



HAL
open science

Les peintres de la Bretagne au défi de l'écriture (1870-1939) : panorama des pratiques littéraires : enjeux, apports, intérêts artistiques & culturels

Clarisse Bailleul

► To cite this version:

Clarisse Bailleul. Les peintres de la Bretagne au défi de l'écriture (1870-1939) : panorama des pratiques littéraires : enjeux, apports, intérêts artistiques & culturels. Littératures. Université Rennes 2, 2021. Français. NNT : 2021REN20016 . tel-03917492

HAL Id: tel-03917492

<https://theses.hal.science/tel-03917492>

Submitted on 2 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCTORAT ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES


UNIVERSITÉ
RENNES 2



Thèse de Doctorat
de
l'Université Rennes 2

École Doctorale n°595

Arts Lettres Langues

Spécialité : Langue, littératures françaises
& littératures francophones

Par
Clarisse Bailleul

**Les Peintres de la Bretagne au défi de l'écriture
(1870-1939)**

Panorama des pratiques littéraires : enjeux, apports,
intérêts culturels & artistiques

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 20 janvier 2021
Unité de Recherche : CELLAM (EA 3206)

Rapporteurs avant soutenance :

Ronan CALVEZ

Serge LINARÈS

Professeur des Universités (UBO, Brest)

Professeur des Universités (Paris 3)

Composition du jury:

Présidente :

Nelly BLANCHARD

Professeure des Universités (UBO, Brest)

Examineurs :

Ronan CALVEZ

Professeur des Universités (UBO, Brest)

Serge LINARÈS

Professeur des Universités (Paris 3)

Mannaïg THOMAS

Maîtresse de conférence (UBO, Brest)

Directeur de thèse :

Jean-Pierre MONTIER

Professeur des Universités (Rennes 2)

Co-directrice de thèse :

Patricia PLAUD-DILHUIT

Maîtresse de Conférence (Rennes 2)

Membres invités :

Denise DELOUCHE

Professeure émérite (Rennes 2)

Marc GONTARD

Professeur émérite (Rennes 2)

UNIVERSITÉ BRETAGNE-LOIRE

Centre d'Étude des Langues et Littératures Anciennes et Modernes
(CELLAM – EA 3206)

École doctorale Arts, Lettres, Langues (n°595)



LES PEINTRES DE LA BRETAGNE

AU DÉFI DE L'ÉCRITURE

(1870-1939)

Panorama des pratiques littéraires :
enjeux, apports, intérêts artistiques & culturels



Clarisse BAILLEUL



Thèse de Doctorat

Spécialité : Langue, littératures françaises & littératures francophones

Directeur de recherche : Jean-Pierre MONTIER

Co-directrice de recherche : Patricia PLAUD-DILHUIT

Composition du jury :

Nelly BLANCHARD	Professeure des Universités (UBO, Brest) (Présidente)
Ronan CALVEZ	Professeur des Universités (UBO, Brest) (Rapporteur)
Serge LINARÈS	Professeur des Universités (Paris 3) (Rapporteur)
Mannaïg THOMAS	Maîtresse de conférence (UBO, Brest) (Examinatrice)
Denise DELOUCHE	Professeure émérite (Rennes 2) (Membre invitée)
Marc GONTARD	Professeur émérite (Rennes 2) (Membre invité)
Jean-Pierre MONTIER	Professeur des Universités (Rennes 2) (Directeur)
Patricia PLAUD-DILHUIT	Maîtresse de conférence (Rennes 2) (Co-directrice)

Illustration de couverture :
Paul SÉRUSIER, *La Grammaire* ou *L'Étude*,
1892, huile sur toile, 72x92 cm, Paris, Musée d'Orsay
© RMN – Grand Palais

SOMMAIRE

◆ REMERCIEMENTS ◆.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	13
PARTIE 1 ◆ ÉCRIRE.....	37
◆ CHAPITRE 1 ◆ LES PEINTRES ET LE CHAMP LITTÉRAIRE.....	39
◆ CHAPITRE 2 ◆ FAIRE ŒUVRE LITTÉRAIRE.....	125
CONCLUSION DE LA PARTIE 1.....	223
PARTIE 2 ◆ DU PITTORESQUE AU PRIMITIF : RÔLE DE L'ÉCRIT DANS L'ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DE LA BRETAGNE.....	229
◆ CHAPITRE 3 ◆ LA BRETAGNE PITTORESQUE : MODALITÉS DU REGARD.....	231
◆ CHAPITRE 4 ◆ ART ET SPIRITUALITÉ EN BRETAGNE : L'ÉCRIT À LA SOURCE D'UNE NOUVELLE ÈRE PICTURALE.....	299
◆ CHAPITRE 5 ◆ FAIRE RÉCIT POUR FAIRE L'HISTOIRE : L'EXEMPLE DES NABIS ET DU SYNTHÉTISME.....	353
CONCLUSION DE LA PARTIE 2.....	387
PARTIE 3 ◆ DES FICTIONS BRETONNES.....	393
◆ CHAPITRE 6 ◆ UNE INFLUENCE DE LA LITTÉRATURE POPULAIRE BRETONNE.....	399
◆ CHAPITRE 7 ◆ LA LITTÉRATURE POPULAIRE À L'AUNE DE LA MODERNITÉ.....	453
◆ CHAPITRE 8 ◆ ALBERT CLOUARD, D'UNE BRETAGNE À L'AUTRE.....	511
CONCLUSION DE LA PARTIE 3.....	555
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	559
◆ BIBLIOGRAPHIE ◆.....	569
◆ ANNEXES ◆.....	591
◆ INDEX DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ◆.....	897
◆ INDEX DES ILLUSTRATIONS ET DES ŒUVRES PICTURALES CITÉES ◆.....	903

◆ REMERCIEMENTS ◆

Tous mes remerciements vont à Jean-Pierre Montier d'avoir accepté de reprendre la direction de cette thèse, de m'avoir accompagnée dans ce long et incertain chemin vers la soutenance, pour ses précieux conseils et son écoute ; je tiens à remercier tout autant Patricia Plaud-Dilhuit pour avoir co-dirigé mes recherches, pour son implication et son soutien dans la période de rédaction, ainsi que pour sa disponibilité. Je souhaite également exprimer toute ma gratitude à Élisabeth Lavezzi, qui a été à l'initiative de ce sujet, a dirigé mes premières recherches et m'a permis, grâce à sa détermination et son investissement, de bénéficier d'un financement durant trois ans. Je remercie bien sûr la Région Bretagne de m'avoir offert la possibilité de consacrer toute mon énergie à la recherche en finançant ma thèse durant trois années. J'aimerais également exprimer toute ma reconnaissance à Timothée Picard, qui m'a le premier mis sur la voie des peintres-écrivains il y a presque une dizaine d'années, lors du choix de mon sujet de Master.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Joëlle Bisson pour sa bienveillance et son amitié, qui a souvent accueilli mes doutes et m'a aidée à traverser bien des phases de découragements, mais aussi fêté mes réussites durant les sept années de cette aventure. Je remercie également Pierre-Henri Frangne et Christine Ferlampin-Acher d'avoir veillé au bon déroulement de cette thèse, et de m'avoir remise sur les rails lorsque cela s'est avéré nécessaire. Toute mes pensées vont bien sûr à l'équipe de la DRV de Rennes 2, en particulier à Valérie Priol, pour leur présence.

Durant ces sept années, j'ai eu la chance de rencontrer des chercheuses et chercheurs issus de divers horizons, qui m'ont permis de sans cesse réinterroger mon sujet, de mieux le cerner, et qui ont partagé avec moi leur temps et leur enthousiasme, et sans lesquels cette étude n'aurait sans doute pas ce visage ; je pense tout particulièrement à Denise Delouche, qui a été présente dès les balbutiements de mes recherches et qui m'a maintes fois conseillée, encouragée et qui a cru en l'intérêt de cette recherche ; et je tiens également à remercier Nelly Blanchard pour sa confiance, sa disponibilité et pour m'avoir permis, d'un petit coup de pouce, de me lancer dans la rédaction au moment opportun.

Je remercie également Robert Peirce de m'avoir donné accès aux archives d'Emmanuel de La Villéon, et d'avoir partagé avec moi les résultats de ses travaux comme ses interrogations. Enfin, merci à Béatrice Riou de m'avoir mise sur les traces d'Albert Clouard, à Bruno Belleil, qui m'a accordé sa confiance en me prêtant les manuscrits du même Clouard ; merci également à Claire Dupin de Beyssat d'avoir accepté de me communiquer les manuscrits des mémoires d'Ibels, à André

Cariou pour ses conseils de dernière minute, à Fabienne Stahl pour son aide et son accueil même à distance.

Cette étude a également bénéficié de l'aide de toutes les structures qui m'ont ouvert leurs portes, et de celles et ceux qui les font vivre : toute l'équipe du pôle patrimoine de la bibliothèque des Champs Libres qui m'a si souvent accueillie et qui toujours facilité mes recherches, avec bienveillance et gentillesse ; Anne Bez, du Musée de Pont-Aven, qui a suivi toutes mes explorations dans le centre de ressources, qui m'a permis de venir consulter aussi souvent que nécessaire les archives d'Albert Clouard et mise sur la voie de bien d'autres projets à venir. Je souhaite également témoigner de toute ma reconnaissance à Estelle Guille des Buttes pour la confiance qu'elle a accordé à mon projet, et pour les voies qu'elle m'a ouvertes afin de donner une autre dimension à ces recherches.

Merci également aux structures qui ont autorisé la reproduction des œuvres dans cette thèse : le musée Maurice Denis de Saint-Germain-en-Laye, le musée des Beaux-Arts de Quimper, le musée des Beaux-Arts de Brest, le musée de Pont-Aven, le musée des Jacobins de Morlaix, le Musée La Villéon de Fougères, le musée département breton de Quimper, la Ville de Perros-Guirec, le musée des Beaux-Arts d'Angers, le musée des Marais salants de Batz-sur-mer, le musée Ingres de Montauban, le MuMa du Havre, le musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, le musée d'Art et d'Histoire de Genève et la Galerie Peirce à Paris.

Il y a aussi les soutiens indéfectibles, ceux qui ont accompagné chaque étape de cette histoire, et qui accompagneront, je l'espère, les aventures à venir : les très chères Audrey et Marie pour leur amitié si solide, pour leur humour, leur présence, pour leurs invraisemblables esprits ; Malo, boussole de ces dernières années ; la formidable tribu d'Iffendic : Gwen & Jérôme et Marie, Luis et Maël, pour les pauses pleines de douceur, leur joie et leur invincible optimisme ; merci à tout ceux qui veillent de loin, mais qui ont accompagné ce chemin en pensée ou en actes : Nolwenn, Clément, Amandine et Marie. Les Morlaisiens qui ont donné de la lumière quotidienne à ma vie finistérienne : Olivier pour son écoute, sa patience, pour tous les cafés à l'Aurore et les baignades, Annie, Vanessa, Tiphaine & Joann, Étienne, et Anne-Cécile pour le sauvetage informatique in extremis !

Un grand merci aussi à l'association Ad Hoc et toute son équipe, avec qui j'ai pu initier mes premiers projets à l'Université et surtout aux copines chères qui ont toutes pris une place particulière dans cette recherche, avec qui nous avons monté de belles soirées littéraires, et qui ont traversé avec moi les phases de doutes comme les enthousiasmes : Marie et sa folie poétique, Laurence et Laura. Bien évidemment, je remercie infiniment tous les relecteurs pour leur patience, leur sérieux, pour

leur humour et leurs commentaires avisés ou taquins : Macha et sa plume subtile, Pascale, Charles, Louis-Jacques, Christian, mon papa, qui a eu la patience de relire la prose désuète et parfois indigeste d'Albert Clouard, et la mienne. Un immense merci aussi à ma maman, Martine, de toutes ses attentions pour me rendre la vie plus douce ; à Thérèse, ma mamie, qui a habillé mes hivers de ses cocons de laine ; à Korentin qui a rejoint la famille.

Merci à tou.te.s celles et ceux avec qui j'ai dansé quand il fallait s'échapper : Sophie, Gildas, Mathieu, Marie-Line et les autres. À ceux qui m'ont fait découvrir d'autres univers, qui m'ont nourrie en parallèle : Cécile & Freddy pour la richesse et la beauté de leurs mondes, Sonia pour sa joie et les journées d'hiver à Perros, Rémi et sa folie diatonique, Philippe aux photos et au bandonéon, Christophe et son accordéon du dedans, Isabelle aux milles talents, Sabrina & Teddy et tant d'autres...

Merci également à Daniel Voirin et Tatiana Duval d'avoir aménagé des possibles dans ma vie et dans mon esprit, pour que je parvienne à mener à bien cet projet qui me tenait tant à cœur, à Carmen qui m'accompagne sur d'autres voies et à Béatrice, pour l'ancrage qu'elle me permet peu à peu d'acquérir grâce à la pratique du yoga.

Mersi bras d'an holl vrezhonegerien 'meus bet ar chañs da daremprediñ. Ar re-se 'neunt kaset kement a blijadur hag a nerzh em buhez, ha sklaerijennet ma hent alies : Céline, Tim, Janig, Axel, Virginie, Kaou, Morgan, Leañdr, Kristof, Sarah, Awen hag ar re all...

Je remercie du fond du cœur toutes celles et ceux qui ont de près ou de loin participé à l'avancée de mes recherches et m'ont soutenue, même si je ne peux tous les nommer ici. Et un merci tout spécial à tous ces peintres d'avoir nourri intensément ce moment de ma vie.

Enfin, mes tous derniers remerciements vont à ma sœur, Adèle, mon soutien le plus cher dans cette incroyable aventure de sept ans.

À toutes les plumes,

N'est-ce pas l'émotion, la sincérité du sentiment de la nature, qui nous mène, et si ces émotions sont quelques fois si fortes qu'on travaille sans sentir qu'on travaille, lorsque quelques fois les touches viennent avec une suite et des rapports entre eux comme les mots dans un discours ou une lettre, il faut se souvenir que cela n'a pas toujours été ainsi, et que dans l'avenir il y aura aussi bien des jours lourds sans inspiration.

Vincent Van Gogh, lettre à Théo

INTRODUCTION GÉNÉRALE

*J'aurais voulu combiner la poésie et la peinture,
mais c'est bien difficile ! Je n'ai jamais pu faire deux
choses à la fois – même pas déjeuner avec des amis
[...] ; car ou je mange, et alors je ne tiens pas la
conversation, ou j'écoute et je ne goûte pas les mets,
– je déteste cela. Non, deux choses à la fois, c'est
trop.*

*Albert Clouard, Entretien avec Yves Le Diberder
(1948)*

QUI SONT LES PEINTRES-ÉCRIVAINS EN BRETAGNE ?

C'est cette question qui a animé notre désir de réaliser cette étude sur les écrits des peintres de la Bretagne. Dans sa forme originelle, notre projet consistait en effet à tenter de définir ce que serait un peintre-écrivain en Bretagne, selon la diversité des rapports entretenus par les artistes avec ces deux autres espaces : l'espace littéraire, et l'espace breton. Cette première question, aux multiples problématiques, nous a amenée à penser et repenser un sujet qui s'est montré particulièrement délicat à définir, comme nous allons le montrer, et nous a conduite à la réalisation d'un travail de longue haleine, passionnant, inattendu, et parfois périlleux. En amont de ce projet, nous avons travaillé sur les artistes-écrivains, en particulier dans un contexte de crise de la création, lors d'un travail de Master. Celui-ci portait sur trois artistes de la modernité européenne qui avaient manié la plume et le pinceau – Alfred Kubin (1877-1959), Félix Vallotton (1865-1925) et August Strindberg (1849-1912) –, sans avoir pour autant de vision d'ensemble du phénomène. La volonté de donner une définition de ce que serait un peintre-écrivain requiert dans un premier temps une connaissance plus étendue des pratiques, des artistes, du contexte de production, sur une période donnée, ou dans un contexte déterminé. Le premier constat qui s'est imposé à nous est celui d'une absence de connaissance de l'ampleur du phénomène : combien d'artistes ont pratiqué à la fois peinture et écriture ? Et qui sont-ils ? Dans un premier temps, c'est la définition la plus simple que nous avons retenue comme la plus adaptée à notre démarche : un peintre-écrivain est un peintre qui écrit. Nous avons donc posé comme préalable à notre étude une recherche systématique de tous les artistes ayant peint et écrit, en Bretagne. À cette étude d'en préciser désormais les voies, les lieux, les obstacles, les buts. Nos premières explorations ont révélé que ceux-ci jalonnent les siècles du

Moyen Âge à l'époque contemporaine.

L'aire géographique bretonne à laquelle nous avons choisi de circonscrire cette étude répond à plusieurs nécessités dont celle du bornage chronologique qui découle de la délimitation géographique : l'intérêt marqué des peintres pour la Bretagne au XIX^e siècle, correspond également à une période d'intenses échanges entre les arts et le développement de ces figures de peintres-écrivains, en particulier autour du symbolisme. En outre, le pan géographique et artistique de cette question, les peintres de la Bretagne, a déjà été très largement étudié. S'il faut en effet placer notre étude dans le sillage de travaux universitaires, c'est évidemment dans celui qu'a tracé Denise Delouche depuis sa thèse sur les peintres en Bretagne avant Gauguin, jusqu'à ses travaux les plus récents, constituant un corpus extrêmement large qui couvre la période du XVIII^e au XXI^e siècle¹. Le corpus des peintres de la Bretagne ainsi constitué nous a permis de prendre appui sur un champ d'étude déjà parfaitement balisé, aussi bien dans le recensement de ces artistes que dans la connaissance de la grande majorité d'entre eux. Qui plus est, ce corpus est centré sur cette période, le XIX^e siècle, où les échanges entre les arts sont particulièrement intenses et délimite de lui-même des bornes chronologiques. Cette période du symbolisme, correspond précisément à la période où se forme le groupe des peintres de Pont-Aven : c'est d'ailleurs par ce terme que Paul Gauguin verra sa peinture consacrée par Albert Aurier dans un article qui paraît au *Mercur de France* en février 1891 : « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin ». La corrélation entre les intenses relations entre peintres et écrivains, spécifiques à la période, et l'engouement pour la Bretagne méritent donc d'être interrogés. La deuxième raison qui nous a amenée à privilégier cette région est, bien évidemment, la proximité géographique du terrain d'étude, et surtout un intérêt personnel, à la base de toute recherche universitaire, pour la région bretonne.

L'autre sillon dans lequel s'inscrit cette étude est formé par les entreprises d'inventaires d'écrits d'artistes, et particulièrement le projet *Pictoriana* de Laurence Brogniez qui recense les écrits de peintres en Belgique sur la période 1830-2000, lancé en 2010². Au carrefour de ces deux champs de recherche se trouve celui des peintres-écrivains en Bretagne. Ces deux axes d'études possèdent pour point commun des peintres qui, d'un côté s'intéressent à la Bretagne, de l'autre à l'écriture. Cette double polarité s'accompagne de toute la difficulté à articuler un sujet reposant sur trois éléments fondamentaux : les peintres, la littérature, la Bretagne. Ce projet présente cependant une pertinence tant du point de vue de l'histoire de l'art, des études sur la Bretagne, que de l'épistémologie,

1 Ce corpus a été rassemblé dans un ouvrage somme : Denise DELOUCHE, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011.

2 La base de données semble désormais inaccessible cependant. Le projet est détaillé par Laurence BROGNIEZ, « *Pictoriana*, les écrits de peintres en Belgique, *Textimage*, Varia 1, 2007 ; puis par Bibiane FRÉCHÉ, « Le projet *Pictoriana* », *Textyles*, 40, 2011, p. 109-112.

interrogeant notre capacité à reconnaître des artistes s'exprimant dans plusieurs pratiques. Il valorise en effet la particularité de certains artistes – mais sont-ils si rares que cela ? – à s'être également adonnés à l'écriture, sur un territoire donné, et comme nous allons le voir, en lien avec une révolution picturale particulièrement importante.

AU CONFLUENT DE DEUX CHAMPS D'ÉTUDE

Les relations entre littérature et peinture, et plus généralement le dialogue entre les arts, font l'objet de débats de longue date dans l'histoire de l'art. La célèbre formule d'Horace, *ut pictura poesis*, dont la fortune repose sur un contresens puisqu'elle comparait la poésie à la peinture et non l'inverse, indique déjà les enjeux de ces comparaisons : il s'agit en dernier lieu de tenter de définir quel art possède l'ascendant sur l'autre, quel art sert de modèle à l'autre. Cette précellence varie selon les époques, et selon les artistes, et nombreux sont les textes qui comparent les deux arts. De Vinci glose longuement dans ses carnets sur le parallèle entre les arts, louant la supériorité de la peinture sur celle de la littérature, faisant de la peinture « une poésie parlante » et de la poésie « une peinture muette ». Dans la Renaissance italienne, le *paragone* s'interroge plus spécifiquement sur les relations entre peinture et sculpture mais le terme en vient à définir plus généralement la comparaison entre les arts. À l'époque classique, c'est sous le trait de deux sœurs que se présentent Littérature et Peinture, dont les allégories dialoguent dans des œuvres telles que *Le Songe de Philomathe* d'André Félibien (1683). Les travaux de Bernard Vouilloux sur les rapports entretenus par le texte et l'image dans la multitude de leurs configurations³, ainsi que ceux de Jacqueline Lichtenstein qui délivre une approche philosophique des rapports entre image et discours notamment dans les théories de la peinture⁴, ont montré la persistance, la richesse et la complexité de ces échanges.

Le développement des moyens de diffusion de l'écrit au XIX^e siècle livre l'image d'une époque privilégiée en ce qui concerne les relations entre les arts. L'abondante littérature – au sens le plus large – qui accompagne ces relations témoigne de la proximité réelle des artistes eux-mêmes, autour de courants qui unissent les deux arts et autour de projets communs. Nombreux sont les ouvrages qui étudient cette question, sous toutes les formes qu'elle puisse prendre⁵.

3 Bernard VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005 ; Bernard VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

4 Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013 ; Jacqueline LICHTENSTEIN, *Les Raisons de l'art, essais sur les théories de la peinture*

5 De nombreux ouvrages traitent de cette question, notamment Bernard VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, op. cit. ; Clément DESSY, *Les écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, Rennes, PUR, « Art & Société », 2014 ; « Romans de l'artiste et romans du

Le champ d'étude que forment les peintres-écrivains en Bretagne n'a pas été exploré dans cette configuration jusqu'à présent, bien qu'il s'appuie sur des recherches déjà solidement établies. La difficulté première réside donc dans sa définition. Depuis une vingtaine d'années, les études consacrées à des artistes s'étant illustrés dans plusieurs pratiques se sont considérablement développées. Le projet de Laurence Brogniez, *Pictoriana*, se proposait d'inventorier, selon une méthode participative, les écrits des peintres belges. Avant cela, deux colloques ont ouvert la voie à ces recherches : *Et in fabula pictor*, organisé par Florence Godeau en 2005, sur les fictions de peintres, posait déjà les jalons de ces problématiques. Il possède, en outre, la particularité de mettre en regard deux domaines de la création : la fiction littéraire et la peinture. En tant que pratiques du domaine de la création, le colloque interrogeait donc la capacité de ces artistes non seulement à peindre et écrire, mais qui plus est à créer dans deux domaines d'expression différents. Auparavant en 2004, le colloque organisé par Serge Linarès, *De la plume au pinceau, écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*⁶, mettait également en évidence ces explorations artistiques, mais de la littérature vers la peinture cette fois. Dans son ouvrage *Écrivains-Artistes, la tentation plastique XVIIIe-XXIe siècles*⁷ paru en 2010, il prolonge sa réflexion sur ces différentes activités graphiques que les écrivains pratiquent avec plus ou moins de sérieux. L'une des pistes que nous explorerons concerne précisément le sens de ces échanges. Alors que les récentes recherches montrent que les peintres autant que les écrivains se sont confrontés à cette altérité artistique selon des approches multiples, la précellence d'une pratique sur l'autre, comme sa préexistence, ne se révèlent pas toujours aussi aisément. Si nos recherches portent en priorité sur les peintres ayant pris la plume, nous serons pourtant confrontée à des cas particuliers qui outrepassent cette apparente évidence. La porosité des pratiques d'une part et les facéties de l'Histoire d'autre part nous obligent à reconsidérer la définition tout d'abord envisagée : dans quelles circonstances un écrivain qui peint peut-il être aussi un peintre-écrivain ? La réception modifie parfois la réalité des faits, par convenance, par omission, ou simplement par hasard ou coïncidence, heureuse ou malheureuse, et nous avons été nous-même prise à ce piège dans certaines circonstances. Plusieurs artistes nous ont surprise par l'inadéquation de leur renommée avec leur activité réelle, notamment Max Jacob et Albert Clouard. Alors qu'il est communément admis que Max Jacob est poète, l'ouvrage d'André Cariou, *Max Jacob, le peintre inavoué*⁸, nous a révélé le rôle essentiel des pratiques graphique et picturale de

peintre (XIXe-XXIe siècles), *Revue de Littérature comparée*, 2016, 2, n°358 ; Marie-François MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Klincksieck « Bibliothèque du XIXe siècle », 1999 ou encore Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire, la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France entre 1882 et 1906*, Rennes, PUR, 2005, pour n'en citer que quelques-uns.

6 Serge LINARÈS (dir.), *Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, CAMELIA Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

7 Serge LINARÈS, *Artistes-Écrivains, la tentation plastique / XVIIIe – XXIe siècles*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2010.

8 André CARIOU, *Max Jacob, le peintre inavoué*, Quimper, Coop Breizh, « Artistes », 2014.

l'artiste dans la définition même de son statut d'écrivain. Quant à Albert Clouard, si la réception en a fait un peintre, il se déclarait pourtant lui-même poète avant tout⁹.

Si Serge Linarès remarque que la pratique graphique des écrivains apparaît assez tardivement dans l'histoire de l'art, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁰, la pratique d'écriture des peintres est au contraire très tôt valorisée. Dès la fin du XIV^e siècle le *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini en est l'un des exemples les plus probants. Par la suite, la Renaissance et la tradition humaniste renforcent cette injonction pour les peintres à maîtriser également le langage, notamment dans la rédaction d'écrits théoriques. Et dès lors certains artistes opèrent des incursions dans le domaine de la création poétique ou littéraire : Michel-Ange, Leon Battista Alberti ou encore Léonard de Vinci pour les plus reconnus d'entre eux. L'écriture est donc inscrite de longue date dans les compétences des peintres, et l'on ne s'étonnera donc pas de les voir prendre la plume très régulièrement dans les siècles suivants. Dès la première moitié du XX^e siècle, Paul Ratouis de Limay¹¹ et à sa suite Pierre du Colombier¹² s'intéressent à ces figures doubles dans l'histoire de l'art mais n'en recensent que quelques-uns des principaux représentants. En outre, cette pratique d'écriture n'est jamais valorisée à l'égal de leur création picturale et il demeure une part d'ombre quant à la quantité de peintres ayant aussi eu une activité d'écriture, quelle qu'elle soit – et combien d'entre eux ont-ils eu cette ambition d'être aussi écrivains ? Cette ambition modifie en outre considérablement la place de leurs écrits dans leur production artistique, puisqu'elle prend dès lors la place d'une activité artistique à part entière. Elle s'exprime notamment par la publication de leurs écrits. Mais un peintre-écrivain se résume-t-il à un peintre qui tente de faire publier ses écrits ? Et un peintre qui publie ses écrits a-t-il nécessairement l'ambition d'être écrivain ?

Le champ des artistes-écrivains a donc déjà été exploré, en particulier autour d'importantes figures de la littérature et de la peinture, tel que Victor Hugo, Goethe ou Eugène Fromentin. Mais Serge Linarès a également exhumé plusieurs noms moins connus pour leur double talent, tels que Alfred Kubin ou August Strindberg. Il n'en demeure pas moins une certaine difficulté à mesurer l'ampleur d'un tel phénomène. Si les écrits de certains artistes nous sont connus – parce que ces écrits ont été publiés, ce qui constitue un critère majeur de reconnaissance, ou bien parce que ces artistes, plus célèbres ou plus étudiés que d'autres ont fait l'objet de recherches elles aussi plus approfondies - combien d'autres peintres ont produit des écrits qui nous sont inconnus, et combien

9 Il déclare à Yves le Diberder dans une interview « J'ai surtout écrit » et ajoute « J'aurais voulu combiner la poésie et la peinture mais c'est bien difficile. », Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouart », *Le pays breton [Bro Vreizh]*, n°54, 1952.

10 Serge LINARÈS, *Artistes-Écrivains, la tentation plastique / XVIII^e – XXI^e siècles*, op. cit., p.15.

11 Paul RATOUIS DE LIMAY, *Les Artistes-écrivains*, Paris, Librairie Félix Alcan, Collection « Art et esthétique », 1921.

12 Pierre DU COLOMBIER, *Les Plus Beaux Écrits des grands artistes*, Paris, La Colombe, éditions du Vieux-Colombiers, 1946.

d'écrivains ont aussi peint ? Il convenait donc en premier lieu d'opérer un recensement de ces artistes. Le choix de ne nous concentrer que sur les artistes reconnus avant tout comme peintres va de pair avec la nécessité d'imposer une limite à ce recensement. Cette limite est contestable, notamment parce qu'elle contredit la volonté de dresser un tableau aussi large que possible de ce phénomène au-delà des limites de la réception.

L'autre pan du sujet qui concerne les peintres de la Bretagne a, quant à lui, fait l'objet d'un nombre extrêmement conséquent de publications et d'expositions, dans le sillage de l'immense champ des recherches couvert par Denise Delouche sur le sujet, du côté universitaire, et du travail de valorisation mené par André Cariou en tant que directeur du musée de Quimper. Les artistes venus peindre en Bretagne forment d'ores et déjà un corpus constitué et largement étudié, dont nous ne pourrions citer toutes les références¹³. Au cœur de ces études on trouve le plus fréquemment le groupe des peintres de Pont-Aven et à la tête de ces artistes, Paul Gauguin (1848-1903), dont on ne compte plus les parutions le concernant. Deux expositions nous semblent cependant incontournables : celle de la Tate Modern, *Gauguin, maker of myth*, en 2010¹⁴, qui interrogeait la présence de la narration et du mythe dans l'œuvre de l'artiste et en 2017, l'exposition du Grand Palais, *Gauguin l'alchimiste*¹⁵ qui mettait en évidence la dimension magique de certaines pratiques plastiques de Gauguin, ainsi que la spiritualité qui émane de toute son œuvre. Plus généralement, l'importance du nombre des publications et d'expositions consacrées aux peintres de la Bretagne ces dernières années témoignent de la vitalité du sujet. Au sein de l'importante bibliographie qui accompagne ces manifestations, nous mentionnerons quelques titres emblématiques : le très riche ouvrage de Fred Leeman sur Émile Bernard en 2013¹⁶ ainsi que l'exposition qui lui a été consacrée au musée de l'Orangerie en 2015¹⁷ ; l'ouvrage de Virginie Foutel¹⁸ sur Paul Sérusier en 2014 et l'exposition réalisée en collaboration entre le musée de Pont-Aven et le musée d'Orsay sur *Le*

13 La bibliographie est trop importante pour que nous puissions la citer entièrement ici. Nous nous contenterons de présenter les publications les plus récentes et qui nous semblent pertinentes et représentatives des tendances actuelles de la recherche et de la valorisation de ce domaine de recherche. Cependant, du côté universitaire, il semble important de mentionner, bien sûr, la thèse de Denise Delouche en 1975, ouvrage de référence sur le sujet : Denise DELOUCHE, *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1978, l'ouvrage de Caroline BOYLE-TURNER, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, ArMen-Le Chasse Marée, 1995 ; ainsi que l'important travail de Catherine Puget dans la création du Musée de Pont-Aven.

14 Belinda THOMSON (dir.), *Gauguin créateur de mythes*, [exposition Tate modern, London, 30 Septembre 2010 - 16 Janvier 2011, National gallery of art, Washington, 27 Février - 5 Juin 2011], Londres, Tate Modern ; Paris, Skira-Flammarion, 2010.

15 *Gauguin l'alchimiste*, [exposition, Chicago, The Art Institute of Chicago, 25 juin - 10 septembre 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017 - 22 janvier 2018], Paris, RMN ; Grand Palais Musée d'Orsay, 2017.

16 Fred LEEMAN, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

17 *Émile Bernard (1868-1941)*, [exposition, musée de l'orangerie Paris, du 16 septembre 2014 au 5 janvier 2015], Paris, Flammarion ; Musée d'Orsay, 2014.

18 Virginie FOUTEL, *Paul Sérusier, un prophète de Paris à Châteauneuf-du-Faou*, Châteaulin, Locus Solus ; Châteauneuf-du-Faou, Ville de Châteauneuf-du-Faou, 2014.

Talisman de Paul Sérusier en 2018-2019, qui mettait en évidence la création d'un mythe autour de ce tableau réalisé par Sérusier sous la direction de Gauguin¹⁹. Plus généralement, les récents travaux universitaires et les expositions qui s'intéressent aux peintres de la Bretagne insistent sur la modernité des œuvres réalisées en Bretagne : les dernières expositions du musée de Pont-Aven ont mis en valeur cette dimension s'il était encore besoin d'affirmer l'importance de la Bretagne dans l'histoire de la peinture, et en particulier pour son caractère avant-gardiste : les deux volets de l'exposition *La Modernité et Bretagne* en 2017²⁰, *Pont-Aven, berceau de la modernité* en 2018 et *L'impressionnisme d'après Pont-Aven* en 2019²¹. L'effervescence de ces dernières années autour de cette dimension, en particulier depuis la rénovation du musée de Pont-Aven, n'est donc plus à démontrer. En outre, la densité des musées sur le territoire breton qui consacrent régulièrement des expositions aux peintres de la Bretagne est significative : le musée du Faouët (Morbihan) par exemple, dédié aux peintres du Faouët, propose chaque année une exposition sur une thématique spécifique liée à ces peintres, sans toutefois exploiter outre-mesure l'aspect moderne de la peinture bretonne. La maison des Traouïeros à Perros-Guirec explore elle aussi chaque été une thématique de la peinture en Bretagne, sous la direction de Denise Delouche. Ces expositions permettent généralement de sortir des sentiers battus et d'approcher la peinture en Bretagne selon d'autres angles et selon d'autres figures, souvent moins médiatisées.

Car si la révolution picturale opérée à Pont-Aven autour de Gauguin constitue le noyau chronologique de notre étude autant qu'un tournant dans les représentations de la Bretagne et les écrits des peintres, l'histoire de la peinture en Bretagne s'étend bien au-delà de cette période d'effervescence. En amont tout d'abord : Denise Delouche, dans sa thèse, a bien montré l'importance de l'arrivée en Bretagne des premiers paysagistes dès les premières décennies du XIX^e siècle, notamment des peintres britanniques, et retracé notamment l'itinéraire de Turner dans la région²². Son étude, portant sur la période précédant l'arrivée de Gauguin en Bretagne, excluait volontairement toute la période de Pont-Aven pour se concentrer sur les prémices de l'intérêt des peintres pour la péninsule. En effet, cet intérêt est marqué par une double révolution qui marque un

19 *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, Musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019], Paris, RMN Musée d'Orsay Grand Palais, 2018.

20 *La modernité en Bretagne, 1. De Claude Monet à Lucien Simon 1870-1920*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 4 février-11 juin 2017], Milan, Silvana Editoriale ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2017. et *La modernité en Bretagne, 2. De Jean-Julien Lemordant à Mathurin Méheut 1920-1940*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1 juillet 2017-7 janvier 2018], Milan, Silvana Editoriale ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2017.

21 *L'impressionnisme d'après Pont-Aven*, [exposition au Musée de Pont-Aven, du 29 juin 2019 au 5 janvier 2020], Châteaulin, Locus Solus, 2019.

22 Denise DELOUCHE, *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1978 ; puis sa publication en volume, Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne, découverte d'une province*, Paris, Klincksieck, 1977.

tournant dans les représentations et qui se joue en 1886. C'est l'année où Claude Monet invente le principe de la série à Belle-Île, et c'est également l'année où Gauguin effectue son premier voyage en Bretagne. Cette coïncidence historique dévoile les inflexions de l'impressionnisme à cette époque et le rôle de la région bretonne dans la découverte de nouvelles voies picturales. En 2011, André Cariou a consacré à cette question une exposition, *De Turner à Monet, la découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e siècle*²³. En réalité, ce premier intérêt des peintres pour la Bretagne naît dès la fin du XVIII^e siècle avec les vues portuaires réalisées par les peintres de la marine, notamment à Brest, Lorient et Saint-Malo. La Bretagne n'est alors pas encore caractérisée par des représentations qui permettent de lui octroyer une identité régionale mais englobée dans une série dont l'intérêt vaut par un autre critère : celui de réaliser un inventaire des ports de France dans une visée stratégique et militaire. En outre, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, le paysage acquiert peu à peu une autonomie en peinture, qui ouvrira la porte à tout un pan de la peinture au long du XIX^e siècle, et notamment en Bretagne²⁴. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, seul le paysage urbain comporte un intérêt et le paysage rural est quant à lui totalement absent des représentations. Par ailleurs, c'est également à cette époque que se forment les premières représentations provinciales stéréotypées qui vont de pair avec une large diffusion de représentations pittoresques. Le terme, très largement employé durant tout le XIX^e siècle, recouvre en fait une multitude d'acceptions qui semblent définir la quasi totalité des représentations picturales de la Bretagne jusqu'à la rupture marquée par l'impressionnisme. Il s'imposait donc comme une évidence de fixer les frontières chronologiques de cette étude à partir des premières représentations de la région en tant que telle, c'est-à-dire dans les années 1830. Ainsi Louis Garneray (1783-1857), peintre de la marine, écrivain et corsaire, auteur de récits d'aventures issus de ses souvenirs, et figure pourtant fort intéressante au demeurant, n'entre pas dans le champ de cette étude dans la mesure où ses représentations de la péninsule sont guidées par d'autres nécessités que la représentation d'une région. Cette question des représentations de la Bretagne a été traitée par Nelly Blanchard et Mannaïg Thomas, dans leur ouvrage collectif *Dire la Bretagne*²⁵. Elles y établissent notamment une distinction entre des représentations de la Bretagne significatives, qui expriment une idée de la Bretagne, et d'autres cas où la Bretagne est mentionnée sans pour autant faire sens. Elles s'intéressent pour leur part en particulier aux modèles qui expriment la Bretagne, et en donnent une image qui la caractérise de façon durable :

23 André CARIOU, *De Turner à Monet, la découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e siècle*, Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Palantines, 2011.

24 Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne, découverte d'une province, op. cit.*

25 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016.

Conceptuellement, il s'agit de s'intéresser aux expressions de la Bretagne, de la Bretagne-idée, des expressions dans lesquelles la Bretagne est plus qu'un décor et devient une idée. Autrement dit, quand l'image montrée représente non pas simplement un thème, mais une idée qui la dépasse et lui survit.

Ne sont pas concernés par notre propos les modèles suivants : dans un texte littéraire, une histoire peut se passer à Lesneven, Combrit ou autre, sans que l'auteur cherche à y dire la Bretagne. De même, un paysage de ciel et de mer bretons n'est pas nécessairement expression de la Bretagne comme entité porteuse de sens spécifique. Autre limite : peindre le port de Brest, en montrant la modernité des constructions métalliques, sert plus l'idée de la France, incarnant le progrès, que la Bretagne. Ce n'est pas non plus parce qu'un texte est écrit en langue bretonne, qu'il dit obligatoirement la Bretagne, même si c'est le cas de la très grande majorité des textes depuis 1830. En revanche, font potentiellement partie de notre corpus les exemples suivants : la peinture d'un vieux paysan assis sagement près de l'âtre ne sert pas à décrire un moment de la vie d'un tel ou tel autre, mais la Bretagne comme lieu-refuge d'une forme de sagesse et de tranquillité ; les portraits de chouans, même s'ils peuvent être plus individualisés, disent, au-delà des personnages, la pugnacité et la résistance de la Bretagne au pouvoir central ²⁶[...]

Ces critères exclusifs, pertinents dans le cadre de l'étude *Dire la Bretagne*, ne seront pas pris en compte dans les problématiques que nous souhaitons aborder, dans la mesure où nous voudrions justement interroger les représentations de la Bretagne par les peintres – sont-elles ou non porteuses de sens ? – ainsi que les rapports existants entre les trois entités – peinture, littérature, Bretagne. Cela nous permettra cependant de constater qu'à certains endroits, selon la distinction établie par Nelly Blanchard et Mannaïg Thomas, l'une des trois entités est manquante d'un point de vue signifiant, alors même qu'elle semble exister au même titre que les deux autres : par exemple, le roman de Félix Vallotton, *Corbehaut*, qui se déroule dans un village du Morbihan, véhicule-t-il une certaine image de la Bretagne ? Sans vouloir établir de catégories par anticipation, il pourra s'avérer qu'un peintre de la Bretagne qui écrit aussi, n'est pourtant pas un « peintre-écrivain de la Bretagne », si l'on admet une sous-catégorie distincte des « peintres-écrivains en Bretagne ». Pour ces raisons, et pour favoriser au maximum l'homogénéité d'un corpus particulièrement labile, nous n'étudierons que le travail d'artistes ayant peint et écrit sur la Bretagne, quelle que soit la nature des textes produits. Avant toute autre définition, c'est celle-ci que nous retiendrons pour notre étude. Cela exclut également de ce corpus les dessinateurs ou graveurs n'ayant pas produit d'œuvres picturales²⁷.

Depuis quelques années, les monographies s'intéressent de plus en plus aux sources écrites, en tant que document – c'est le cas de la publication récente de la correspondance de Charles Filiger

26 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, « Introduction : Dire la Bretagne, se dire », *Ibid*, pp.7-8.

27 Pour cette raison, nous n'avons pas intégré à notre corpus les œuvres de Jos Parker (1853-1916), ni celles de Victor Lemonnier, poète et dessinateur, dont la bibliothèque des Champs Libres de Rennes conserve pourtant un recueil de poèmes inédits. Voir à ce sujet l'inventaire situé en annexe.

par André Cariou²⁸ – ou comme œuvres graphiques à part entière – en particulier les lettres de Méheut à Yvonne Jean-Haffen publiées par Anne de Stoop et Denise Delouche²⁹. En outre, une importante étude de Clément Dessy consacrée aux liens entretenus par les Nabis avec le champ littéraire³⁰ prouve l'intérêt croissant pour les rencontres entre ces deux sphères littéraire et artistique, et montre, si cela était encore nécessaire, leur proximité et leurs convergences. L'ouvrage, sous titré *la littérature au défi de la peinture*, aborde donc le sujet du point de vue de la littérature et questionne les transformations du champ littéraire par le champ pictural. Notre propos envisagera les relations dans le sens inverse : comment la littérature, dont les relations avec le champ pictural sont marquées par des périodes de précellence et des périodes d'infériorité, modifie-t-elle dans ce contexte le paysage artistique, et pousse-t-elle les peintres à se renouveler ? Jusqu'à présent, aucune monographie ne s'est intéressée spécifiquement aux écrits de ces artistes en tant que tels, comme textes littéraires. Clément Dessy évoque le roman de Félix Vallotton *La Vie meurtrière* mais sans s'attarder sur ce cas particulier des peintres ayant pris la plume, bien qu'ils soient nombreux parmi les Nabis. Partant de ces travaux, nous tâcherons de proposer un point de vue inédit sur ces relations qu'entretiennent cette fois les peintres avec la sphère littéraire – parisienne d'une part et bretonne d'autre part.

DE LA NAISSANCE DES ÉTUDES CELTIQUES À LA RÉVOLUTION PICTURALE DE PONT-AVEN

La vogue de la celtomanie née après la Révolution avec les premiers inventaires régionaux diffuse une image de la région aux côtes sauvages et tourmentées qui éveille l'intérêt des romantiques, peintres autant que poètes. Jacques Cambry en est l'un des instigateurs à la toute fin du XIX^e siècle et publie un *Voyage dans le Finistère*³¹ qui marquera durablement les représentations de la Bretagne ; il fonde en outre l'Académie Celtique en 1805. La diffusion de ces images romantiques de la péninsule attire d'une part les peintres, qui viennent y puiser à une nouvelle source d'inspiration ; les ethnographes d'autre part, qui constituent des études sur les divers aspects des mœurs de Bretagne. Enfin la littérature qui s'empare de ces sujets et forge également une image fictive du pays. La Bretagne romantique irrigue dès lors la littérature de représentations idéalisées, dont François-René de Chateaubriand est une figure emblématique. Parallèlement se développe un

28 André CARIOU, *Charles Filiger, correspondance et sources anciennes*, Châteaulin, Locus Solus, 2019.

29 Denise DELOUCHE, Anne DE STOOP (éd.), *Lettres de Mathurin Méheut à Yvonne Jean-Haffen*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018.

30 Clément DESSY, *Les écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, op. cit.

31 Jacques CAMBRY, *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795, gravures de Valentin*, Paris, Imprimerie-librairie du Cercle social, an VII [1799].

intérêt pour les mœurs bretonnes. L'initiative d'Olivier Perrin, peintre originaire de Rostrenen, de constituer une *Galerie armoricaine ou Vie des Bretons de l'Armorique*³² est unique mais témoigne cependant de cet intérêt. Malgré le peu de succès que connaît l'ouvrage lors de sa première publication en 1808, sa réédition posthume en 1835 reçoit un bien meilleur accueil. Olivier Perrin propose avec cet ouvrage un album de gravures mettant en scène la vie de Corentin, représentant d'un Breton typique, de sa naissance à sa mort. Encore en construction, l'identité régionale de la Bretagne telle qu'elle se développe dans la sphère artistique parisienne se mêle à celle des Chouans chez Balzac dans *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* (1829), ou revendique ses origines gauloises dans *Les Martyrs* de Chateaubriant (1809) dont la Velléda fera fortune aux Salons de peinture. La publication en 1839 du *Barzaz Breiz* par Théodore Hersart de la Villemarqué constitue peut-être le point d'orgue de cette fascination exercée par la Bretagne sur cette génération d'artistes. Il révèle au monde une littérature jusqu'alors totalement ignorée qui marque profondément les esprits, et prolonge l'intérêt pour la littérature celtique née avec les poèmes d'Ossian de McPherson. Anne-Marie Thiesse montre combien le modèle celtique vient remplacer, en Europe, celui d'un classicisme que tous les états battent en brèche, dans la construction de leur identité nationale³³. Les enjeux du celticisme débordent donc largement les cadres de la naissance des identités régionales. La Bretagne offre ainsi une multitude de visages que les romantiques s'empressent d'exploiter, véhiculant ainsi l'image d'un pays préservé de la romanisation, et dont les habitants sont les descendants directs des celtes. Les forces de la nature s'y déploient plus violemment, le caractère des habitants y est également exacerbé, tour à tour sauvage et granitique, ou pieux jusqu'à l'extrême. C'est la Bretagne qui offre à la France la possibilité d'une « conversion des antiquités gréco-latines aux celtiques, sans perdre sa prééminence européenne³⁴. » Les peintres trouvent en ces éléments des sujets qui renouvellent les traditionnelles vues d'Italie et la Bretagne devient rapidement un incontournable pour tout peintre en formation.

Deux époques et deux civilisations se distinguent en réalité dans les imaginaires associés à la Bretagne : les celtes dans l'Antiquité, bien sûr, qui intéressent particulièrement les milieux lettrés et scientifiques parisiens. Henri Gaidoz lance notamment en 1869 la *Revue celtique* avec pour ambition de donner un cadre scientifique au domaine des études celtiques. Mais c'est l'époque médiévale qui domine les représentations pittoresques de la péninsule. Le Moyen Âge voit se cristalliser un grand nombre de fantasmes et de projections dans les œuvres de la fin du XVIII^e

32 Olivier PERRIN, *Galerie bretonne ou Vie des Bretons de l'Armorique par feu O. Perrin, du Finistère gravée sur acier par Réveil publ. par M. Perrin fils avec texte explicatif par M. Alexandre Bouet par M. Alexandre Duval*, Paris, I Pesron, 1835-1838.

33 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, pp.50-59.

34 *Ibid.*, p.54.

siècle et jusqu'au début du XX^e siècle : il est alors perçu comme âge des origines, sans pour autant présenter de réalité historique ou temporelle bien établie. Les imaginaires qui l'accompagnent sont multiples et l'évocation de l'époque médiévale est bien souvent l'occasion de représentations stéréotypées ou idéalisées. Elle pourra être convoquée autant pour évoquer l'idéal du roman courtois, que le roman dit « populaire », censé émaner du peuple, et se présentant dès lors comme une littérature crédule voire grossière. L'ouvrage d'Isabelle Durand Le-Guen montre la fortune de l'époque médiévale dans tous les arts et à toutes les époques, créant un réseau de représentations et d'interprétations qui convergent toutes cependant vers une tendance à l'idéalisation, et véhiculent également parfois une interprétation idéologique³⁵. Il n'existe donc pas une mais une multitude de représentations voire de fantasmes projetés sur le Moyen Âge, qui en font une époque riche de sens pour le XIX^e siècle, et propice au pastiche formel autant que thématique. On sera donc confronté à la multiplicité de ces représentations, qui servent des propos et des idéaux différents selon leurs expressions. L'une des approches privilégiées de cette époque médiévale, que l'on rencontrera à plusieurs reprises chez Albert Clouard notamment, est celle du style du troubadour, qui trouve ses premières manifestations dès la fin du XVIII^e siècle et marque durablement les représentations de l'époque en posant sur elle un regard mythifié³⁶.

Au début du siècle, l'entreprise du Baron Taylor qui prolonge les inventaires post-révolutionnaires, va contribuer à véhiculer ces images très romantiques de la péninsule. Dès 1810, il conçoit l'idée des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, volumes illustrés consacrés chacun à une région de France, afin de mettre en avant les richesses patrimoniales qu'elle recèle mais également d'alerter sur leur état de délabrement. Les volumes consacrés à la Bretagne paraissent entre 1845 et 1846. L'année suivante, Gustave Flaubert et Maxime Du Camp entreprennent un voyage à pied en Bretagne dont le compte rendu ne paraîtra en volume qu'en 1886³⁷, de façon posthume. La région exerce donc son pouvoir d'attraction tant dans la sphère littéraire que picturale. Avec cet attrait se développe également une littérature scientifique, associée aux milieux celtisants, qui étudient l'histoire de la Bretagne. On compte par exemple parmi ces volumes la *Bretagne ancienne et moderne* de Pitre-Chevalier (1844). Dans son travail de thèse, Catherine Bertho a étudié l'évolution de ces représentations tout au long du XIX^e siècle³⁸. Cette

35 Isabelle DURAND-LE GUEN (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006, p.17.

36 Pierre GLAUDES, « Le roman de style troubadour », in Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES, Bertrand VIBERT, *La fabrique du Moyen-Âge au XIX^e siècle, représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p.762.

37 Gustave FLAUBERT, *Par les champs et par les grèves*, accompagné de mélanges et fragments inédits, Paris, G. Charpentier & Cie, 1886. Cette première édition ne comprend que les chapitres rédigés par Flaubert, Maxime du Camp n'ayant pas mené à son terme la rédaction des notes prises pendant le voyage.

38 Catherine BERTHO, *La naissance des stéréotypes régionaux en Bretagne au XIX^e siècle*, Thèse de III^e cycle, EHESS, 1979.

évolution accompagne également d'importantes mutations dans les modes de représentations, littéraires et picturaux, et engendrent une très grande diversité d'œuvres consacrées à la Bretagne durant tout le XIX^e siècle. Les thèmes abordés, en revanche, varient peu. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Gauguin à Pont-Aven que la peinture en Bretagne prendra un réel tournant dans ses représentations.

DE L'INVENTAIRE DES PEINTRES-ÉCRIVAINS EN BRETAGNE À LA CONSTITUTION D'UN CORPUS D'ÉTUDE

Pour cette raison, la période qui encadre celle des recherches esthétiques formulées par Gauguin et ses disciples à Pont-Aven – les années 1888-1895 – constitue le pivot de notre étude. Elle représente un point de bascule esthétique dans la mesure où les modes de représentations changent, et impulsent également un mouvement qui viendra bouleverser par la suite les représentations de la Bretagne. Il existe, dans l'histoire de la peinture, et dans l'histoire des représentations de la Bretagne par les peintres, un avant et un après Pont-Aven. La rupture esthétique qui se produit dans le petit village du Finistère se ramifie en plusieurs branches : d'une part la création du groupe des Nabis à Paris, à la suite de la révélation causée par *Le Talisman* de Paul Sérusier. Et d'autre part, dans les premières années du XX^e siècle, l'avènement d'un mouvement inédit associant modernité et régionalisme, chez des artistes dont certains ont côtoyé Gauguin à Pont-Aven – Maxime Maufra notamment. Cette branche trouvera sa pleine réalisation dans la constitution du groupe des *Seiz Breur* en 1923. Au tournant du siècle en effet, les artistes qui s'engagent dans le renouvellement de l'art breton sont eux-mêmes originaires de Bretagne. Les relations Bretagne-Paris, qui structurent tout le champ des représentations de la Bretagne durant le XIX^e siècle, s'en trouvent dès lors modifiées : le regard posé sur la région ne provient plus seulement d'une sphère artistique parisienne, il prend sa source chez des artistes locaux qui désirent redynamiser leur pays.

Le corpus tel que nous l'avons constitué est issu d'un inventaire des peintres-écrivains de la Bretagne que nous avons réalisé en préalable à cette étude³⁹. Cet inventaire avait pour objectif de recenser de manière aussi exhaustive que possible les écrits des peintres de la Bretagne d'expression française, quels que soient leur genre et leur nature. Pour cela, nous nous sommes appuyée sur les travaux de Denise Delouche qui recensaient déjà les peintres de la Bretagne, et avons consulté les inventaires des musées bretons dans le but de nous situer au plus près de la réalité des collections des musées. La deuxième phase de constitution de cet inventaire s'est poursuivie par la consultation

39 Cet inventaire est présenté en annexe, avec un argument présentant tous les questionnements et problématiques que sa réalisation ont soulevés.

de base de données et catalogues en ligne⁴⁰ afin de recenser les ouvrages édités, mais aussi les manuscrits et inédits répertoriés dans ces bases de données. La méthodologie développée pour ce recensement recèle des failles inhérentes au sujet : exhumer des écrits inédits de peintres est soumis au hasard de rencontres, à l'accessibilité des documents, et à tout un faisceau de conditions qui échappent parfois au chercheur. À ce titre, il aurait été vain de prétendre à l'exhaustivité. Dans la mesure du possible, nous sommes ensuite allée consulter ces manuscrits dans les divers centres de documentation : au Centre de documentation des musées nationaux (Paris, Musée du Louvre) qui possède un très grand nombre de manuscrits et tapuscrits inédits d'Émile Bernard entre autres artistes ; nous avons également travaillé sur un autre manuscrit inédit d'Émile Bernard conservé à la Médiathèque Alain-Gérard de Quimper ; le Musée de Pont-Aven conserve également de nombreux manuscrits autographes de peintres, en particulier de la correspondance, mais aussi quelques textes ; la Maison-musée Lansyer de Loches dispose quant à elle de toutes les archives d'Emmanuel Lansyer etc. Les fruits d'un hasard heureux nous ont parfois permis de retrouver la trace de manuscrits conservés dans des archives privées, tels que les archives d'Albert Clouard⁴¹, ou les mémoires inédites d'Henri-Gabriel Ibels⁴². À d'autres endroits cependant, l'accès à certains documents nous a malheureusement été refusé⁴³. Nous avons réalisé la transcription de plusieurs des manuscrits, dans leur intégralité ou par extraits, dans l'éventualité d'une édition future⁴⁴ : les *Pensées sur les choses de la vie, de l'art et des lettres* (vers 1941) d'Émile Bernard, son roman *La Tour, roman breton* (1939) et un drame d'Albert Clouard, *Azénor et Tildu* (1922-1924), en ce qui concerne les œuvres intégrales. Nous avons également transcrit une partie des mémoires d'Émile Bernard, deux textes d'Émile Schuffenecker qui ne figurent pas dans le corpus final, et une partie des mémoires d'Ibels. Mais le corpus des œuvres inédites demeure étendu, comme en témoigne l'inventaire. Si ce corpus ainsi constitué est soumis aux aléas de la recherche sur le terrain, les textes inédits que nous sommes parvenus à exhumer constituent toutefois un apport certain dans la connaissance des écrits de peintres. Quant à ceux qui ont déjà été édités, ils demeurent hors du

40 Nous nous sommes principalement appuyée sur le catalogue de la BnF (catalogue.bnf.fr), le catalogue des archives et manuscrits de la BnF (manuscrits.bnf.fr), le catalogue collectif de France (ccfr.fr), Calames, le catalogues des archives et manuscrits en ligne de l'enseignement supérieur (calames.abes.fr), Agorha, le catalogue des archives de l'INHA (agorha.inha.fr), et le catalogue en ligne du Centre de documentation des musées nationaux (cbmn.culture.fr). Nous avons plus ponctuellement trouvé des documents dans le catalogue du Getty research center ou du Sudoc, et dans d'autres fonds spécifiques, tels que la correspondance numérisée du Musée du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye (musée Maurice Denis).

41 Ces archives ont depuis lors été confiées au Musée de Pont-Aven.

42 Mémoires inédits conservés par la famille de l'artiste. Nos remerciements vont à Claire Dupin de Beyssat de nous avoir communiqué ce document.

43 Faute de cooptation, nous n'avons malheureusement pas pu accéder au tapuscrit de poèmes d'Ernest Ponthier de Chamaillard conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France, par exemple ; pour d'autres raisons, nous n'avons pas eu accès aux archives de Maxime Maufra conservées par sa famille.

44 Nous présentons en annexe un roman d'Émile Bernard, *La Tour, roman breton* (1939) ainsi qu'un extrait de son autobiographie consacrée à son œuvre poétique, et un drame d'Albert Clouard, *Azénor et Tildu* (1922-1924).

champ de la plupart des études en littérature ou histoire de l'art. Dans l'important volume consacré à Émile Bernard, Fred Leeman convoque, par exemple, certains de ces écrits pour leur valeur documentaire, mais nullement pour leur valeur littéraire. Les considérer comme corpus à part entière constitue donc l'originalité de cette étude. L'inventaire sur lequel il repose a révélé plusieurs centaines de noms dans lesquels il nous a fallu opérer des choix.

En premier lieu, nous nous sommes attachée à définir la nature du corpus : les peintres qui y figurent ont tous écrit et peint sur la Bretagne. Cependant, nous retiendrons l'intégralité de leurs écrits pour notre étude, lorsqu'ils seront pertinents par rapport au sujet, quand bien même ceux-ci n'auraient pas de lien direct avec la Bretagne. Par exemple, Émile Bernard a rédigé en 1939 *La Tour, roman breton*, mais également *La Danseuse persane* qui, lui, n'évoque en aucune manière la Bretagne. Dans la mesure où ils éclairent tous les deux un aspect de nos problématiques – les relations littérature-peinture ou les représentations de la Bretagne – ils figurent tous deux dans le corpus. En ce qui concerne la langue d'expression, nous avons fait deux entorses au critère du français : le premier concerne l'ouvrage de Jan Verkade, *Le Tourment de Dieu*, originellement écrit en allemand⁴⁵, mais l'artiste écrivait également en français – sa correspondance avec Sérusier notamment – et a revu la traduction dans laquelle est donné l'ouvrage. Le second est celui du conte de Jeanne Malivel, *Les Sept Frères*, réécrit en gallo, langue proche du français et donc compréhensible pour un non locuteur. De surcroît, cet attachement à la langue des aïeux soulève des problématiques fort intéressantes dans le rapport des artistes avec le langage et l'écriture poétique. La question de la littérature bretonne s'est évidemment imposée à nous, et apparaît dans certains ouvrages, tel que le recueil de Max Jacob *La Côte*, mais aussi de façon plus anecdotique dans les œuvres d'Albert Clouard ou d'Émile Bernard. Cependant, nous n'avons pas intégré d'œuvres écrites uniquement en breton bien que certains artistes gravitant autour des *Seiz Breur* aient écrit dans les deux langues, en particulier Xavier de Langlais. Leur place au sein du corpus ne constitue d'ailleurs pas le cœur de notre étude. De ce fait, Jos Parker (1853-1916), écrivain et dessinateur de langues française et bretonne, a également été laissé de côté pour deux raisons : en premier lieu parce qu'il n'a pas réalisé d'œuvre picturale ; en second lieu, se contenter d'étudier sa production écrite en français en ignorant sa production écrite en breton n'aurait pas eu de sens.

D'autre part, le bornage chronologique est tracé d'un côté par les premières représentations régionales caractérisées de la Bretagne, entre 1820 et 1830⁴⁶. Mais le premier texte de peintre que nous avons recensé est celui d'Eugène Boudin, « Notes d'un voyage en Bretagne » rédigé en 1867 et

45 Dom Willibrord VERKADE, *Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs*, Freiburg im Breisgau, Herder & Co, 1920.

46 Voir à ce sujet Denise Delouche, *Les Peintres de la Bretagne*, op. cit., p.37.

publié en 1924 dans le *Mercure de France*. C'est donc assez tardivement, avec le pré-impressionnisme, que débute notre corpus bien qu'Eugène Boudin fasse encore figure d'exception à cette époque. La frontière chronologique supérieure se situe quant à elle avec la rupture constituée par les *Seiz Breur* et leur promotion d'un art breton moderne. Toutefois, nous intégrerons aux derniers chapitres une réflexion sur la structuration du groupe et ses revendications dans la mesure où elles prolongent une réflexion amenée par d'autres artistes dès les premières années du XX^e siècle. La première version du groupe qui s'étend jusqu'en 1928 sera donc l'objet d'une réflexion sous forme d'épilogue, et au besoin nous convoquerons également des œuvres se situant en dehors de ces frontières chronologiques, lorsqu'elles viendront éclairer certains enjeux qui nous semblent importants.

Malgré tout, devant l'ampleur de l'inventaire réalisé, nous avons été contrainte de laisser de côté certains artistes dont les écrits n'étaient constitués que de correspondance inédite, de lettres éparses voire parfois de journaux intimes, en particulier lorsque ceux-ci se situaient à la limite de nos frontières chronologiques – c'est le cas notamment du journal d'Eugène Devéria (1805-1865) dont le journal composé de sept volumes inédits est conservé à la Bibliothèque nationale de France. Notre propos étant d'étudier une possible figure de peintre-écrivain en Bretagne, nous avons privilégié les artistes pour lesquels nous avons pu empiriquement constater – à partir de notre inventaire – une pratique d'écriture un tant soit peu conséquente, ou bien une tentation littéraire manifestée par des genres codifiés : poèmes, romans, pièces dramatiques etc., et un lien particulier de ces écrits avec la Bretagne.

Du fait de la labilité du sujet, les limites de ce corpus sont elles aussi mouvantes. Ainsi, certains artistes feront ponctuellement incursion dans cette étude même s'ils ne répondent pas à tous les critères définis. Ce sera notamment le cas d'Odilon Redon, de Louis-Marie Désiré-Lucas, Henri Rivière ou encore d'Amédée Besnus, dont les journaux et mémoires ne seront évoqués, pour chacun d'entre eux, qu'à une seule occasion. Bien qu'Henri Rivière soit plus connu comme graveur que comme peintre, ses mémoires décrivent toutefois une activité picturale régulière en Bretagne. De plus, ses mémoires viennent appuyer certaines de nos remarques, et il nous a semblé intéressant des les mentionner, aussi brèves que soient ces apparitions dans notre étude. D'autres artistes seront convoqués également pour telle ou telle de leurs œuvres, sans que celles-ci n'entrent dans toutes les problématiques que nous aborderons. Max Jacob sera par exemple étudié selon deux axes de cette étude, compte tenu de son extraordinaire diversité artistique. De la même façon, les correspondances d'artistes tels qu'Armand Seguin, Charles Filiger ou Mathurin Méheut, toutes éditées récemment, seront ponctuellement mentionnées pour éclairer ou appuyer nos propos sans

qu'ils ne possèdent une place centrale dans cette étude. En définitive, rares sont les artistes qui traversent cette étude de part en part, tant la pratique d'écriture des peintres est diversifiée, et les problématiques associées larges. Ceux qui la traversent en revanche constituent des exemples marquants d'artistes à la fois peintres et écrivains en Bretagne, voire peintres et écrivains de la Bretagne.

D'autres artistes brilleront sans doute par leur absence dans cette étude, pour des raisons que nous avons évoquées : on pourra s'étonner par exemple que Tristan Corbière ne soit pas évoqué, bien qu'ayant réalisé un album intitulé *ffocsoR*⁴⁷ (*Roscoff*) illustré par lui, dont les rapports entre texte et image sont particulièrement riches. Cependant, comme nous l'avons mentionné, nous avons pris le parti d'étudier les artistes dont la production picturale est préexistante comparée à la production poétique. De plus, cette œuvre hybride, passionnante au demeurant, reste marginale dans la production de l'artiste, comparée à l'importante production littéraire d'autres peintres.

Les femmes font également partie des absences remarquables. Malgré plusieurs études récemment consacrées aux femmes peintres en Bretagne – l'article de Marie-Paule Piriou dans l'ouvrage *Dire la Bretagne*⁴⁸, l'exposition du musée du Faouët *Femmes peintres en Bretagne* en 2013, ou encore l'exposition du musée de Morlaix consacrée aux deux sœurs Élodie de la Villette et Caroline Espinet en 2014 – nous n'avons retrouvé la trace d'écrits que pour deux d'entre elles : Agathe d'Amsinck (1822- ?) et Jeanne Malivel (1895-1926). Étonnamment, elles se trouvent l'une et l'autre aux extrémités du corpus – peut-être du fait de la densité des écrits produits par des hommes entre ces deux dates, qui occultent la présence féminine, mais aussi du fait que leurs archives sont moins nombreuses dans les institutions publiques – et celles-ci ont constitué nos principales sources d'investigations. Deux raisons nous ont amenée à exclure Agathe d'Amsinck : tout d'abord, bien que nous ayons retrouvé la trace de deux ouvrages de sa main, nous n'avons pas trouvé l'occasion d'insérer ces derniers dans notre étude tant son objet sortait des cadres fixés par cette étude – le seul et unique exemplaire d'une défense de invalides du travail agricole⁴⁹ publié en 1864 n'évoque en rien la région. Ensuite, son recueil de poésie en prose⁵⁰ aurait très probablement figuré dans notre étude si nous avions pu nous en procurer un exemplaire. Mais c'est par le plus grand des hasards que nous en avons découvert l'existence dans un article critique, et aucune

47 L'album *ffocsoR* dit album « Louis Noir » a été récemment redécouvert par Benoît Houzé et édité en 2013 par Françoise Livinec. Tristan CORBIÈRE, *ffocsoR*, Paris ; Huelgoat, Françoise Livinec, 2013.

48 Marie-Paule PIRIOU explique entre autre les raisons du très petit nombre de femmes artistes en Bretagne. Marie-Paul Piriou, « Un regard féminin sur la Bretagne dans l'art », in Nelly BLANCHARD, Mannaig THOMAS, *Dire la Bretagne*, *op. cit.*, pp.63-69.

49 Agathe D'AMSINCK, *Les invalides du travail agricole*, Paris, E. Dentu, 1864.

50 Agathe D'AMSINCK, *Histoire d'un rouge-gorge*, Paris, Librairie Fischbacher, (1895?). Seule une critique du recueil faite dans un numéro de *l'Année des Poètes* de 1895, vol. 6, p.602, nous a permis de prendre connaissance de cet ouvrage.

bibliothèque ne semble en conserver d'exemplaire. Ainsi, Jeanne Malivel est – malheureusement – la seule femme figurant au nombre des artistes du corpus.

En définitive, le corpus central se compose des écrits de dix peintres dont la production couvre une période allant de 1867 à 1939 : Eugène Boudin (1824-1898), Jules Breton (1827-1906), Emmanuel Lansyer (1835-1893), Paul Gauguin (1848-1903), Émile Bernard (1868-1941), Paul Sérusier (1864-1927), Félix Vallotton (1865-1925), Albert Clouard (1866-1952), Maurice Denis (1870-1943) et Max Jacob (1876-1944). Ce noyau d'artiste fluctuera cependant selon l'approche que nous adopterons dans chacune des parties, et ne sera donc pas toujours convoqué de façon égale. Par exemple, bien que la production écrite d'Eugène Boudin se cantonne aux notes d'un récit de voyage en Bretagne et à une correspondance, sa position de précurseur à plusieurs niveaux nous a convaincue de son importance dans notre étude, et par conséquent de sa place dans le corpus primaire. Autour de ces dix peintres, gravitent d'autres noms qui prolongent chronologiquement la période pour la faire accéder à sa plus grande amplitude : 1867-1965. Cependant, les écrits produits entre 1939 et 1965 seront particulièrement rares et mentionnés uniquement à titre d'exemple. Les écrits de quinze autres peintres viendront s'ajouter à ce corpus primaire. Évoqués de façon plus ou moins approfondie, ils peuvent se diviser en deux autres cercles : un premier cercle composé de six artistes que l'on mentionnera à plusieurs reprises, ou de façon approfondie : Amédée Besnus (1831-1909), Paul Sébillot (1843-1918), Emmanuel de La Villéon (1858-1944), Maxime Maufra (1861-1918), Jan Verkade (1868-1946) et Jeanne Malivel (1895-1926) ; et un second cercle de neuf artistes mentionnés de façon beaucoup plus anecdotique : Odilon Redon (1840-1916), Charles Filiger (1863-1928), Henri Rivière (1864-1951), Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), Louis-Marie Désiré-Lucas (1869-1949), Armand Seguin (1869-1903), Mathurin Méheut (1882-1958) René-Yves Creston (1898-1964) et Xavier de Langlais (1906-1975). Deux constats s'offrent d'ores et déjà à nous : d'une part, la génération d'artistes nées entre 1860 et 1870 est sur-représentée dans ce corpus, et d'autre part, une autre génération d'artistes nés entre 1880 et 1895 en est totalement absente. Nous tâcherons donc de mettre en évidence les raisons de ce déséquilibre par des éléments factuels tout au long de cette étude.

ABORDER LES PEINTRES-ÉCRIVAINS EN BRETAGNE : UN CHAMP DE RECHERCHE ET DES PROBLÉMATIQUES INÉDITS

Comme on l'a montré, les problématiques générées par la question qui constitue le socle de cette étude « Qui sont les peintres-écrivains en Bretagne ? » recouvrent celles de deux champs déjà consacrés et balisés : les peintres de la Bretagne d'une part et les artistes-écrivains d'autre part.

Naturellement, les problématiques associées à ce nouveau corpus tiennent tantôt d'un champ, tantôt de l'autre, et sont complétées par d'autres interrogations issues spécifiquement de ce nouveau terrain d'étude. Les questionnements généraux qui se dégagent donc de ces observations sont les suivants : existe-t-il des artistes à la fois peintres et écrivains – et selon quelles modalités –, et qu'apporte cette spécificité aux représentations de la Bretagne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ? Mais aussi, de quelle manière cette particularité rejoint-elle et prolonge-t-elle les révolutions picturales engagées en Bretagne, à la même période ?

Durant la quasi totalité de la période couverte par notre corpus, les peintres, à de rares exceptions près, sont formés à Paris et dépendent du marché de l'art parisien⁵¹. Avant d'aborder le terrain géographique de la Bretagne, il convient donc de s'interroger sur le rapport qu'entretiennent les peintres avec la littérature dans le champ artistique dont ils sont issus, c'est-à-dire, le champ artistique parisien. Depuis l'Antiquité, et *l'ut pictura poesis* d'Horace, puis les questions de *paragone* développées en Italie à la Renaissance⁵², les relations entre littérature et peinture sont ténues, et l'activité d'écriture déjà très ancrée dans la pratique des peintres. Dans ce contexte, il convient d'aborder en premier lieu la question des relations entretenues entre les deux sphères artistique et littéraire au XIX^e siècle, pour tenter de comprendre ce qui incite les peintres, en particulier ceux de la génération 1860-1870, à s'exprimer par écrit. Quelles sont les mutations dans les relations entre ces deux sphères à cette période qui encouragent l'explosion de la production écrite des peintres à cette période ? D'autre part, si le geste d'écriture est répandu chez les artistes, quels signes peuvent nous laisser penser qu'un peintre possède également l'ambition d'être écrivain ? Le critère de la publication résulte souvent d'un parcours semé d'embûche, et ne dit pas toujours les intentions véritables qui se dissimulent derrière la réussite ou l'échec de cette entreprise. Il nous faudra donc passer outre ce critère pour questionner l'identification des peintres en écrivains au travers d'autres critères, et notamment celui de la réception et de la postérité de ces artistes. Le genre des œuvres dans lesquels ils s'illustrent en dit également long sur leurs rapports avec la sphère littéraire : comment les peintres qui prennent la plume dans des genres aussi emblématiques que le roman ou la poésie se situent-ils par rapport à ces genres ? Les renouvellent-ils ou bien en adoptent-ils les codes ? La première partie sera donc consacrée à ces questionnements sur la production écrite des peintres dans les milieux parisiens. Tout d'abord en s'interrogeant sur les mutations des relations entre champs littéraire et pictural à l'époque, ainsi que les terrains de rencontres des peintres et des écrivains. Ensuite en analysant plus précisément les contextes de productions des écrits des peintres, et leur geste d'écriture.

51 Voir à ce sujet l'article de Denise DELOUCHE, « Dire la Bretagne et/ou faire carrière », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne, op. cit.*, pp. 135-144.

52 Nathalie BAUER, Lauriane FALLAY D'ESTE (trad.), *Le paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009.

Le second point qu'il convient d'explorer concerne les représentations de la Bretagne et leur évolution à cette période. Durant toute une partie du siècle, celles-ci sont dominées par la création de stéréotypes qui rejoignent la notion de pittoresque. Cette notion évolue au fil du siècle, et se décline selon plusieurs approches, qui renvoient toutes essentiellement à des représentations codifiées du paysage. On constate que le pittoresque s'exprime également dans les écrits de peintres, et en particulier les récits de voyages. Le littéraire permettrait alors une approche du paysage qui dépasse le pittoresque. D'un autre côté, parmi les représentations humaines, celles qui sont les plus répandues concernent la piété des Bretons. Dès le début du siècle, elles font partie des poncifs des représentations de la région. En 1888, une rupture a lieu à ce niveau puisque les premiers tableaux synthétistes de Gauguin et d'Émile Bernard sont des sujets religieux. En outre, autour de Gauguin, plusieurs artistes dont Paul Sérusier, Jan Verkade ou Maurice Denis – qui a pour sa part toujours été profondément chrétien – découvrent, redécouvrent ou renouent avec une certaine spiritualité en Bretagne. Cet élan spirituel s'accompagne de l'élaboration de théories esthétiques qui reposent sur cette redécouverte et conduisent pour Émile Bernard et Maurice Denis notamment à un retour progressif vers le classicisme, après avoir été les artisans d'une révolution picturale.

La question de la spiritualité recoupe également celle du mythe car elle interroge les origines et les récits communs qui fédèrent les hommes autour de croyances. Nous aborderons donc cette question de la création de récits d'après deux observations : d'une part, la structuration du groupe des Nabis autour d'un mythe : celui du *Talisman* réalisé en Bretagne par Paul Sérusier sous la direction de Gauguin. Et d'autre part, la prise en charge de l'historiographie de la dite « école » de Pont-Aven par les peintres eux-mêmes, ce qui constitue un tournant majeur dans les relations entre littérature et peinture. Ce chapitre prolongera l'étude des problématiques liées à l'écriture des peintres, en particulier en lien avec la Bretagne ; en revanche, malgré l'origine bretonne de ces deux événements, nous constaterons que la Bretagne disparaît du récit qu'en font les peintres et n'est nullement caractérisée.

Enfin, la dernière partie abordera une thématique qui réunit les trois éléments fondamentaux de cette étude autour d'un objet que nous n'avons jusqu'à présent que très peu évoqué : la littérature populaire bretonne. Quelle influence possède-t-elle sur la production picturale et littéraire des peintres ? Nous nous intéresserons dans cette partie presque exclusivement aux écrits de fiction. En 1839, la parution du *Barzaz Breiz* de La Villemarqué fait grand bruit tant dans les milieux celtisants que dans les milieux littéraires parisiens, et dans l'Europe entière. Celui-ci apparaît dans les écrits des peintres à la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e siècle notamment sous forme de pastiche. Nous interrogerons donc ce que ces réécritures disent des ambitions des artistes

en ce qui concerne la littérature populaire bretonne, et leur investissement dans cette littérature. Dans le sillage de Marc Gontard, il apparaîtra que ces réécritures entrent d'une certaine manière dans le champ d'une « littérature bretonne de langue française⁵³ ». La question des nouveaux enjeux des réécritures ou des mentions de la littérature populaire durant le premier tiers du XX^e siècle fera l'objet d'un chapitre qui viendra clore chronologiquement le déroulé de cette étude. Dans un premier temps, nous questionnerons l'évolution des représentations de la Bretagne dans certains romans de peintres ; et dans un second temps, nous nous interrogerons sur le rôle de cette littérature populaire dans l'élaboration d'un art breton moderne par plusieurs artistes ou groupements d'artistes, qui conduiront en 1923 à la constitution des *Seiz Breur*.

Nous consacrerons enfin le tout dernier chapitre à Albert Clouard, figure marquante de notre recherche à plusieurs égards : d'abord parce que Clouard a produit une œuvre écrite et picturale significativement riche, et que l'intégralité de cette œuvre est consacrée à la Bretagne, ce qui en fait peut-être l'artiste le plus emblématique de notre sujet. Ensuite parce que nous avons eu la chance de travailler sur les manuscrits de son œuvre écrite, à ce jour presque totalement inédite. La connaissance de cette œuvre est, à notre sens, un des apports majeurs de notre étude dans le champ des recherches sur les peintres-écrivains, ainsi que sur les peintres de la Bretagne.

53 Marc GONTARD, *La Langue muette, littérature bretonne d'expression française*, Rennes, PUR, 2008.

PARTIE 1



ÉCRIRE

PARTIE 1 ♦ ÉCRIRE

« Écrire » car c'est bien l'acte qui est à la source du travail d'écrivain. C'est aussi cette pratique qui ferait d'un peintre, un « peintre-écrivain », figure fantasmée peut-être, dont nous voudrions étudier l'existence – et les modalités d'existence – au tournant d'un siècle aux courants artistiques aussi nombreux que novateurs. Il existe bien évidemment mille façons d'écrire, et cette première partie s'attachera surtout à ne pas en laisser de côté : tous les types d'écriture, sans distinction de genre, ou de publication, constitueront donc le corpus de cette première partie, afin de repérer dans un premier temps, les formes d'écriture auxquelles les peintres s'adonnent. Nous analyserons bien évidemment les contextes de productions et de réception de ces écrits.

Cependant, si l'acte d'écriture est la source d'une possible reconnaissance en tant qu'écrivain, le contexte qui accueille ce travail d'écriture pour les peintres détermine également largement la possibilité pour eux d'être reconnus comme tels. C'est par cette question que nous aborderons donc la pratique d'écriture des peintres : dans quel contexte artistique, littéraire et social, les peintres prennent-ils la plume, sur la période que nous avons déterminée ?

La notion de champ sera très régulièrement sollicitée durant cette étude, notamment dans la mise en regard du champ littéraire par rapport au champ pictural. Théorisée par Pierre Bourdieu, notamment dans *Les Règles de l'art*¹, elle appartient à la sociologie de la littérature, qui propose une approche de l'œuvre littéraire qui dépasse sa condition d'œuvre mais s'inscrit également dans son environnement en agissant aussi comme fait social. Gisèle Sapiro présente ainsi les problématiques qui accompagnent cette approche sociologique de la littérature, et que nous aborderons également durant toute cette première partie :

Cette proposition apparemment simple soulève nombre de questions. Que définit-on comme texte de référence : une œuvre telle que l'a publiée son auteur ? Mais dans ce cas, que faire des œuvres de Kafka publiées par Max Brod après sa mort ? Ou des différentes versions publiées par un auteur ? Ou encore des variantes que l'on trouve dans les manuscrits ? Doit-on s'interroger sur la genèse de l'œuvre et l'inscrire, à la manière de Sartre, dans un « projet créateur » ? Ou bien sur son interprétation, qui peut varier selon les lecteurs et les époques ² ?

Convoquer la sociologie de la littérature est particulièrement pertinent pour notre étude, tout d'abord parce que notre ambition est justement d'interroger la structuration sociale de l'artiste

1 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions Points, 2006.

2 Gisèle SAPIRO, *Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2014, p.5.

comme écrivain en s'interrogeant sur les éléments qui font qu'un artiste par ses prises de position, au-delà du geste d'écriture, inscrit son œuvre dans le champ littéraire. Ce dernier se manifeste en effet par un espace des possibles régi par un réseau de règles auquel l'artiste, en l'occurrence le peintre, peut choisir ou non d'adhérer. Le champ possède un fonctionnement relativement autonome, des enjeux spécifiques et est doté d'un système de consécration particulier. Pierre Bourdieu en analyse les enjeux, ainsi que les jeux de pouvoirs internes et externes qui régissent ces espaces autonomes. Dans cette configuration, les peintres occupent la place des « dominés » au sein du champ littéraire, c'est-à-dire de nouveaux arrivants, au même titre que tout jeune écrivain. Mais existe-t-il des enjeux spécifiques à l'entrée d'un peintre dans ce champ ? Alors que, par définition, les champs, eux, s'excluent, on pourra également s'interroger, avec ces artistes, sur leur perméabilité : champs littéraire et artistique peuvent-ils se recouper à certaines occasions, notamment à l'endroit des peintres-écrivains ou de la critique d'art ?

Nous entendons donc par champ, littéraire ou artistique, le réseau d'agents et de règles régissant l'ensemble des interactions autour de l'activité, littéraire ou artistique, dans sa globalité. Le terme de sphère, qui recouvre une réalité proche de celle du champ mais de façon moins formalisée et plus intime, sera également utilisé lorsqu'il s'agira d'évoquer la perméabilité des deux mondes notamment d'un point de vue privé ou relationnel. Ainsi on évoquera la « sphère littéraire » comme la « sphère symboliste » sans que ces termes ne renvoient aux enjeux spécifiques de ces différents réseaux. Dans certains cas, l'expression « sphère artistique » pourra évoquer l'ensemble des relations qui les unissent et des acteurs qui les constituent.

◆ CHAPITRE 1 ◆

LES PEINTRES ET LE CHAMP LITTÉRAIRE

En premier lieu, il faut donc s'interroger sur la place qu'occupent les peintres dans le champ littéraire. En sont-ils exclus, ou au contraire ce champ leur est-il ouvert ? Les champs eux-mêmes sont-ils cloisonnés ou un dialogue est-il possible, et sous quelle forme ? Plusieurs ouvrages s'intéressent à ces échanges artistiques au XIX^e siècle, Annie Mavrakis, dans *La Figure du monde*, ou Florence Godeau avec *Et in fabula pictor*³, retracent une partie de ces points de rencontre des deux arts dans l'histoire. Pour appréhender une partie des réponses, nécessairement lacunaires du fait de l'extrême foisonnement des échanges artistiques au XIX^e siècle, il convient peut-être d'analyser la place que laissent les principaux intéressés, les écrivains donc, aux peintres, travaillant à leurs côtés à un renouvellement artistique qui, à la fin du siècle, entraîne également d'importants changements dans le paysage artistique. Et réciproquement, quelle est la place que prennent les peintres dans le champ littéraire, comment œuvrent-ils au côté des écrivains. En somme, comment s'invitent-ils sur le terrain de la littérature ?

1. UNE DOMINATION LITTÉRAIRE

« Les phares »

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays,

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules

3 Florence GODEAU, *Et in fabula pictor*, Paris, Kime, 2006.

Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats,

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité⁴ !

Avec son poème « Les Phares », Baudelaire célèbre la puissance des peintres et les place à la source de l'inspiration poétique. Ce ne sont pas seulement les œuvres qui sont évoquées, mais bien aussi les artistes et leur génie. Plus que la peinture, les poètes chantent aussi les peintres en ce XIX^e siècle, ces *alter ego* qui les renvoient à leurs propres faiblesses. En faisant des peintres « les phares », il en fait à la fois des repères pour les hommes, mais également pour l'art lui-même : ce sont eux qui posent les nouveaux jalons de l'art. Les relations entre les deux arts, en ce siècle, subissent pourtant d'importants bouleversements qui viennent métamorphoser leurs échanges, et nécessitent de repenser leur place dans le champ artistique, au sens large.

4 Charles BAUDELAIRE, « Les Phares », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Brois éditeurs, 1857.

A. Les écrivains face à la peinture

a) Relations historiques

◆ *Ut pictura poesis* ?

La célèbre formule horacienne, inévitable lorsqu'on souhaite aborder le thème des relations entre littérature et peinture, fait état du caractère privilégié des relations entretenues entre littérature et peinture depuis l'Antiquité. La fortune que connaît l'expression témoigne de cette proximité des deux arts demeurée bien vivante au cours des siècles. Littérature et peinture se concurrencent, se nourrissant mutuellement de leurs potentialités et de leurs défauts. Dans son ouvrage *La Figure du monde*, Annie Mavrakis note que la littérature s'est toujours érigée « en gardienne des mythes⁵ » dans lesquels la peinture a puisé pendant des siècles. Depuis l'Antiquité en effet, les représentations picturales se sont inspirées avant tout de récits, qu'ils soient mythologiques ou bibliques pour constituer leur propre répertoire de sujets. La peinture a donc toujours été soumise à cette préexistence du texte sur sa production. Cette précellence a longtemps été légitimée par plusieurs données : d'abord le fameux *ut pictura poesis*, pourtant détourné afin de remettre la littérature en bonne place ; et ensuite, à travers les siècles, par le fait que le discours sur la peinture prenne pour modèle les discours sur la poésie, et enferment donc la peinture dans son rapport à la poésie.

Paul-Oskar Kristeller, dans *Le Système moderne des arts*⁶, a étudié les relations qu'entretenaient les différents arts entre eux à l'époque moderne et a mis en évidence certaines périodes au cours desquelles l'esthétique a plutôt tendance à les rassembler, les comparer et insister sur leurs aspects communs, et d'autres périodes au cours desquelles les arts ont plutôt tendance à être séparés, et qui mettent en évidence leurs spécificités et leurs différences. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle qu'une pensée générale de l'art voit le jour. La notion d'Art se voit alors rattachée à celle des « Beaux-Arts », et non plus de technique rattachée à un artisanat. Ceux-ci se composent alors d'un noyau irréductible de cinq pratiques : la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la poésie.

Tout au long du XIX^e siècle, peinture et littérature entretiennent des rapports étroits autour de mouvements qui les rassemblent : romantisme, réalisme ou symbolisme. Cette proximité favorise les échanges entre les arts et encourage les artistes à s'essayer à d'autres pratiques, à se confronter à une altérité qu'ils célèbrent. Selon la tradition italienne du *paragone*, qui consiste à comparer les arts entre eux et qui donne lieu en France, à l'époque classique, notamment au *Songe de Philomathe* d'André Félibien, en 1683, certains peintres, tels Jules Breton, mettent en scène des dialogues entre

5 Annie MAVRAKIS, *La Figure du monde : pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, op. cit.

6 Paul-Oskar KRISTELLER, *Le Système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon Editions, 1999.

littérature et peinture, éprouvant ainsi les forces et les faiblesses de l'une et de l'autre. Les célèbres poèmes de Baudelaire « Correspondances⁷ » et de Rimbaud « Voyelles⁸ » témoignent également de ces équivalences établies entre les arts et le goût de l'époque pour les synesthésies. À la fin du siècle, autour du mouvement symboliste, cette émulation artistique a lieu notamment selon un paradigme musical : la littérature symboliste place en effet toute sa recherche esthétique sous l'égide du symbole, qui trouve sa réalisation la plus parfaite dans la musique, celle-ci s'exprimant à la fois comme signifiant et signifié. Timothée Picard a montré que ce paradigme musical avait tendance à laisser à nouveau la place à un paradigme pictural au début du XXe siècle⁹. Ces remarques dévoilent bien l'importante émulation artistique du XIX^e siècle et la profusion des échanges qui en émergent.

◆ *Structuration des champs littéraire et artistique au XIX^e siècle*

Bernard Vouilloux fait apparaître que *l'ut pictura poesis* repose sur un principe d'analogie de la littérature et de la peinture, parce que celles-ci, conçues comme deux domaines bien distincts, sont alors comparables. Ces analogies sont rendues possibles par la structuration de la peinture par le modèle discursif. Mais dès lors que la peinture commence à se doter d'outils théoriques et de discours critiques menant peu à peu à sa constitution en un champ autonome – à partir du XVIII^e siècle, et avec les *Salons* de Diderot notamment – alors les relations de la littérature et de la peinture basculent : « Sur cette base, les relations entre peinture et littérature seront désormais pensées en termes, non plus d'analogies, mais d'homologies¹⁰. » Il en devient, de ce fait, particulièrement délicat de continuer à étudier les deux arts sur les modes anciens de *l'ut pictura poesis*, ou d'utiliser la théorie classique de la représentation puisque, comme l'écrit Bernard Vouilloux : « plus aucune de ces autorités régulatrices ne peut jouer, quand c'est la totalité de l'ancien cadre rhétorique qui lentement implose¹¹. » Le XIX^e siècle se présente donc comme l'héritier de ce bouleversement du champ artistique.

Bernard Vouilloux consacre son ouvrage *Le Tournant « artiste » de la littérature française* à cette intime proximité entre littérature et peinture au XIX^e siècle, et plus particulièrement à la manière dont les écrivains explorent les « voies picturales » de la littérature. Son propos interroge les multiples entrées de la littérature en peinture : « tenter, en somme, de repérer autant ce que la

7 Charles BAUDELAIRE, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, op.cit.

8 Arthur RIMBAUD, « Voyelles », rédigé vers 1871-1872.

9 Timothée PICARD, « La (Re)naissance du paradigme pictural dans la littérature du début du XXe siècle », in Pascal DETHURENS (dir.), *Peinture et littérature au XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

10 Bernard VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p.11.

11 *Ibid.*, p.21.

littérature, au XIX^e siècle, fait de la peinture que ce que la peinture fait ou fait faire aux textes¹². » S'appuyant sur ces liens étroits qui unissent les deux « sœurs », et qui remontent à des temps anciens, les poètes font des peintres leurs plus proches alliés. Baudelaire, dans son *Salon de 1859* célèbre le peintre comme le « frère antique du poète¹³ ». Les liens sont donc fraternels avant même d'être formels et c'est à l'aune de cette fraternité que les écrivains célèbrent la commune destinée des « deux sœurs » : ainsi peinture et littérature, au XIX^e siècle, semblent-elles cheminer vers un but commun – selon les dires des écrivains du moins. Mais n'est-ce pas là encore la manifestation d'une « instrumentalisation » de la peinture par la littérature ? Bernard Vouilloux remarque que ce lien de la peinture et de la littérature n'est plus si indissoluble qu'il le semblait, car là où *l'ut pictura poesis* apparentait les arts, ce sont désormais les artistes, le peintre et le poète qui ont pris place, et s'engagent individuellement dans cette fraternité artistique :

Un déplacement s'est opéré qui remet l'attestation du lien entre littérature et peinture non plus aux règles régissant chaque art, mais à la seule singularité des engagements que contractent, chacun de son côté, le peintre et le poète, solidaires face à un monde dont ils sentent l'incompréhension quand ce n'est pas l'hostilité¹⁴.

À la Peinture, on substituera donc le peintre et à la Littérature, le poète. Le XIX^e siècle, qui hérite de ces bouleversements des champs artistique et littéraire, connaît une véritable émulation en ce qui concerne les échanges entre les arts.

b) Le peintre dans le roman au XIX^e siècle

◆ *Les peintres, des héros fictionnels*

Tout au long du XIX^e siècle, la littérature en effet éprouve une certaine fascination pour la figure du peintre et ne s'en cache pas. Les romans de peintres jalonnent le siècle. Ces œuvres, sous prétexte de se confronter à l'altérité picturale, explorent généralement le rapport à la création et célèbrent bien souvent le triomphe de la littérature. Sous couvert de fiction, elles témoignent des rapports de pouvoir que peuvent entretenir littérature et peinture, sous les traits d'artistes.

L'œuvre qui initie cette tendance est la nouvelle de Balzac, *Le Chef d'Œuvre inconnu* (1831). La nouvelle présente le peintre comme un artiste en quête d'absolu, incapable de se plier aux défauts du réel. Frenhofer, artiste au talent incomparable, détruit son chef-d'œuvre à force d'une quête insatiable de la perfection, puis met fin à ses jours après avoir brûlé l'ensemble de ses toiles. Dans

12 *Ibid.*, p.8.

13 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, cité par Bernard VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française*, op. cit., p.9.

14 *Ibid.*, p.10.

les romans de peintres, c'est la folie ou la mort – parfois l'une précédant l'autre – qui résolvent l'aporie de l'inatteignable idéal. Il semble que le milieu du siècle taise un peu cet intérêt pour la folie artistique et ses pulsions destructrices. Mais à nouveau, à la fin du siècle on constate un certain engouement pour ces artistes dont le réel ne satisfait pas les exigences idéales, dont la main fait toujours défaut devant la perfection de l'idée. C'est presque toujours face à l'œuvre ou par l'œuvre qu'a lieu le suicide final de l'artiste.

L'Œuvre d'Émile Zola (1886), quatorzième tome des *Rougon-Macquart*, se situe dans le sillage de la nouvelle de Balzac. Le peintre Claude Lantier incarne, comme Frenhofer, les souffrances de l'artiste devant l'impossible représentation de la vie. C'est d'ailleurs la première leçon que donne Frenhofer à son jeune élève Porbus :

– Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie¹⁵.

Insuffler la vie, telle est l'impossible gageure que tentent de relever les deux artistes, l'*hybris* à laquelle ils abandonnent leur raison et leur humanité. C'est du moins ce qu'on peut tirer de la folle entreprise de Lantier de peindre son fils de douze ans, hydrocéphale, mort. Puis, comme Frenhofer, c'est encore devant le défi d'un nu féminin qu'il renonce, et se pend. Le roman *Dans le ciel*, d'Octave Mirbeau expose quant à lui, au travers de la mise en abyme de récits multiples, la vie d'un peintre, Lucien, vivant reclus dans une ancienne abbaye au sommet d'un pic. Sa solitude lui pèse autant que le ciel lourd qui surplombe la maison où il vit. Il s'enferme peu à peu dans sa folie et finit, lui aussi, par se pendre, après s'être scié la main. Triste destinée que celle des peintres fictionnels à la fin du XIX^e siècle. La mutilation n'est pas sans rappeler la folie d'un autre tristement célèbre génie de la peinture. Du reste, l'insistance de Lucien auprès de son ami évoque également les missives pressantes de Vincent Van Gogh vis-à-vis de Gauguin, pour que ce dernier vienne s'installer avec lui à Arles. Les propos du narrateur de l'histoire lui-même correspondent assez à aux propos égoïstes que le maître de Pont-Aven aurait pu tenir, presque forcé par Théo Van Gogh de rejoindre son frère à Arles :

15 Honoré DE BALZAC, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « folio classique », 2020, p.35.

Je veux bien être généreux, à la condition toutefois, qu'il ne m'en coûte rien, et que mes générosités me soient à moi-même un redoublement de plaisir égoïste et de vaniteuse joie. Or, quel plaisir, je vous le demande ? Et comment me vanter auprès de mes jolies amies d'une villégiature passée chez ce pauvre diable¹⁶.

En 1891, Mirbeau vient d'acheter *Les Tournesols* et *Les Iris* du peintre d'Arles, et de lui rendre un hommage retentissant à l'occasion de sa première exposition posthume le 31 mars 1891. Les traits caractéristiques des deux artistes, Vincent et Lucien, incitent volontiers à l'identification de l'un à l'autre¹⁷. Le roman paraît en plusieurs livraisons dans *L'Écho de Paris* entre 1892 et 1893 mais ne sera publié en volume qu'en 1989.

Ces peintres qui inspirent tant les écrivains trouvent tous leurs sources dans l'entourage direct des auteurs. Nous nous attarderons longuement sur ces lieux – réels ceux-là – qui réunissent peintres et écrivains dans des entreprises communes au cours des pages suivantes. Le décroisement des arts, l'effervescence artistique qui unit peintres et poètes engendrent nécessairement des relations qui n'ont rien d'allégorique cette fois. Il est désormais établi que Zola prit Cézanne comme modèle pour Lantier, ce qui condamna d'ailleurs leur amitié. Mirbeau choisit donc Van Gogh comme modèle principal au peintre Lucien – ce dont l'intéressé ne put bien évidemment lui tenir rigueur – mais l'auteur était également proche de Monet. C'est en s'intéressant à la cause des peintres que les écrivains se permettent d'en tirer des figures de martyrs de l'art. À tort ou à raison.

Cependant, tous les romans de peintre ne véhiculent pas nécessairement cette image romantique du peintre. *Fort comme la mort* de Maupassant paraît dans les mêmes années que le roman de Zola puisqu'il est publié en 1889, mais il semble plutôt prolonger la période de calme relatif entre littérature et peinture que constitue la période suivant *Le Chef d'Œuvre inconnu*. Dans ce roman, la peinture est avant un motif qui sert la diégèse : c'est le portrait fait par Bertin qui sert de jalon diégétique à son amour pour Mme de Gilleroy. La peinture est peut-être plus un instrument dans la mise en scène que le véritable sujet du roman. Ce qui importe à Maupassant d'évoquer avec cette œuvre, semble-t-il, c'est bien plus la fuite du temps et le vieillissement que la condition des peintres. Outre-Manche et dans un registre fantastique, *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde, fonctionne selon une mise en scène similaire : la peinture est un ressort de la diégèse mais n'en est pas le sujet central. L'intérêt pour la création picturale ne s'exprime pas dans les mêmes termes.

Quant à la *Manette Salomon* des frères Goncourt, elle paraît bien plus tôt, dans *Le Temps* à partir de janvier 1867, puis en volume en novembre de la même année. Les Goncourt accuseront d'ailleurs Zola de plagiat lorsque celui-ci publiera *L'Œuvre*. Elle dessine le parcours d'un peintre, Anatole,

16 Octave MIRBEAU, *Dans le ciel*, Caen, l'Echoppe, 1989, p.24.

17 Voir à ce sujet l'introduction de Pierre Michel et Jean-François Nivet au roman. *Ibid.*, pp.14-15.

prometteur et plein de talent, qui gâche tout par orgueil et paresse quand les honneurs reviennent à un peintre travailleur mais dépourvu de talent. C'est toute l'institution des Beaux-Arts qui est décriée dans cette œuvre.

Il y a donc plusieurs manières de mettre en scène la figure du peintre tout au long du siècle : réflexion existentielle qui célèbre la peinture comme moyen de lutter contre la fuite du temps et de garder une trace ; remise en cause des institutions, notamment celle des Salons ; puis plus tard, célébration du génie incompris. Dans ses façons d'envisager la peinture au sein du roman, le milieu du XIX^e siècle semble être témoin de relations apaisées entre peintres et écrivains. Ces derniers prennent fait et cause pour les peintres et ne semblent pas sentir leur légitimité « menacée » par le champ pictural. C'est notamment dans ce contexte que Jules Breton se voit célébré comme peintre autant que poète après la publication de son premier recueil *Les Champs et la mer* en 1875. Rien ne semble alors s'opposer à sa double vocation.

À partir des années 1880, une nouvelle génération d'écrivains perçoit les peintres comme des figures de génies romantiques. Avec la révolution impressionniste, puis l'esthétique symboliste, le champ des lettres se voit confronté à un champ artistique en avance sur son propre développement – l'avènement du symbolisme littéraire n'a-t-il pas lieu à la suite du symbolisme pictural ? Les auteurs s'inspirent alors d'artistes contemporains, et avec lesquels ils échangent largement. C'est plus volontiers chez les peintres d'avant-garde qu'ils vont puiser cette image, puisque ce sont ces derniers qui sont le plus sujet aux incompréhensions du public à leur égard, marque sinon des génies, tout au moins des artistes en proie à la folie. Ce changement de paradigme au sein des relations littérature-peinture se produit en premier lieu avec les impressionnistes dans les années 1870, puis se prolonge avec la peinture symboliste dans les années 1880.

La fin du siècle présente plus volontiers le peintre en opposition à l'écrivain. D'une part, les œuvres déplorent son incapacité à rivaliser avec le réel, et le danger qu'elle représente pour les peintres qui ont trop soif d'absolu – en cela Balzac apparaît comme précurseur puisqu'il exploite ce thème dès 1831. Ce dont les écrivains témoignent avec ces œuvres, c'est la plupart du temps de l'échec de la peinture face au réel. Entretenant avec lui un rapport d'analogie, elle est nécessairement condamnée à l'imperfection. Les peintres sont, quant à eux, présentés comme des artistes dont l'exigence et le sentiment d'absolu sont plus hauts et plus puissants que celui de l'écrivain. La littérature se manifeste alors comme une alternative à cet échec puisque les mots n'entretiennent avec le réel qu'un rapport purement arbitraire et non représentatif.

◆ *Le couple peintre-écrivain, un couple romanesque*

Dans ces romans de peintres, il est en effet fréquent, voire presque incontournable, de trouver face à l'artiste, une figure repoussoir de poète ou d'écrivain. Ils se présentent comme les avatars modernes des dialogues allégoriques entre Littérature et Peinture. Mais, pour revenir à l'analyse de Bernard Vouilloux, les anciennes allégories ne fonctionnant plus, c'est le dialogue entre poète et peintre qui vient remplacer la sororité antique des deux arts. Le couple fonctionne sur le modèle énoncé par Bernard Vouilloux, c'est-à-dire qu'il n'engage plus les deux arts de façon allégorique et universelle, mais propose une vision moins réciproque de ces relations. Jules Breton fait partie de ceux qui expriment cette personnification des rapports entre les deux arts : il propose dans son roman un épisode central, que nous commenterons plus longuement le moment venu, au cours duquel dialoguent un peintre et un poète dans un espace clos à la fois du point de vue de la diégèse et de l'environnement dans lequel se situent les protagonistes. En ménageant un espace privilégié à ce dialogue entre le peintre et le poète, dialogue qui n'apparaît qu'une seule fois en ces termes dans le roman, Jules Breton semble vouloir réitérer le code des dialogues entre Littérature et Peinture hérités des siècles précédents. Il satisfait toutefois aux exigences et aux mutations de son époque en intégrant ce dialogue à son roman, et en présentant non pas deux allégories, mais deux artistes singuliers avec leurs caractéristiques propres. Jules Breton y expose ses idées sur les ressorts communs des deux arts, insistant avant tout sur leurs similitudes.

D'autres dialogues entre les deux arts ne concilient pas si bien les deux destinées de la peinture et de la littérature. En 1886, *L'Œuvre* de Zola expose en miroir de l'idéalisme furieux du peintre Claude Lantier le pragmatisme bourgeois de l'écrivain Pierre Sandoz. Zola, qui fait de Sandoz son double fictionnel, en profite précisément pour développer ses idées sur la peinture de son époque et condamne les peintres symbolistes. C'est en effet quand Lantier commence à être entraîné dans la peinture de symboles qu'il perd la raison. Françoise Lucbert remarque notamment que la description du tableau de Lantier rappelle, sans doute permis, les œuvres de Gustave Moreau, et que Zola va jusqu'à emprunter au style de l'ardent défenseur de Moreau, Huysmans, dans cette description¹⁸.

Le roman de Félix Vallotton *La Vie meurtrière*, qui déborde les cadres du XIX^e siècle puisqu'il est écrit par l'artiste entre janvier 1907 et janvier 1908, fait toutefois partie de ceux-là. Bien qu'il déconstruise en partie les poncifs du genre, il aborde cependant les thèmes principaux qui se manifestent dans ces romans. Il met en scène un jeune critique, Jacques Verdier qui tente de trouver sa place dans la sphère artistique parisienne. Il se trouve rapidement un mentor dans la personne du

18 Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire, la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France entre 1882 et 1906*, Rennes, PUR, 2005.

sculpteur Darnac. Outre une sordide intrigue concernant la destinée du personnage principal, qui vient se superposer voire dissimuler le sujet des arts – car Vallotton se plaît à contenir les éléments essentiels derrière une réserve pudique –, il se trame en parallèle une intrigue qui concerne les relations entre les arts et la littérature. Cette relation se trouve personnifiée dans les deux personnages de Jacques Verdier et de Darnac. C'est d'ailleurs Darnac qui met le jeune Verdier sur la voie de la critique d'art.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin a étudié ces manifestations du pictural dans le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹. Celles-ci sont de plusieurs ordres et ne sont pas nécessairement soumises à l'intervention d'un artiste. Dans certains romans, tel *À Rebours* de Huysmans, c'est l'esthète qui figure cet artiste sans œuvre et justifie l'introduction de procédés stylistiques qui renouvellent le genre romanesque. Non content de s'intéresser à la peinture comme sujet, la littérature s'y intéresse comme porteuse d'un renouveau esthétique qui transforme le texte sur le plan stylistique, et jusque dans sa matérialité.

La plupart du temps, le discours y est développé à l'aune de la littérature. Les écrivains tentent ainsi d'éprouver les possibilités ou les faiblesses de cet art, et offrent ainsi de nouvelles perspectives au développement romanesque. Le texte, tout au long de ce siècle, affirme de plus en plus sensiblement sa matérialité, dans les transpositions d'art, illustrations ou dans sa fragmentation selon divers procédés (insertion de poèmes, de lettres, d'extraits issus de genres divers dans le roman, ou organisation générale du livre). La littérature s'érige alors comme art et revendique ses potentialités d'art. Clément Dessy consacre en outre un long développement au motif de l'arabesque dans les œuvres littéraires de la toute fin du siècle²⁰.

Bernard Vouilloux remarque que, si les écrivains sont moins nombreux à avoir pris le pinceau, la tradition humaniste en revanche avait enjoint les peintres à être également lettrés, et à être capable de produire un discours sur leur art. De Vinci, Vasari, Alberti ou encore Poussin, et bien d'autres ont donc répondu à cette nécessité²¹. Le geste d'écriture pour le peintre n'est donc ni moderne ni transgressif. Ce qui peut être transgressif en revanche, quoique le XIX^e siècle s'y prête assez naturellement, c'est le genre dans lequel s'illustrent les peintres : lorsque les peintres outrepassent ce domaine de la « littérature d'art » auquel ils sont cantonnés, qu'expriment-ils alors de nouveau dans la structuration des deux arts ? Le XIX^e siècle, en effaçant les frontières de la peinture et de la littérature, en les confondant presque, ouvre donc les portes à de nouvelles expérimentations et

19 Marie-François MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999.

20 Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, Rennes, PUR, 2014.

21 Bernard VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française, op. cit.*, p.16.

peut-être à de nouvelles vocations. Mais si les écrivains offrent une importante place symbolique à la peinture dans leurs œuvres, qu'en est-il de la place réelle que prennent les peintres sur la scène littéraire parisienne durant ce siècle ?

B. Des réseaux littéraires parisiens

Clément Dessy, dans son excellent ouvrage *Les Écrivains et les Nabis* s'est intéressé aux multiples relations qu'entretenait le groupe des Nabis avec le champ littéraire, des collaborations dans les revues ou au théâtre à la remise en cause de la critique, en passant par les théories de la couleur et l'écriture artiste. Il s'attarde en outre à plusieurs œuvres littéraires de peintres, dont *La Vie meurtrière* de Félix Vallotton et *Noa Noa* de Paul Gauguin et Charles Morice. Cet ouvrage montre l'influence qu'eut le groupe des Nabis dans le champ littéraire et les nombreux points de rencontres, mais aussi les rivalités et les désaccords, qui existent entre le groupe d'artistes et le milieu littéraire. Dans la deuxième partie de cette étude, nous verrons comment le groupe des Nabis récupère justement le littéraire afin de justifier une existence et de lui donner une historicité. Mais pour commencer, il convient de s'intéresser aux points de rencontres des deux sphères, afin de comprendre quelles relations les artistes de notre corpus, qui, loin s'en faut, n'appartiennent pas tous au groupe des Nabis, entretiennent avec les milieux littéraires.

a) Des lieux d'échange

◆ *Les Salons et cercles d'artistes*

Le XIX^e siècle est sans doute le siècle des Salons par excellence : qu'il soit de peinture ou littéraire, le Salon est avant toute chose un lieu de diffusion artistique. Cependant, bien qu'ils soient tous deux nommés par le même terme, ils ne recouvrent pas la même réalité. Le Salon de peinture est à l'origine un lieu d'exposition annuel officiel, organisé par l'Académie Royale de peinture. C'est un espace public où les peintres exposent sous la tutelle de l'Académie qui autorise ou refuse l'exposition des œuvres envoyées au Salon. Chaque année, plusieurs milliers d'œuvres sont exposées et les prix décernés sont, pour les artistes, gage de succès et de commandes à venir. Par extension métonymique, un Salon devient par la suite le compte rendu critique de l'exposition réalisé par un écrivain – ceux de Diderot notamment sont considérés comme aux origines de la critique d'art moderne. Un lien s'établit donc rapidement entre ces manifestations artistiques et le champ littéraire. Le salon littéraire, quant à lui, est un espace à la fois privé et public dans lequel se rassemblent des artistes pour échanger sur l'art. Il est privé dans la mesure où ces rencontres ont lieu dans l'intimité des appartements ou des mansardes, où l'on se rend sur invitation. Mais il est public parce que ces réunions sont le plus souvent connues même des non initiés. Pour certains salons très

réputés, recevoir une invitation est un gage de reconnaissance presque publique. Jules Breton relate la joie et l'honneur qui lui est fait d'être reçu dans la mansarde de Leconte de Lisle alors qu'il vient tout juste de publier son premier recueil de vers. Ils jouent donc un rôle particulièrement important dans un cercle d'initiés.

Ces réceptions littéraires sont nombreuses, et certaines sont encore connues actuellement, comme figées dans leur désignation par la grande réputation dont elles ont pu jouir à l'époque. Les « mardis de Mallarmé » en font partie. Le poète parnassien reçoit en effet chez lui chaque semaine, et s'y retrouvent alors poètes tout autant que peintres. Parmi eux, on compte notamment Paul Gauguin et Paul Sérusier, ainsi qu'André Gide le rapporte dans *Si le grain ne meurt* « Je retrouvai l'un d'eux, plus tard, chez Mallarmé : c'était Gauguin, et l'autre était Sérusier. Je n'ai pu identifier le troisième Filiger, je crois²². » Peintres et poètes fréquentent donc les mêmes cercles artistiques.

Dans ses mémoires, Virginie Demont-Breton, fille de Jules Breton, s'attarde aussi longuement sur ce qu'elle nomme la « mansarde parnassienne », l'appartement où Leconte de Lisle recevait ses convives, le samedi soir :

C'était ce qu'on appelle vulgairement une mansarde, mais saurait-on donner ce nom misérable au logis qui abritait l'un de nos plus grands génies poétiques, et qui réunissait, tous les samedis, de huit heures à minuit, les jeunes gens d'avenir admis à s'approcher de la lumière de ce génie ?

[...]

Devant la cheminée, debout, très grand, large d'épaules, les mains derrière le dos, se tenait le maître Leconte de Lisle, Jupiter en redingote noire²³.

Elle en décrit les convives et l'ambiance. Nombreux sont les jeunes poètes à fréquenter la mansarde : Anatole France, Paul Bourget ou encore Frédéric Plessis. José Maria Heredia, qui introduit Jules Breton auprès du maître en fait partie aussi. Leconte de Lisle leur apparaît à tous comme le maître incontesté, celui-ci dispensant ses conseils de façon très parcimonieuse. Il confie à Jules Breton lors d'une de ces soirées :

- Je sens que j'ai une telle autorité sur toute cette jeunesse qui s'élève autour de moi, que je ne donne de conseils qu'avec la plus grande prudence de crainte d'influencer les esprits, de les faire sortir de leur vraie voie en leur imprimant, avec trop de force, mon sentiment personnel. Heredia est déjà un maître et il aime à donner des conseils. Frédéric Plessis est un latin pur sang. Il ira loin, car un rayon de Virgile l'éclaire, et, presque imberbe encore, il est déjà un érudit. France et Bourget sont de charmants poètes et, retenez ceci : ils seront un jour de grands prosateurs à cause de l'étude approfondie qu'il font des lois rigides et des harmonies de la poésie. Cela leur a donné un amour de notre merveilleuse langue française dont leur prose se ressentira toute leur

22 André GIDE, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, « nrf », 1926, p.257.

23 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », Paris, Librairie Plon, 1927, p.129.

vie. J'aime à les entendre se disputer ainsi sur la valeur et le vrai sens d'un mot, cela prouve leur foi en leur idéal, et sans cette foi opiniâtre et tenace on ne produirait rien. Il n'y a que les entêtés qui arrivent²⁴.

C'est donc également pour bénéficier des conseils avisés de poètes confirmés que les artistes se rendent à ces soirées. En revanche, hormis la présence de Jules Breton, Virginie Demont-Breton ne cite le nom d'aucun autre peintre au côté de ces poètes présents dans la mansarde. C'est une ambiance tout à fait différente de celle qui règne dans les colonies d'artistes bretonnes.

◆ *Des colonies d'artistes*

En parallèle de ces réunions parisiennes, la découverte de la Bretagne par les peintres au début du XIX^e siècle introduit un nouveau phénomène de villégiature : celui des colonies d'artistes. Un réseau d'artistes se forme notamment autour de la colonie établie à Douarnenez par Emmanuel Lansyer à partir de 1863, et dont nous connaissons les principaux membres notamment grâce aux souvenirs d'Emmanuel Lansyer lui-même, et de la fille d'un des « estivants », Virginie Demont-Breton. La particularité de cette colonie est sa pluridisciplinarité. Virginie Demont-Breton insiste bien sur le fait que peintres, écrivains et musiciens y travaillent ensemble. Tous sont d'origine parisienne, et ils exportent en quelque sorte leur cercle parisien dans la péninsule bretonne, à ceci près que peintres et écrivains résident et travaillent ensemble. Selon les écrits de Virginie Demont-Breton, ceux-ci se rassemblent à l'écart des autres touristes, dont ils parviennent d'ailleurs à faire décaler l'heure du repas afin que les artistes puissent occuper la salle de restaurant en toute impunité.

Il y avait là, outre Lansyer, les poètes André Lemoyne et André Theuriet, le musicien Massenet, les peintres Théodore Valério, Anastasy, Alfred Wahlberg (paysagiste suédois), Édouard Leconte, Japy, Lecamus, le sculpteur Charles Drouet, d'autres encore et parmi eux un amoureux d'art d'une ferveur exaltée, Gustave Godard. Tous considéraient l'Art (avec un grand A) comme une sorte d'aristocratie morale qui les amenaient à mépriser plaisamment les gens qui vivent en dehors des préoccupations d'idéal et qu'ils appelaient dédaigneusement les bourgeois ou les philistins, nom que leur avait donné Théophile Gautier dans ses articles sur le Salon.

Aussi pour ne pas se mêler à ce monde profane avaient-ils obtenu de l'hôtelier (un Norvégien nommé Vedeler) de prendre leur repas à part. Il y avait à onze heures la table des philistins et à midi la table des artistes²⁵ [...]

On a ici la preuve, s'il en fallait une, que ces cercles d'artistes se structurent selon des modalités volontairement extérieures au monde commun, et constituent donc des réseaux à part.

Emmanuel Lansyer commence à écrire des poèmes probablement sous l'influence d'un de ses

24 *Ibid.*, p.132.

25 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, op. cit., p.14-15.

amis, José Maria de Heredia. Ils sont ensemble à Douarnenez dès 1863 et sont les premiers artistes à découvrir la région. Lansyer y retournera quatorze années de suite. En 1865, Lansyer convainc Jules Breton de se joindre à la colonie d'artiste. C'est ainsi que Jules Breton fait la connaissance de Heredia, toujours à Douarnenez. Le souvenir de cette rencontre est relaté par Jules Breton dans un des volumes de ses mémoires, *La Vie d'un artiste* :

J'étais assis sur une roche, dans une de ces petites grèves de Douarnenez, en train de faire un croquis, lorsque je vis s'avancer, au milieu d'un groupe, un jeune homme brun d'une parfaite élégance, sur le sable mouillé où bleuisaient les reflets du zénith. Il marchait à grands pas, la tête haute, un bras tendu et déclamant des vers de cette façon familièrement pompeuse où une pointe d'ironie se mêle à l'enthousiasme, comme si l'on ne se prenait pas tout à fait au sérieux, alors qu'on fait part à ses amis d'une nouvelle création poétique saisie au passage d'une inspiration sincère. Cette sorte de pompe est une façon de modestie.

Le bain d'azur qui enveloppait de toute part notre jeune homme, avait exalté sa verve et il cria à des compagnons restés sur la côte : « Je viens de trouver une fin de sonnet superbe ! »

J'en avais entendu le dernier vers :

En poussant de grands cris, je marchais dans le ciel !

- Quel est cet extravagant poseur, me dis-je.

Le lendemain, je l'aperçus de nouveau qui revenait d'une excursion sur la route de Ploaré, en tête d'une société d'artistes, coiffé d'un chapeau de manille auquel s'enroulait une branche de chèvrefeuille cueillie en chemin. Il portait triomphalement sur l'épaule d'un air de *conquiscador*, au bout de son parapluie, dans un mouchoir blanc, une forte dépouille de champignon.

[...]

En passant à Paris j'avais acheté à la gare l'*Anthologie* d'A. Lemerre. Je dois l'avouer, à ma honte, que pour la première fois je venais d'y lire des vers de Leconte de Lisle.

J'en avais été émerveillé, ébloui.

Le Condor, Les Hurleurs, L'Épée d'Argantyr, avec leur rythme magnifique, leur splendeur et leur tragique horreur d'images ; leur acuité de vision sur des fonds infinis, leur allure immense, résonnaient sans trêve dans ma mémoire enchantée.

J'y avais lu aussi avec une joie extrême Les Aieules de Coppée, ce chef d'œuvre rustique d'un Parisien, où j'avais cru revoir la vieille Catherine de mon enfance.

Le soir donc, je me rendis à l'hôtel du Commerce comme cela avait été convenu. On était encore à table.

La conversation s'animait ; le brun jeune homme y prenait une vive part.

Moulin fit la présentation, et le déclamateur emphatique de la plage m'apparut sous un aspect de cordialité simple qui me gagne aussitôt.

Nous parlâmes naturellement de poésie et de Leconte de Lisle.

« Comment, s'écria-t-il, un peintre qui a lu et qui comprend Leconte de Lisle ! »

Je lui avouai que c'était depuis peu.

Il était intimement lié avec le grand poète et me récita divers passages de ses poèmes. Il me dit aussi des sonnets de son propre cru, dont tout le monde connaît aujourd'hui la splendide forme plastique et héroïque.

Et lorsque, assez avant dans la nuit, je rentrai à mon logis, j'allais dire à l'oreille de ma femme déjà couchée : « Tu sais bien, notre beau poseur, c'est un charmant homme et un ravissant poète ; il s'appelle José Maria de Heredia. »

Il faut croire que je ne lui avais pas déplu de mon côté car le lendemain il vint nous voir.

Il m'inspira une confiance subite et je lui confessai que moi aussi je faisais des vers en secret.

Il emporta mon manuscrit.

Il voulut bien s'intéresser et me donna d'excellents conseils sur bien des inexpériences.

Quel est le jeune poète (car j'étais jeune comme poète) qui n'a pas eu les conseils de

Heredia.
Une étroite amitié nous lia bientôt²⁶.

Virginie Demont-Breton relate quant à elle :

En 1873, un soir de juillet, il nous dit en rentrant :

- J'ai passé une soirée exquise ! Il y a à l'hôtel un jeune poète créole d'un très grand talent et tout à fait sympathique. C'est celui que nous avons aperçu de loin déclamant des vers sur la plage, et que l'on appelle ici : *l'Espagnol*. Nous le jugions poseur, c'est un erreur, il a une magnifique exubérance, mais simple et cordiale. Il s'appelle José Maria de Heredia. Il est l'ami de tous les auteurs les plus en renom et il nous a récité des vers de lui qui sont admirables. Je l'ai invité demain à venir prendre le café, ici, avec nous.

Le poète créole fut fidèle au rendez-vous²⁷.

La fille semble prolonger les mémoires de son père, combler les vides qu'il a laissés. Ou les arranger légèrement, puisque dans un cas c'est Jules Breton qui l'a invité, dans l'autre c'est Heredia qui semble avoir pris seul l'initiative de la visite. On a pu s'étonner qu'elle laisse des souvenirs si fidèles, à plus de quarante années de distance. Plusieurs éléments laissent penser qu'elle a pu s'inspirer des souvenirs de son père à certains endroits. À d'autres, sa mémoire a pu lui faire défaut et elle a, sans le vouloir, prêté aux uns les aventures des autres. En tout état de cause, ses souvenirs demeurent un précieux témoignage des relations qu'entretenaient les artistes de l'époque. Elle développe longuement ses propos sur le personnage de Heredia, alors que Breton ne s'étend pas sur son sort ; elle consacre également tout un chapitre aux réunions des poètes du Parnasse dans la mansarde de Leconte de Lisle, alors que Breton évoque très succinctement ces soirées, auxquelles il a pourtant souvent participé. Une partie des mémoires de Virginie Demont-Breton semble donc se glisser dans les interstices de celles de son père. Elle dédie par ailleurs ce volume de ses mémoires à son père, de la même manière que Jules Breton lui avait dédié le volume de ses mémoires, *La Vie d'un artiste*. Dans tous les cas, l'importance que cette artiste, peintre elle-même, accorde aux relations artistiques de son père dans les souvenirs qu'elle publie vers la fin de sa vie à partir de 1926 – mais certains chapitres sont datés de 1918 – est la preuve de la place accordée à ces relations dans sa jeunesse. Un volume entier est consacré aux échanges de sa famille avec la sphère artistique de l'époque, qu'elle intitule « Nos amis artistes ». Elle y détaille des scènes évocatrices de l'esprit qui régnait parmi ces artistes, mais surtout fait le portrait des principaux acteurs, comme des acteurs secondaires – ou plus précisément ceux dont la postérité n'a pas autant retenu le nom – de ces différents groupes d'artistes auquel son père a appartenu.

26 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste. Art et Nature*, Paris, A. Lemerre, 1890, p.316-317.

27 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », *op. cit.*, p.102.

Virginie Demont-Breton met aussi en évidence les inimitiés entre plusieurs de ces cercles d'artistes. Elle note ainsi – et Jules Breton ne se prive pas lui aussi de toujours s'opposer à l'école symboliste quand il évoque sa poésie :

Seule n'était pas admise dans ce cénacle très privé l'*école décadente*, qui d'elle-même prenait ce nom désespérant pensant sans doute que c'est l'aveu qui sauve. Cette école, encore naissante alors, déjà vieille maintenant, commençait à vouloir mettre en vogue de prétendus vers sans mesure et sans rime, de même qu'elle cherchait en musique le triomphe de la cacophonie, abolissant toute mélodie, et en peinture l'apologie de la nullité du dessin, de l'idée et de la composition²⁸.

Grâce au riche témoignage de Virginie Demont-Breton, ainsi que ceux des artistes ayant pris part à ces cercles d'artistes, il nous est possible de connaître de façon assez précise les relations qu'entretenaient les artistes entre eux, ainsi que les amitiés et inimitiés existant entre différents cercles. Bien que ces inimitiés ne prévalent pas sur l'étude individuelle des artistes qui composent ces groupes, on distingue d'ores et déjà deux tendances, assez évidentes au demeurant, parmi ces peintres-écrivains venus en Bretagne : d'un côté un groupe formé autour d'Emmanuel Lansyer, qui est installé à Douarnenez dès 1863. De l'autre le groupe des Nabis, et son pendant breton, les peintres de Pont-Aven, formés autour de Gauguin.

Certaines anecdotes paraissent rapprocher des protagonistes des deux groupes, notamment en ce qui concerne leur ascendance. Ici c'est José Maria de Heredia et Paul Gauguin qui descendent tous deux d'une lignée de vice-rois du Pérou. Gauguin écrit dans *Avant et Après* :

Si je vous dis que par les femmes je descends d'un Borgia d'Aragon, vice-roi du Pérou, vous direz que ce n'est pas vrai et que je suis prétentieux. Mais si je vous dis que cette famille est une famille de vidangeurs, vous me mépriserez²⁹.

Et Virginie Demont-Breton, à propos de Heredia :

Il nous conta qu'il était Espagnol, né à l'île de Cuba, mais qu'il avait adopté la France (où il avait fait toutes ses études) comme étant le pays répondant le mieux, par sa langue et par son esprit, à ses aspirations poétiques. Il avait eu un oncle vice-roi du Pérou et devait appartenir à une famille très riche, car il parlait d'un million comme d'autres parlent d'une pièce de cent sous³⁰.

Par deux fois des anecdotes ou des faits contés par cette artiste et attribués à Heredia se retrouvent également dans d'autres écrits : l'artiste aurait-elle inventé ou déformé une partie de ses souvenirs, mêlant ceux des uns à ceux des autres ? Est-ce pur hasard ? Il est cependant peu vraisemblable que ces emprunts proviennent d'Heredia lui-même, puisque les mémoires de Gauguin

28 *Ibid.*, p.140.

29 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, Taravao, Editions Avant & Après, 1989, p.8.

30 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », *op. cit.*, p.102-103.

ne seront publiés que bien longtemps après la mort des deux artistes.

Un détail d'importance cependant distingue les deux groupes : la colonie de Douarnenez regroupe des artistes de toutes disciplines. En revanche, l'autre colonie, celle de Pont-Aven, n'accueille à ce qu'il semble que des peintres. Il en résulte également une approche différente des deux arts l'un pour l'autre. Alors que les artistes réunis à Pont-Aven ne travaillent qu'entre peintres, les peintres et écrivains de Douarnenez travaillent ensemble. Certains poèmes de Heredia notamment, sont écrits à Douarnenez directement d'après des tableaux de Lansyer³¹. Il semble qu'une proximité beaucoup plus ténue existe entre les peintres et écrivains de cette colonie, dans la manière d'envisager la création, une émulation quotidienne plus importante. Nous nous attarderons plus spécifiquement sur les œuvres de certains artistes dans le deuxième chapitre. Il est cependant possible de constater d'ores et déjà que les artistes ne collaborent pas de la même manière dans les deux groupes. Contre toute attente, les collaborations véritables à une même œuvre semblent plus rares dans la sphère des peintres de Douarnenez, quand elles sont nombreuses et prennent des formes multiples chez les artistes gravitant autour des Nabis et du groupe de Pont-Aven.



Emmanuel LANSYER, *La Baie de Douarnenez à marée basse*, 1879, huile sur toile, 128x175,5 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

31 Nous remercions Yann Mortelette de ces précisions.

b) Collaborations

◆ *L'illustration : une voie d'émancipation*

Parmi les peintres qui composent notre corpus, un grand nombre est lié au champ littéraire par un travail de collaboration. L'illustration est l'une des modalités les plus anciennes peut-être de ces collaborations entre peinture et littérature. Cependant à la fin du XIX^e siècle, autour du mouvement symboliste notamment, ces modalités changent. Une volonté d'émancipation par rapport au texte naît entre autre sous l'impulsion du groupe des Nabis. Clément Dessy traite de cette question dans son ouvrage, et rappelle que les principes de base de cette autonomisation de l'illustration par rapport au texte est théorisée dès 1890 par Maurice Denis dans sa « Définition du Néo-traditionnisme » :

Mais l'illustration, c'est la décoration d'un livre ! Je rêve d'anciens missels aux encadrements rythmiques, des lettres fastueuses de graduels, des premières gravures sur bois. [...] Trouver cette décoration *sans servitude du texte*, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives³².

La servitude du texte est précisément ce à quoi sont soumis les peintres depuis que la peinture existe. Ce texte fondamental dans la constitution du groupe synthétique paraît pour la première fois dans *Art et Critique*, en 1890. On retrouve ces principes mis en œuvre notamment dans les illustrations que donne Vallotton de son roman *La Vie meurtrière*, nous y reviendrons. À la fin du XIX^e siècle, les revues sont un espace privilégié de rencontre entre littérature et arts graphiques. Certaines d'entre elles œuvrent d'ailleurs largement pour la diffusion des nouvelles tendances de la peinture, et ménagent à ces artistes une place d'importance. Ce qui surprend toutefois, c'est que ces revues laissent aux jeunes artistes le loisir de s'exprimer sur leurs œuvres et celles de leurs contemporains, sur leurs théories, mais ne leur permettent pas de participer avec leurs moyens de peintres – ou d'artistes au sens plus large –, c'est-à-dire par le dessin ou la gravure. Les mots s'en trouvent dépourvus d'application et l'on nage alors dans des théories abstraites qui ne permettent de voir les principes énoncés mis en application. La *Revue Blanche* se démarque cependant de cette tendance par ce que Clément Dessy nomme par anticipation sa « charte graphique ». De manière ambitieuse, la revue affiche en effet à partir de 1893 une estampe originale d'un peintre synthétiste au frontispice de chaque numéro. Le but de Thadée Natanson, directeur de la revue, étant de signifier non plus seulement verbalement, mais aussi visuellement son soutien au groupe d'artiste et

32 Maurice DENIS, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890, cité par Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, op. cit., p.86.

de familiariser les lecteurs avec son œuvre.

Maurice Denis, qui prônait l'émancipation de l'image par rapport au texte dans un certain contexte, est sollicité par André Gide en 1892 pour « collaborer³³ » à son roman *Le Voyage d'Urien*. Clément Dessy insiste sur le changement opéré dans le rapport texte-image qui s'élabore dès les prémices de la création. En effet, Gide fait appel à Maurice Denis avant même la rédaction du texte, et transmet au peintre les brouillons de son œuvre au fur et à mesure de son avancée. Si bien que Maurice Denis a déjà achevé « presque tous les motifs de vingt illustrations³⁴ » avant que le roman n'ait trouvé sa forme définitive. D'un point de vue formel, les noms des deux artistes apparaissent de la même taille et sur le même plan sur la couverture du volume, marquant ainsi l'égale responsabilité des deux artistes dans la création de l'œuvre.

Le rapport d'assujettissement de l'illustration au texte en vient même à s'inverser dans certaines collaborations. C'est le cas notamment du projet entrepris par Félix Vallotton et Jules Renard. Leur collaboration débute par l'illustration d'une réédition de *Poil de carotte*, pour laquelle Jules Renard laisse Vallotton totalement libre³⁵. Puis c'est un supplément à la *Revue Blanche* intitulée « Nib » qui les rassemble. Celui-ci est sous-titré « Dessins de Félix Vallotton, commentés par Jules Renard. » Cette fois c'est véritablement le dessin qui précède le texte, ce dernier intervenant pour « commenter » l'image. Le principe de ce commentaire n'est pas la description. Clément Dessy remarque que, dans ce contexte, l'image entretient une relation fonctionnelle avec le texte, relation de complémentarité qui rejoint la relation texte-image de la bande-dessinée. Ces deux projets montrent l'autonomie croissante voire la prise progressive d'ascendant de l'image – de la peinture par extension – sur la littérature.

Armand Seguin, dont la pratique littéraire se résume presque entièrement à une foisonnante et chatoyante correspondance, fait partie des artistes dont une grande majorité de la pratique graphique est en lien avec la sphère littéraire. Ce sont essentiellement des travaux destinés à des revues. Ces travaux servent en réalité à Armand Seguin à subsister, quand sa peinture ne lui rapporte rien. Il écrit en effet à son ami le peintre Roderic O'Connor, avec qui il entretiendra une correspondance suivie jusqu'aux derniers jours de sa courte existence : « Pour moi vous savez que le but de ma vie

33 Le terme de collaboration est proposé par André Gide dans une lettre à Maurice Denis du 11 mai 1893, précisément pour éviter l'impression de subordination de l'image par rapport au texte. « Car enfin c'est un collaboration, et ce mot d'illustration semble impliquer une subordination de la peinture à la littérature qui me scandalise. » Cité par Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, op. cit., p.86.

34 Lettre de Maurice Denis à André Gide, 7 novembre 1892, cité par Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, op. cit., p.87.

35 Jules Renard lui écrit dans une lettre datée du 21 juin 1902 : « Mon cher Vallotton, Est-ce que cela vous amuserait d'illustrer, – en tout liberté – *Poil de Carotte* (le roman), pour Flammarion ? », in Gilbert GUISSAN, Doris JAKUBEC (éd.), *Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, vol. 3, Paris, Bibliothèque des arts, 1975, p.69.

est de peindre, je vais pouvoir le faire, donc tout va bien. Mais le siècle ne veut plus d'Art.³⁶ » Armand Seguin est constamment tiraillé entre la réalité financière et sa passion pour l'art. Sa correspondance avec Roderic O'Conor en porte profondément les traces. Il sera à nouveau question des rapports financiers en vases communicants qui se jouent entre la pratique littéraire et artistique dans le chapitre suivant. Pour Armand Seguin, ces rapports ne se jouent que vis-à-vis de la destination de ces œuvres : certaines sont destinées à lui faire gagner son pain, la plupart du temps ce sont des œuvres reproductibles – telles des lithographies – ou des portraits ; d'autres en revanche ne sont pas motivées par un quelconque intérêt commercial ou financier.

Manifestant leur volonté d'inverser les rôles dévolus à l'image et au texte, les peintres entretiennent donc des rapports très étroits avec la sphère littéraire contemporaine, et participent à la création littéraire moderne, inventant sans cesse de nouveaux rapports, parfois poussés à l'extrême.

Certains artistes pour qui la littérature a occupé une place capitale dans leur production n'ont toutefois pas toujours collaboré à l'illustration d'œuvres littéraires ou de revues. À notre connaissance, Jules Breton par exemple n'a pas laissé d'œuvre d'illustrateur. Doit-on y voir le signe d'une génération où peinture et littérature ne dialoguaient pas de façon si rapprochée ? ou le résultat d'une simple tendance personnelle ? Selon Clément Dessy, pour les artistes de la génération des Nabis – nés pour la plupart entre 1860 et 1870 – , les échanges avec le champ littéraires sont étroits, multiples et sans cesse renouvelés. Peinture et littérature dialoguent dans des collaborations résolument modernes qui mêlent largement les deux pratiques et déconstruisent leurs rapports historiquement instaurés. En revanche, chez Jules Breton les deux arts, bien que coexistant dans sa pratique, ne cohabitent jamais dans une œuvre polymorphe. Il n'illustre d'ailleurs pas lui-même ses pièces littéraires, ni ne les fait illustrer. Nous verrons dans le chapitre suivant que peindre et écrire procèdent pourtant chez cet artiste d'un même élan créateur.

◆ *Le théâtre*

L'un des autres grands domaines dans lesquels se rejoignent écrivains et peintres sont les arts de la scène. C'est plus particulièrement le cas pour le groupe des Nabis dont plusieurs membres collaborent activement à la création d'œuvres dramatiques, et ce en s'investissant à plusieurs niveaux.

Ces rencontres reposent pour certaines sur des amitiés de longue date, contractées dès le lycée. L'attirance de certains des futurs Nabis pour l'art dramatique provient notamment d'un de leur professeur au lycée Fontanes, Stéphane Mallarmé en personne. Enthousiasmé par sa découverte du

36 *Lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor*, 1989, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, p.83.

théâtre grâce poète parnassien, Sérusier prend part à la constitution d'un petit groupe de théâtre dès cette époque, et y écrit parfois quelques actes en vers³⁷. Maurice Denis et Aurélien Lugné, connu par la suite sous le nom de Lugné-Poe comme fondateur du théâtre de l'Œuvre³⁸, font également connaissance au lycée. C'est le même Lugné-Poe qui, conquis par les idées des Nabis en accord avec ses propres conceptions théâtrales, éditera dans *Art et Critique* l'article de Maurice Denis qui fera date dans l'histoire de la peinture de l'époque « Définition du néo-traditionnisme », en 1890. C'est lui également qui rédigera, dans la même revue, le premier compte rendu d'exposition du groupe des Nabis au Château de Saint-Germain-en-Laye, en 1891. Lugné-Poe se fait par ailleurs le généreux entremetteur de ces jeunes artistes avec des potentiels acquéreurs. Ce sont donc bien plus que des collaborations ponctuelles dont il est question dans ces projets, mais plutôt de chemins parallèles empruntés par les peintres et les écrivains. Ce sont véritablement des questions d'esthétique qui rassemblent peintres et écrivains autour du théâtre. Claire Frèches-Thory met en évidence ces affinités esthétiques entre les différents acteurs de ce renouvellement du théâtre, et leurs ambitions³⁹.

Maurice Denis est également sollicité par Paul Fort, directeur du Théâtre d'Art, pour la création des décors et programme du *Théodat* de Rémy de Gourmont. Quant à Sérusier, il sera partie prenante de la pièce de Pierre Quillard, *La Fille aux mains coupées*, dont il créera le décor, les costumes ainsi que le programme. Il réalise également en 1894 le programme de la pièce d'Hauptmann, *L'Assomption d'Hannele Mattern*, à la demande du directeur du Théâtre-Libre, Antoine. Ces programmes, ainsi que d'autres dessins venant illustrer des œuvres littéraires, sont reproduits en partie dans une revue éponyme créée par Paul Fort comme prolongation à son théâtre. La revue est éphémère mais elle possède toutefois le mérite de rassembler les dessins de peintres nabis illustrant des textes ou poèmes. Malheureusement, autant que la revue les décors furent éphémères et peu de témoignages de contemporains nous sont parvenus à leur sujet, ni aucune esquisse ou étude préparatoire. De ce fait, les programmes lithographiés sont les seuls rescapés de ces aventures dramatiques des Nabis. Malgré le déclin du Théâtre d'Art en 1892, l'intérêt des Nabis pour le théâtre ne s'arrête pas là. Maurice Denis crée encore le programme de *La Dame de la mer* d'Ibsen que Lugné-Poe monte au Cercle des Escholiers, ainsi que les décors et costumes de la trilogie *Antonia* d'Édouard Dujardin. Cependant, il ne fait pas mention de ces activités théâtrales dans son *Journal*, alors même qu'il y consigne de nombreux éléments concernant ses autres projets.

37 Virginie Foutel évoque ces pièces en vers de Sérusier sans en dire plus sur leur localisation, ou les sources qui lui ont permis de les identifier. Virginie FOUTEL, *Sérusier, un prophète de Paris à Châteauneuf-du-Faou*, Paris, Locus Solus, 2014, p.19.

38 Claire FRECHES-THORY, Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002, p.257.

39 *Ibid.*, p.257-279.

Pour quelle raison cette activité échappe-t-elle à la trace écrite ? Vallotton n'est pas en reste, même si ses interventions demeurent ponctuelles, et réalise quant à lui le programme de la pièce de Strindberg *Père*, donnée le 14 décembre 1894. L'artiste d'origine suisse se montrera pourtant toujours très intéressé par le théâtre. Plusieurs de ses toiles en représentent d'ailleurs des moments, et il écrit lui-même dix pièces, dont certaines furent mise en scène, sans grand succès, certes.

En compagnie des auteurs, les peintres se plaisent à participer à ce renouvellement du théâtre qui laisse une large place à la poésie et à la suggestion, et accompagne leurs propres recherches en matière picturale. Peintres et écrivains se rejoignent sur le terrain de l'avant-garde et de l'exploration esthétique. Ces expérimentations s'aventurent aussi sur des terrains moins poétiques et plus ludiques : dès 1889 les Nabis se retrouvent ainsi autour d'un théâtre de marionnettes dans l'atelier de Paul Ranson. Ils l'animent de personnages drolatiques dont les têtes sont confectionnées par Maurice Denis

ou Georges Lacombe. C'est peut-être aussi la naissance d'une vocation pour Paul Ranson qui écrira à cette occasion une pièce burlesque – dont le titre ne se cache pas – *L'Abbé Prout, guignol pour vieux enfants* qui paraît au Mercure de France en 1902. C'est Ranson lui-même qui en illustre la version éditée. Pour répondre à la tendance wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, la pièce est accompagnée d'une musique de Claude Terrasse, dont l'édition donne également la partition. Peu à peu, ces réunions prennent un tour plus sérieux et de vrais auteurs y proposent leurs pièces, tels Trarieux ou Maeterlinck, toujours avec des costumes, décors et programmes réalisés par le groupe nabi. Jan Verkade mentionne dans ses mémoires les préparatifs des *Sept princesses* de Maeterlinck,



Félix VALLOTTON, *La Loge de théâtre, le monsieur et la dame*, 1909, huile sur toile, 46x38cm, collection particulière © Tous droits réservés.

auxquels il prend part :

Les semaines suivantes furent consacrées aux préparatifs d'une pièce de Maeterlinck, *Les Sept princesses* qui devait avoir lieu le dimanche des Rameaux chez un conseiller d'État. Les acteurs étaient de petites marionnettes. Ce furent Sérusier, son frère, et la fille du chef d'orchestre Lamoureux qui lurent la pièce. Sérusier et Vuillard avaient fait les décors de la petite scène, et moi, j'avais peint le rideau. Le conseiller d'État habitant Passy, les préparatifs et les répétitions prirent beaucoup de temps. Mais la représentation eut un grand succès, et ce fut pour nous, les Nabis, l'occasion de fréquenter d'autres milieux. Tout le monde fut étonné que par des moyens aussi limités on ait pu obtenir un effet dramatique aussi poignant⁴⁰.

On constate avec ce témoignage que les peintres ne s'en tiennent pas aux rôles alentours à la pièce, ils prennent pleinement part au spectacle : pour cette représentation, Sérusier est l'un des principaux lecteur de la pièce. Ursula Perruchi-Petri note l'importance de ces rencontres, qui, sous des dehors d'actions – pour ne pas dire d'actes – isolées, participent en fait d'un mouvement plus global :

Il est intéressant de citer ces représentations nabis dans la mesure où elles s'inscrivent dans le mouvement général du symbolisme. Des actions apparemment isolées aboutissent à un principe théorique qui se généralise dans certains milieux : l'élimination de l'acteur traditionnel⁴¹.

40 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine peintre*, Paris, Librairie de l'art cahtolique, 1928, p.126-127.

41 Ursula PERRUCHI-PETRI, Claire FRECHES-THORY, *Nabis, 1888-1900*, Munich, Prestel ; Paris, RMN, 1993, p.403.



Jan VERKADE, projet de rideau de scène pour *Les Sept Princesses*, vers 1892, gouache sur papier, 137x150 cm, Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental Maurice Denis © RMN - Grand Palais - Benoit Touchard.

C'est donc dans un mouvement commun que ce renouvellement se dessine, sous l'impulsion double du champ littéraire et du champ artistique. Les Nabis y jouent un rôle d'importance. Lugné-Poe compte particulièrement sur les peintres, beaucoup plus que sur les décorateurs professionnels pour renouveler l'art du décor. La récente exposition *Les Nabis et le décor*, au musée du Luxembourg, a ainsi mis l'accent sur le goût des Nabis pour le décor et le monumental, bien qu'elle ait finalement occulté leur participation à ce renouveau du théâtre. Maurice Denis écrit à ce sujet « Nous avons la prétention de renouveler l'art du décor de théâtre⁴². »

Un autre des peintres nabis, l'un des moins connus sans doute, mais qui fut pourtant l'un des fondateurs du groupe, Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), se trouve lui-même très investi dans ces entreprises théâtrales. Dans son autobiographie inédite, il revient sur sa rencontre avec Antoine, et sa conception de l'illustration :

42 Maurice DENIS, cité par Ursula PERRUCHI-PETRI, Claire FRECHES-THORY, *ibid.*

Je lui exposai tout de go mon idée : illustrer les programmes de la saison prochaine de compositions lithographiques n'ayant aucun rapport avec les sujets des pièces représentées, et dont les motifs, pris dans différents milieux de la vie courante, constitueraient, dans l'ensemble, une petite œuvre semblable à la sienne.

J'allai ouvrir mon carton, il m'arrêta d'un geste :

- Inutile, je ne connais rien au dessin. Votre idée me plaît⁴³.

Il ajoute qu'après cette rencontre, ses collaborations avec Antoine ont perduré dans toutes ses entreprises. Plusieurs pièces écrites par l'artiste paraissent au tournant du siècle. Les titres de certaines d'entre elles nous informent sur les conditions de leur représentation, et en particulier *La Neige*, dont le titre mentionne : pièce en deux actes représentée pour la première fois au théâtre de Vaudeville le 28 avril 1903.

Les expérimentations des peintres et poètes dans le domaine du théâtre ne s'en tiennent pas seulement au pur geste artistique. Elles sont parfois soumises à une nécessité beaucoup plus pragmatique qui est celle du financement. L'une des représentations de *L'Intruse* de Maeterlinck, dont les décors sont créés par Sérusier, Vuillard et Gauguin, sert par exemple à financer le départ à Tahiti de Gauguin, et subvenir aux besoins de Verlaine, qui se trouve alors dans une grande misère. Les échanges et soutiens de part et d'autres répondent donc autant à des enjeux esthétiques qu'à des besoins plus pragmatiques, tels que ceux de la subsistance.

Ces collaborations et l'intérêt plus général des peintres pour l'art dramatique vont même largement dépasser le cadre parisien, toujours dans l'optique d'un renouvellement. Cette fois, il ne s'agit plus de renouveler le théâtre classique, mais plutôt de réhabiliter un théâtre populaire que le XIX^e siècle tend à avoir fait disparaître. En effet, en Bretagne au XIX^e siècle, le théâtre populaire n'est plus actif que dans le Trégor et le Vannetais⁴⁴. Par ailleurs, les travaux des collecteurs les plus influents, et en particulier la thèse d'Anatole Le Braz *Le Théâtre celtique* (1905), tendent à peu près à la même époque à montrer que le théâtre breton ne possède aucune spécificité, et n'est qu'une pâle transcription du théâtre français. L'enjeu tient autant de la querelle de clocher, puisqu'il s'agit avant tout pour Le Braz de contrer les conclusions d'Hersart de la Villemarqué qui brandissait avec ferveur les spécificités du théâtre breton⁴⁵. C'est donc l'un des fers de lance du mouvement régionaliste que de redonner au théâtre populaire une nouvelle dynamique, dans l'objectif de préserver des traditions qui se perdent. L'optique est donc très éloignée des recherches symbolistes menées dans les mêmes années dans la sphère artistique parisienne. Cependant, on y croise des noms déjà cités. Et notamment Sérusier, sans doute entraîné dans l'aventure par son expérience déjà

43 Henri-Gabriel IBELS, *Mémoires inédits*, 1926, collection particulière.

44 Gwennole LE MENN, *Le Théâtre populaire breton XV^e-XIX^e siècles*, Saint-Brieuc, Skol, 1983, p.12.

45 Ibid., p.18.

solide en la matière. Il participera donc à la création des fonds de scène et décors de représentations de théâtre à Châteauneuf-du-Faou (Finistère)⁴⁶. Quant à Maxime Maufra, qui devient membre fondateur de l'Union Régionaliste Bretonne dès 1898, il participe lui aussi activement à la renaissance du théâtre populaire breton qu'il considère comme un élément fondamental dans la structuration du régionalisme. Il place en effet le théâtre comme l'un des pivots d'une renaissance de l'esprit breton arguant, dans son « Appel aux bretons » qui paraît dans *L'Express de Brest* début 1898 : « Pourtant, développer le théâtre, c'est élever le moral d'un peuple, grandir ses idées et enfanter le génie⁴⁷. » Il peint notamment les décors du *Mystère de St Guérolé* donné à Ploujean – commune juxtant Morlaix – en 1898. Un autre peintre prend part à cette manifestation, Émile Dezaunay, qui en dessine le programme. Et un troisième, Ary Renan, fils d'Ernest Renan et neveu d'Ary Scheffer, en réalise les costumes⁴⁸.

Ces collaborations diverses scellent encore la proximité des peintres et des écrivains et témoignent, s'il était besoin, de l'importance fondamentale des échanges entre les arts dans la constitution du mouvement symboliste. Elles montrent aussi les intérêts partagés et les voies communes empruntés par les deux disciplines.

c) Dédicaces

Ces premières données constituent la part concrète des relations entretenues par ces artistes. Mais ceux-ci se manifestent également au sein des œuvres, constituant ainsi un autre réseau symbolique, établissant des liens privilégiés entre les œuvres, entre les artistes, ou révélant des parentés. L'une des manières de se situer dans le champ littéraire est la pratique de la dédicace. Elle est en effet l'acte qui place l'œuvre sous un patronage, en offrant l'œuvre à une personne à qui elle est, en particulier, destinée. L'étude des dédicaces faites par les peintres dans leurs œuvres éditées circonscrit la sphère dans laquelle ils s'inscrivent et fait apparaître un réseau d'artistes.

Jules Breton rencontre José Maria de Heredia à Douarnenez, en 1873 – selon la date mentionnée par le peintre et sa fille dans leurs mémoires. C'est Emmanuel Lansyer qui a encouragé le peintre à se joindre à la colonie dès 1865. Heredia donne à cette occasion à Jules Breton ses premiers conseils littéraires. Entre ces trois artistes au moins, la parenté est évidente. Cependant elle ne se traduit pas nécessairement dans leurs œuvres écrites. Peut-on réellement établir ce réseau au travers des

46 Dans son ouvrage *Sérusier et la Bretagne*, Caroline Boyle-Turner note en effet que les seules véritables interactions de Sérusier avec les habitants de Châteauneuf-du-Faou se résument à sa participation à la création de bannières et décors de théâtre. Elle ne détaille pas en revanche les pièces auxquelles il a participé. Caroline BOYLE-TURNER, *Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, Le Chasse Marée – Ar Men, 1995, p.97.

47 Maxime MAUFRA, « L'Appel aux Bretons », *L'Express de Brest*, Janvier-Mars 1898, cité dans *Arts de l'Ouest*

48 Ary Renan est par ailleurs spécialiste du costume. Il publie une étude intitulée *Le Costume en France* en 1890. Ary RENAN, *Le Costume en France*, Paris, Alc. Picard, 1890, 127p.

dédicaces faites par ces peintres de certaines de leurs œuvres⁴⁹ ? Ni Emmanuel Lansyer, ni Jules Breton par exemple, ne font de dédicace de leurs œuvres poétiques. Certes le geste de la dédicace n'est pas obligatoire, mais le fait de ne pas user de cette possibilité est, pour Gérard Genette, porteuse de sens : « Au choix, d'ailleurs : soit "Je ne vois personne qui mérite ce livre", soit "Je ne vois personne *que* mérite ce livre⁵⁰." » Du reste, on peut opposer à cette remarque que Lansyer n'a de toute façon jamais fait paraître son recueil en volume. Quoi qu'il en soit, le manuscrit ne porte pas trace d'une dédicace. Quant à Jules Breton, que ce soit le volume de ses *Œuvres poétiques*, réédition dans un même volume d'un volume de pièces en vers : *Les Champs et la mer* et d'un roman en vers, *Jeanne*, ou pour ces deux œuvres prises séparément, aucune ne porte la mention d'un dédicataire. Est-ce modestie ou timidité de la part de l'auteur de ne pas vouloir adresser l'ensemble du recueil à une personne ? Pour Emmanuel Lansyer, l'une des raisons peut-être de cette absence est le fait que ses poèmes ont été rédigés sur une très longue période de sa vie – environ une quinzaine d'années – et ont probablement subi des influences diverses. Il les a ensuite rassemblés en recueil mais c'est une composition plus tardive et qui n'a peut-être pas été préméditée de la part de l'auteur. Les deux artistes utilisent alors plus volontiers la dédicace pièce par pièce. Sans surprise, le premier poème du recueil de Lansyer, daté du 17 janvier 1887, est dédié à José Maria de Heredia.

À José Maria de Heredia

Au pied des noirs récifs de l'âpre Finistère,
Pour la sauvage lande et les rustiques vaux,
Lorsque je m'essayais à mes premiers travaux,
La voix jeune a bercé ma tâche solitaire.

Tu chantais Artémis, la chasseresse austère,
Et l'Olympe exilé par les mythes nouveaux ;
Et les dieux d'Ionies, éblouissants et beaux,
Debout à ton appel, souriaient à la terre.

À tes chants qui versaient comme un oenochoé,
L'ivresse ambrosienne à ton clair évoé,
Ils évoquaient l'Hellas sur la Rive Celtique.

J'écoute encore, ami, l'hymne pur et serein
Où résonnaient échos radieux de l'Attique
Les verres, retentissants comme un sistre d'airain !

Cette dédicace fait office de préface au recueil. Le poème, placé en première position, est en fait un hommage rendu au poète dans lequel Lansyer le remercie de l'avoir mis sur la voie de la poésie. Si, d'un point de vue formel, ce n'est pas l'intégralité du recueil qui est dédicacée à Heredia, ce

49 Gérard Genette, dans *Seuils*, insiste bien sur la distinction entre dédicace d'œuvre et dédicace d'exemplaire. Nous reviendrons sur cette distinction. Il s'agit évidemment ici de dédicace d'œuvre.

50 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Points, « Essais », 2002, pp. 138.

poème suffit à comprendre que c'est plus encore que cela, tout le travail de poète de Lansyer que ce dernier doit au poète espagnol. La date qu'il porte permet de situer sa rédaction par rapport aux autres œuvres : il a été composé à peu près au milieu des quinze années sur lesquelles s'étendent la rédaction des pièces du recueil. Rien ne semble donc l'avoir prédestiné à devenir une dédicace, mais la place que Lansyer lui donne dans son recueil manuscrit est pour autant, très significative : elle modifie à la fois la portée du recueil et celle du poème. En retour, Heredia lui dédie également un sonnet, « Un peintre », dans son recueil *Les Trophées* qui paraît en 1893.

Un peintre
(à Emmanuel Lansyer)

Il a compris la race antique aux yeux pensifs
Qui foule le sol dur de la terre bretonne,
La lande rase, rose et grise et monotone
Où croulent les manoirs sous le lierre et les ifs.

Des hauts talus plantés de hêtres convulsifs,
Il a vu, par les soirs tempétueux d'automne,
Sombrier le soleil rouge en la mer qui moutonne ;
Sa lèvre s'est salée à l'embrun des récifs.

Il a peint l'Océan splendide, immense et triste,
Où le nuage laisse un reflet d'améthyste,
L'émeraude écumante et le calme saphir ;

Et fixant l'eau, l'air, l'ombre et l'heure insaisissables,
Sur une toile étroite il a fait réfléchir
Le ciel occidental dans le miroir des sables.

Les deux poèmes comportent plusieurs points communs, qui leur donnent une dimension spéculaire. Ils se regardent et se reflètent l'un l'autre. L'allusion au miroir à la fin du poème de Heredia peut évoquer aussi cette duplicité des artistes, et de leurs pratiques. Leur forme, tout d'abord, celle du sonnet, est chère à Heredia. L'emploi de cette forme pour célébrer le poète n'est donc pas anodine. Ensuite, l'hommage, dans chacune des deux pièces, est rendu à l'artiste avant d'être rendu à l'homme. Notons toutefois qu'Heredia ne fait nulle mention des vers de Lansyer dans le sonnet mais salue uniquement le travail du peintre. Enfin, l'évocation de la Bretagne qui semble se faire terre d'élection de leur amitié et de leur création est centrale dans les deux œuvres. Lansyer ne s'en tient pas cependant à cette dédicace. Aussi étrange que cela puisse paraître, alors que le recueil est constitué en hommage à Heredia, un autre poème porte le titre « À Harpignies »⁵¹ : il n'oublie donc pas la sphère artistique dans son œuvre poétique. Lansyer demeure toutefois parcimonieux dans ses dédicaces. Hormis ces deux poèmes, plus un troisième dédié « à Madame

51 Henri Harpignies (1819-1916), peintre paysagiste français.

Amélie de Vuillefroy-Cassini⁵² », les autres pièces ne portent pas mention d'adresse particulière. En revanche, il fait une dédicace collective « aux amis de Plomac'h », c'est-à-dire à la colonie d'artistes avec qui il séjourna quatorze années de suite à Douarnenez. La pratique de la dédicace de Lansyer rejoint donc d'une certaine manière la fonction sociale première que Gérard Genette analyse dans *Seuils*. Mais s'il ne s'agit pas d'obtenir quelque avantage matériel que ce soit, c'est bien en tant que garant ou en tant que caution qu'intervient le nom d'Heredia : ce ne sont que des retombées symboliques qui sont escomptées dans ce cas, sur le plan littéraire et sur le plan amical.

Cependant, des hommages sont rendus à d'autres endroits de sa production écrite, et notamment dans son autobiographie. Il y cite, entre autres, Jules Breton, à qui il reconnaît le double talent de peintre et de poète, et dont il cite de plus quelques vers :

Jules Breton qui non content de peindre excellemment la nature bretonne l'a chantée
aussi en très beaux vers :
« Tant que sur tes coteaux fleurira l'ajonc d'or,
Douarnenez, tu verras accourir les poètes ;
Tu calmeras leur cœur plein d'ardeurs inquiètes,
Ils t'aimeront d'amour et reviendront encor⁵³. »

Bien évidemment, Emmanuel Lansyer choisit un extrait dans lequel le peintre-poète chante Douarnenez. La remarque de Lansyer sur le double de talent de Jules Breton n'est par ailleurs pas anodine : les deux artistes ont eu la même ambition. Lansyer ne peut donc que se reconnaître dans les mots qu'il consacre à son confrère. Jules Breton n'est pas le seul à être cité, et apparaît au milieu d'autres poètes présents à Douarnenez. On y retrouve bien sûr Heredia dont il cite le sonnet « Bretagne » étrangement amputé de sa première strophe, aux côtés d'André Theuriet et Georges Lafenestre.

Jules Breton dédie lui aussi un poème à Heredia mais, contrairement à celui de Lansyer, il n'y est nullement question de la Bretagne, où les deux artistes se sont rencontrés, mais de l'Artois, région d'origine de Jules Breton. Le poème éponyme débute en outre par « J'aime mon vieil Artois aux plaines infinies⁵⁴ » et l'on se demanderait presque quel lien le poème entretient avec son dédicataire.

Rappelons que c'est Heredia qui présente Jules Breton à Leconte de Lisle, poète à qui Jules Breton portera une admiration sans faille jusqu'à la fin de sa vie⁵⁵. Il lui dédie donc l'un de ses poèmes « Les cigales ». Et Heredia lui dédiera également ses *Trophées*⁵⁶.

52 Probablement une amie proche d'Emmanuel Lansyer.

53 Emmanuel LANSYER, autobiographie inédite, Maison-Musée Emmanuel Lansyer, Loches.

54 Jules BRETON, *Œuvres poétiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1887.

55 Il raconte à nouveau cette rencontre sous une autre forme dans ses mémoires, *Un peintre paysan*. Voir citation p.170.

56 Il s'agit en réalité d'une dédicace *in memoriam* qui, tout en se niant elle-même, intervient cependant comme telle. Heredia écrit une épître dédicatoire au poète déjà parti rejoindre le Parnasse des poètes : « À Leconte de Lisle, c'est

L'accueil des poèmes de Jules Breton est si enthousiaste que bien vite certains cherchent à s'attirer ses lumières. Ainsi, le poète et critique Eugène Manuel lui adresse-t-il une lettre qui exprime son admiration pour le peintre autant que pour le poète et l'achève sur ces mots :

En terminant, je vous exprimerai un regret, un seul : c'est qu'aucun de ces morceaux exquis ne me soit dédié. Je suis jaloux des noms amis que j'y rencontre et je me plains que ma mauvaise fortune m'ait si longtemps tenu loin de vous, dans le respect de vos œuvres et l'ignorance de votre personne. Me dédommageriez-vous un de ces jours⁵⁷ ?

La dédicace vaut donc dans les deux sens : elle témoigne d'un hommage public qui a pour objectif à la fois de valoriser le dédicateur d'une relation privilégiée qu'il entretient avec une personne publique ou privée, autant que le dédicataire sur qui rejaillit la gloire d'une reconnaissance publique – comme celle que mande Eugène Manuel à Jules Breton. Comme l'écrit Gérard Genette :

La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire⁵⁸ [...]

Il s'agit en quelque sorte, pour Eugène Manuel, d'espérer que la dédicace de Breton lui fera bonne presse. Cela relève presque de ce que Clément Dessy appelle « le critique fait par l'artiste ». À ceci près que c'est véritablement l'artiste qui adouberait le critique dans ce cas, alors que Clément Dessy propose cette expression dans le cas où le critique est découvreur de l'artiste et par conséquent dont le talent de critique est reconnu si l'artiste qu'il a « lancé » est à son tour reconnu.

Deux éléments sont indispensables au critique d'art afin d'asseoir sa réputation : il y a l'idée de priorité dans la découverte d'un artiste inconnu ou méconnu, mais aussi celle d'appropriation qui consiste, pour le critique, à être le seul « sur le coup », pour attacher durablement et publiquement son nom à celui de l'artiste⁵⁹.

Dans notre cas, si Eugène Manuel est reconnu par Jules Breton, peintre et poète, alors peut-être cette reconnaissance publique lui permettra-t-elle une renommée.

Aujourd'hui totalement oublié, Amédée Besnus, également peintre a usé de ce même jeu de la dédicace dans des circonstances similaires à celles d'Emmanuel Lansyer. En revanche, l'absence d'informations à son sujet, hormis son autobiographie *Mes relations d'artiste*, ne nous permet pas de savoir quel genre de relations il entretenait avec la colonie d'artistes de Douarnenez. Son voyage en

à vous cher et illustre ami, que je dois dédier ces *Trophées*, si le respect d'une mémoire sacrée qui, je le sais, vous est chère aussi, ne m'eût interdit d'inscrire un nom, si glorieux soit-il, au frontispice de ce livre. » Pour une analyse plus approfondie, se référer à Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit.

57 Lettre de Eugène Manuel à Jules Breton, citée par Annette BOURRUT-LACOUTURE, *Jules Breton, la chanson des blés*, Paris, Somogy, 2002, p.185.

58 Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.138.

59 Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, Rennes, PUR, « Art et Idées », 2015, pp. 62-63.

Bretagne date de 1888, c'est-à-dire, plus de vingt après l'installation des premiers peintres dans la baie. Ni Lansyer ni Jules Breton ne mentionnent son nom dans leurs écrits. Mais Besnus en revanche, cite volontiers ces artistes qui l'ont précédés dans la découverte de la région. Il dédie notamment le chapitre de ses mémoires consacré à son voyage en Bretagne à Jules Breton. Est-ce l'artiste qui l'a décidé à parcourir la péninsule ? Les relations des deux artistes étaient-elles réelles ou symboliques ? Rien ne nous permet d'en juger. En outre, comme Emmanuel Lansyer, Amédée Besnus salue le double talent du peintre-poète :

Jules Breton a beaucoup aimé Douarnenez, et a écrit sur cette baie, célèbre à juste titre, des vers exquis, en charmant poète qu'il est, car avec ce beau peintre, on ne sait lequel est supérieur ; toujours artiste amoureux, qu'il tienne la plume ou le pinceau

Quoi de plus vécu que la pièce, qui dans son remarquable livre (*Les Champs et la mer*) est intitulée *Douarnenez*, et qu'il a dédiée à son ami Emmanuel Lansyer Nous en détachons quelques strophes pour ensoleiller notre prose car la poésie a cela de sublime qu'elle permet de faire tenir en vingt lignes des impressions qui demanderaient vingt pages de prose, sans compter la rythme et la cadence du vers qui semblent à l'oreille la divine musique⁶⁰.

Il fait d'une pierre deux coups en s'inscrivant dans le sillage de Jules Breton, qui lui-même s'inscrit dans le sillage de Lansyer. On ne sait donc pas si Besnus a connu Jules Breton, mais il est probable qu'on puisse répondre par l'affirmative. Car, comme le stipule Gérard Genette, une dédicace est rarement offerte sans que son dédicataire n'en soit informé, exception faite des dédicaces *in memoriam*. Nous n'étudierons pas en détail l'ensemble des œuvres du corpus dans cette optique, mais l'étude de ces quelques dédicaces permet de cerner le lien que certains peintres entretiennent avec la sphère littéraire, et comment ils la mettent en évidence au travers d'un jeu de dédicaces dans leurs œuvres poétiques ou littéraires plus généralement.

Sortons un instant du cadre strict de cette partie pour nous attarder sur les dédicaces qui ne convoquent pas la sphère littéraire, et ainsi n'engagent pas, *a priori*, la reconnaissance littéraire de leur auteur. En effet, comme le met en lumière Gérard Genette dans *Seuils*, les dédicaces observent plusieurs fonctions dont la fonction sociale est sans doute la première et la principale⁶¹. Toutefois, certains dédicataires font partie du cercle intime et privé de l'auteur et leur invocation est également porteuse de sens. Gauguin fait partie de ces auteurs :

À ma fille Aline ce cahier est dédié.
Notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie tout faite de morceaux.
Elle aussi est une sauvage, elle me comprendra.
Mes pensées lui seront-elles utiles ? Qu'importe. Je sais qu'elle aime son père, qu'elle le respecte, je lui donne un souvenir.

60 Amédée BESNUS, *Mes relations d'artiste*, Paris, Paul Ollendorf, 1898, p.240.

61 Nous renvoyons pour un développement des différentes formes de dédicaces aux travaux de Gérard Genette, dans Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Points, « Essais », 2002, pp. 120-146.

Dans maints passages la morale acceptée aujourd'hui est outragée. Qui a raison ? La foule ou moi ? Mystère.

En tout cas, Aline a, Dieu merci, la tête et le cœur assez hauts placés pour ne pas s'effaroucher, se corrompre au contact du cerveau démoniaque que la nature m'a donné. La foi et l'amour sont de l'oxygène, eux seuls font vivre⁶².

Philippe Dagen s'interroge sur la fonction de cette dédicace dans la préface de l'opus qu'il propose⁶³. Il semblerait que Gauguin se serve en fait de l'image de sa fille, dont il fait son double – « elle aussi est une sauvage » – pour légitimer sa position. Il n'a vraisemblablement pas l'ambition de lui faire parvenir ses notes – qui ne lui parviendront d'ailleurs jamais. En outre la jeune fille décède en 1897 âgée de dix-neuf ans ; pour Gauguin, la douleur est immense. L'objectif annoncé avec ce cahier n'est absolument pas d'éclairer philosophiquement sa fille mais de lui offrir ce qu'il fut, de lui laisser un souvenir. C'est toute la méprise qu'il y a eu, semble-t-il, vis-à-vis de ce cahier⁶⁴. C'est aussi toute la différence que Gérard Genette établit entre dédicace d'œuvre et dédicace d'exemplaire. Le cahier pour Aline n'est pas, selon toute vraisemblance, un cahier lui étant dédié (dédicace d'exemplaire), mais un cahier lui étant dédié (dédicace d'œuvre). C'est-à-dire que ce n'est pas l'exemplaire, l'objet, qui lui est dédié, mais l'œuvre entière. La confusion réside dans le fait que cette œuvre est une œuvre unique, car inédite⁶⁵. En déclarant presque publiquement cette intention en tête du cahier, qu'espérait Gauguin au juste ? D'abord, il semble que la dédicace ait été écrite pour un lecteur, puisqu'il ne s'adresse pas directement à sa fille, mais vraisemblablement à une tierce personne à qui il donne l'explication de cette dédicace. Cela vient implicitement contredire le projet d'offrir le carnet à sa fille : Gauguin n'a jamais eu l'intention d'offrir le carnet – l'objet physique – à sa fille, mais il lui dédie une *œuvre*, avec pour ambition, peut-être cachée, de la faire publier. Sinon, pourquoi une telle dédicace ? Cette dédicace lui sert donc à légitimer son texte, puisque, ayant été écrit pour quelqu'un qui le comprend, Gauguin peut se livrer tel qu'il est – du moins à ce qu'il prétend – à une personne qui l'« aime et [le] respecte », qui plus est à une jeune fille, qui porte donc la caution morale de son texte, elle en est le garant. Et comme fait remarquer Genette, garant en latin se dit *auctor*.

Les dédicaces, en plus de constituer un réseau d'artistes, permettent de comprendre à qui chaque auteur reconnaît l'autorité symbolique de son œuvre. Elles sont particulièrement significatives lorsque des peintres qui prennent la plume invoquent d'autres peintres ayant réussi dans cette entreprise, en particulier Jules Breton qui semble pour tous être l'exemple à suivre dans cette voie.

62 Paul GAUGUIN, *Cahier pour Aline*, Paris, Éditions du Sonneur, « La petite collection », 2009, p.2017.

63 .Philippe DAGEN, Préface au *Cahier pour Aline*, *ibid.*, p.7.

64 Nous reviendrons plus en détail sur la valeur de ce texte dans le chapitre 2. Voir p.146 et suivantes.

65 Gérard Genette s'interroge sur la dédicace des œuvres uniques dans son ouvrage *Seuils*, *op. cit.*

d) La Bretagne et les réseaux artistiques parisiens

Le XIX^e siècle connaît la naissance puis l'essor des études celtiques dans les milieux lettrés parisiens. En marge de ces réseaux littéraires « académiques » s'établissent à Paris des réseaux liés aux mouvements celtisants de l'époque. L'intérêt pour ce domaine naît dès les premières années du XIX^e siècle, avec notamment la création de l'Académie Celtique en 1805, à Paris. Sa création procède de plusieurs mouvances : un intérêt philologique pour les langues anciennes, une certaine fascination pour le Moyen Âge et une volonté qui commence à poindre de recueillir les vestiges d'un monde en train de disparaître. Celle-ci, créée par Jacques Cambry, Eloi Joanneau et Michel-Ange de Mangourit, se donne pour objectif de recenser les coutumes, traditions et langues locales. Plus largement, comme l'écrit Anne-Marie Thiesse, son ambition est de « reconstituer les antiquités nationales à partir des vestiges qu'on peut encore trouver dans la culture populaire⁶⁶. » Les enjeux touchent donc également aux identités nationales. Jacques Cambry est par ailleurs l'auteur d'un des premiers voyages en Bretagne qui initiera les premières études ethnographiques à la toute fin du XVIII^e : le *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795*, publié en 1798 (an VII de la République Française). En 1812, les *Mémoires* de l'Académie Celtique cessent de paraître et laissent place à la Société des Antiquaires de France. Tout au long du XIX^e siècle, la plupart des études menées sur la Bretagne, ou des représentations données de la région, vont l'être à l'aune d'un regard extérieur porté sur le pays. Qu'ils soient d'origine bretonne ou non, les sympathisants des études celtiques sont avant tout des érudits qui résident à Paris ; ils forment dans la capitale les premiers cercles ethnographiques, et les querelles concernant la Bretagne se déroulent également à la capitale.

◆ *Peintres et sociétés celtiques*

Entre 1879 et 1902 se tiennent à Paris les Dîners Celtiques. Ces soirées rassemblent des érudits autour d'intérêts communs pour la Bretagne, sur le modèle de *La Pomme* – rassemblements initiés par Paul Sébillot et Elphège Boursin – qui réunissaient alors Bretons et Normands à Paris, ou *La Cigale* pour les Provençaux. Le modèle de ces dîners était alors très en vogue à Paris : tous prenaient exemple sur les dîners Magny lancés par Sainte Beuve et le dessinateur Gavarni dès 1862⁶⁷. C'est Henri Gaidoz qui propose l'idée des dîners celtiques au printemps 1879 et crée pour l'occasion la Société celtique. Bretons de Paris, ou d'outre-Manche ainsi que simples érudits celtisants y sont bienvenus. Ernest Renan préside les dîners jusqu'à sa mort en 1892, et le « barde »

66 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, p.56.

67 Claudine GAUTHIER, « Les Dîners celtiques (18 juin 1879 -24 mai 1902). Historique » in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177, 2008.

Narcisse Quellien en est nommé secrétaire perpétuel. On compte également parmi les convives François-Marie Luzel, Paul Sébillot, lui-même alors au beau milieu d'une carrière de peintre qu'il abandonne quelques années plus tard pour se consacrer entièrement à l'ethnographie, ou encore Joseph Loth. Albert Clouard, dont le nom est déjà connu des revues liées aux milieux celtisants, devient rapidement un familier de ces dîners pendant les six années qu'il passe à Paris (1888-1894)⁶⁸. C'est là qu'il fait la connaissance de Gabriel Vicaire⁶⁹. À cette époque, il n'est pas encore sur la voie de la peinture, et son premier ouvrage, le *Tro Breiz* n'est pas encore paru. Clouard fréquente d'ailleurs essentiellement les milieux littéraires parisiens, et collabore à plusieurs revues durant cette période en proposant déjà des textes d'inspiration bretonne dans *La Plume* ou *La Revue indépendante* notamment. Bruno Belleil note que, possédant une situation financière plus que confortable, il dispense généreusement ses deniers dans le soutien d'entreprises artistiques – et souvent hasardeuses – en tout genre et notamment les revues.

Il existe donc, chez des peintres qui sont ou seront par la suite actifs en Bretagne, un intérêt pour la région qui précède la peinture, ou bien qui la dépasse – qui la croise incontestablement. Et cet intérêt semble dans plusieurs cas se manifester dans l'attrait pour les études celtiques. D'un côté en effet, Paul Sébillot, après avoir poursuivi des études de droit, abandonne cette voie pour se consacrer à la peinture. C'est le peintre Francis Blin, rencontré en 1865, qui le met sur cette voie. Il commence véritablement à peindre en 1867, en travaillant à des copies de tableaux. Entre 1870 et 1883, il présente quatorze toiles aux Salons et participe à des expositions internationales à Londres, Vienne et Philadelphie entre 1872 et 1873. Mais son implication dans le champ artistique ne se limite pas à la peinture. À cette époque il est également critique d'art et publie en 1878 un opus revendiquant la réforme de l'institution des Salons, *La Réorganisation des Salons*⁷⁰.

En 1877, Paul Sébillot fonde *La Pomme*, avec Elphège Boursin et selon Claudie Voisenat, cette société savante va permettre la transition de Sébillot d'une activité de peintre à une activité d'ethnographe : c'est le caractère « à la fois littéraire et régionaliste » de cette entreprise qui va assurer la continuité de l'une à l'autre⁷¹. En réalité, sous des dehors d'association artistique et littéraire, *la Pomme* recouvre en fait des activités politiques qui lui offrent peu à peu une influence grandissante. Les premiers collectages de Sébillot remontent aux années 1860, c'est-à-dire, bien avant même l'apparition de la peinture dans sa pratique. Le premier volume des *Contes populaires de la Haute Bretagne* paraît en 1880 chez Charpentier, suivi par les deux tomes suivants en 1881 et

68 Bruno BELLEIL, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, [s.l.], Bruno Belleil, 1992, p.8.

69 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouard », in *Bro Vreiz, le pays breton*, 1951, p.410.

70 Paul SÉBILLOT, *La Réorganisation des Salons*, Paris, Au bureau de la réforme économique, 1878.

71 Claudie VOISENAT, « Paul Sébillot, vie et œuvre d'un "prince du folklore" », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177, 2008.

1882. Il a donc mené de front la double charge de peintre et de collecteur durant plusieurs années. C'est au contact de François-Marie Luzel que Sébillot se lance dans le folklorisme. Il font connaissance en 1875 ; Sébillot a alors déjà entrepris le collectage de contes en Haute-Bretagne. Luzel lui donne quelques conseils et l'encourage dans cette voie. Il lui présente en outre Henri Gaidoz avec qui il collabore de nombreuses années. Les raisons exactes de l'abandon de la peinture par Sébillot ne nous sont cependant pas connues. Denise Delouche fait remarquer que Sébillot, dans ses premières tentatives picturales, est conscient de ses limites⁷². Elle ajoute, pour conclure son article, que la peinture de Sébillot ne nous serait probablement pas connue aujourd'hui s'il n'avait eu cette brillante carrière de folkloriste, bien plus brillante que n'aurait pu l'être celle du peintre s'il avait poursuivi dans cette voie, selon elle⁷³. De plus, l'apparente scission entre le peintre et le folkloriste n'est pas immédiatement consommée, puisque dans un premier temps du moins, il conserve les mêmes relations et fréquente les mêmes milieux, c'est-à-dire, les artistes bretons, peintres ou littérateurs, installés à Paris⁷⁴.

Quant à Albert Clouard, il semblerait que ses années parisiennes opèrent comme une transition dans sa vie, qui le mène peu à peu sur le chemin de la peinture. Il effectue un premier voyage en Bretagne en 1889 puis en 1890 dont il rapporte des « Paysages bretons » qui paraissent dans *La Revue indépendante* en novembre 1890 – cet extrait sera par la suite repris sans presque aucun remaniement dans son *Tro Breiz* – et « Sur la côte bretonne » qui paraît dans la même revue en juillet 1891. Les premières toiles que nous lui connaissons datent de l'année 1893. C'est-à-dire quatre ans après son premier voyage en Bretagne et juste une année avant qu'il ne parte s'installer à Trégastel avec sa femme, Blanche Clouard, née Piquet. À partir de cette date, Clouard semble s'être véritablement lancé dans la peinture, et ce avant même sa rencontre avec Maurice Denis, dont il fait la connaissance en 1897. Il continue toutefois de collaborer aux revues parisiennes de sa retraite bretonne en envoyant notamment des poèmes à *La Plume* et à *L'Ermitage*. Les écrits de Clouard sont déjà tous consacrés à la Bretagne et nul doute que ce soit cet intérêt pour le pays breton qui l'ait mis sur la voie de la peinture. Bruno Belleil remarque que, lorsque Clouard revient à Paris quelques années plus tard, celui-ci est alors pleinement peintre. Mais ses carnets inédits nous permettent également de lever le voile sur son activité littéraire, qui ne cesse pas pour autant durant cette période, bien au contraire. Plusieurs d'entre eux recensent de nombreuses références liées aux

72 Denise DELOUCHE, « Paul Sébillot, peintre et témoin de la peinture des années 1860-1880 », in *Paul Sébillot, un républicain promoteur des traditions populaires*, Actes du colloque de Fougères, 9-11 octobre 2008, Brest, CRBC ; Paris, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de la Culture ; Parcé, Association la Granjagoûl, 2011, p.184.

73 *Ibid.*, pp.193-194.

74 Claudie VOISENAT, « Paul Sébillot, vie et œuvre d'un "prince du folklore" », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, art. cit.

collectages de contes et traditions bretonnes dans lesquels il puise largement pour nourrir sa peinture⁷⁵.

Nous verrons dans la dernière partie de cette étude comment ces collaborations ou cette proximité avec les milieux celtisants a pu influencer les choix thématiques et leur traitement dans l'œuvre tant peint que littéraire de certains des artistes du corpus. Il faut en tout cas noter la diversité des milieux littéraires parisiens, et l'influence des milieux littéraires bretons ou celtisants dans l'orientation de certains artistes vers une activité littéraire ou vers une activité plus picturale.

◆ *Les peintres et l'incontournable sphère artistique parisienne*

Par ailleurs, Denise Delouche a montré que ce tiraillement entre le pays breton et la capitale était également partagé par de nombreux peintres d'origine bretonne. Son article intitulé « "Dire" la Bretagne et/ou faire carrière » insiste bien sur l'ambivalence qui a pu exister dans l'esprit de certains artistes entre leur attachement à la Bretagne et la nécessité de participer aux manifestations artistiques parisiennes pour subsister. Son article débute d'ailleurs sans détours par cette phrase qui résume bien la structuration du système et en explique la nécessité : « Dans le système, jacobin, de l'organisation des arts au XIX^e siècle, l'artiste, quelle que soit son origine géographique, doit tenter sa chance dans la capitale⁷⁶. » Elle note en outre que les expositions bretonnes sont rares, et seule Nantes en organise à un rythme triennal. Le marché de l'art en Bretagne est donc pour ainsi dire inexistant durant tout le XIX^e siècle. Elle s'intéresse dans cet article au parcours de quelques artistes qui, tous nés en Bretagne, ont été contraints de céder à la nécessité parisienne, même pour les plus fervents d'entre eux – les autres ont « sacrifié » leur carrière de peintre en s'en tenant à l'écart. Il faut noter cependant que le groupe des Nabis est formé de jeunes artistes provenant de la bourgeoisie aisée et pour lesquels les difficultés financières sont assez loin de leurs préoccupations, au début de leur carrière tout au moins. La nécessité financière chez ces peintres est donc largement atténuée pendant un temps, si ce n'est tout au long de leur carrière pour certains. D'autres soumis à cette nécessité sont toutefois parvenus à trouver le juste équilibre entre le sujet breton et la carrière parisienne, tels Louis Dubeau qui relève la gageure de s'illustrer comme peintre de sujet breton dans les salons parisiens, ou Évariste Luminais qui, puisant tout d'abord dans le sujet breton, dévie peu à peu vers le sujet médiéval et gaulois et obtient ainsi la reconnaissance de ses contemporains. L'un d'entre eux, Yan' Dargent, éprouve un attachement tout particulier pour la Bretagne, et choisit de scinder en deux son activité : d'un côté un gagne-pain parisien – il participe à l'illustration de

75 Nous nous attarderons longuement sur ces carnets dans le chapitre 8.

76 Denise DELOUCHE, « "Dire" la Bretagne et/ou faire carrière », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016, pp.135-144.

nombreuses revues et ouvrages : il collabore notamment pendant vingt ans au *Magasin Pittoresque* et illustre des œuvres majeures dont *La Divine Comédie* et les contes d'Andersen – et de l'autre sa passion pour la Bretagne qui ne lui rapporte pas de quoi subsister, comme en témoigne son biographe, Jean Berthou⁷⁷. Il en résulte que pour Yan' Dargent, c'est encore le champ littéraire qui lui fournit les moyens de sa subsistance. Virginie Demont-Breton rapporte dans ses mémoires ses propos : « Pour moi, les sous qui me viennent de ma vieille Bretagne me valent les Louis d'or de Paris, comme le disque de la lune qui éclaire la danse des korrigans et des fées lavandières me vaut celui du soleil⁷⁸. » Yan' Dargent se fait cependant remarquer au Salon de 1861 pour son tableau *Les Lavandières de la nuit* par nombre de ses contemporains et parmi eux, Théophile Gautier, critique du Salon qui publie à son sujet un papier élogieux. Il faut rappeler que depuis la parution du *Barzaz Breiz* de Théodore Hersart de La Villemarqué en 1839, la littérature populaire bretonne a inspiré de nombreux tableaux dont les Salons sont friands. Yan' Dargent a quant à lui trouvé son inspiration dans les collectages d'Émile Souvestre *Le Foyer breton* paru en 1844. Pour satisfaire au goût du public, le peintre originaire de Saint-Servais réitère avec une nouvelle tentative, *Les Vapeurs de la nuit*, en 1863 mais cette fois la magie n'opère pas. Maxime Du Camp raille d'ailleurs cette tentative échouée⁷⁹. Mais plus nombreux encore sont ceux qui ont sombré dans l'oubli jusqu'à un regain d'intérêt à la fin du XX^e siècle notamment par l'auteure de l'article elle-même. Elle s'interroge : cet oubli est-il dû à un manque de talent, ou à une erreur de parcours qui les aurait laissés hors du système ? Dans le chapitre suivant, nous nous attarderons à notre tour sur le parcours de certains artistes dont les écrits n'ont pas été reconnus et nous nous interrogerons également sur les raisons de cet oubli.

77 Jean BERTHOU, *Yan' Dargent, Héraut de la Bretagne*, Spézet, Coop Breizh, « Artistes », 2014, p.13.

78 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », *op. cit.*, p.75.

79 Denise DELOUCHE, « "Dire" la Bretagne et/ou faire carrière », *art. cit.*, p.143.



Yan' DARGENT, *Les Lavandières de la nuit*, vers 1861, huile sur toile, 75x151 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

Tous les peintres, même ceux installés de façon pérenne en Bretagne, partagent donc leur temps entre Paris et la Bretagne. Yan' Dargent lui-même, qui déclare passer le plus clair de son temps en Bretagne, embellit la réalité, selon Denise Delouche : une activité de dessinateur aussi prolifique que la sienne nécessite de résider dans la capitale. Jusqu'à une période relativement tardive, Paul Sérusier passera tous les hivers à Paris, bien qu'il se soit fait construire une maison à Châteauneuf-du-Faou. Il y retourne entre autre pour dispenser des cours à l'Académie Ranson, fondée par Paul Ranson et tenue à sa mort par sa femme. Mais, même si les hivers bretons sont tristes, ce ne sont pas les seules raisons. Il en va de même pour Maurice Denis ou Albert Clouard, qui résident la moitié de l'année sur la côte de granit rose, et l'autre moitié à Paris. C'est en effet à la capitale, et presque exclusivement là-bas, que s'opèrent les transactions de la scène artistique. Clouard semble pourtant y résister : Bruno Belleil remarque qu'en 1903, Clouard ne daigne pas se déplacer pour l'exposition de ses toiles aux Indépendants et c'est Maurice Denis qui se charge de leur réception⁸⁰. Pour Clouard comme pour Sérusier, c'est finalement en Bretagne qu'ils se retranchent de plus en plus à la fin de leur vie. Petit à petit, le délaissement de la vie artistique par Clouard, renforcé par son caractère solitaire le confortent dans la monotonie de la vie bretonne. Il déclare d'ailleurs à Yves Le Diberder : « J'ai toujours vécu dans mon petit coin, à Rennes, à Perros, je n'ai pas demandé, pas

⁸⁰ Bruno BELLEIL, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, op. cit., p.15.

cherché autre chose⁸¹. » La Bretagne apparaît dans ce contexte comme le lieu de la création, et Paris, le lieu des échanges qu'ils soient artistiques ou financiers, c'est le lieu des expositions publiques et de la reconnaissance.

◆ *Inflexions régionalistes*

Denise Delouche fait remarquer que certains artistes pourtant se soulèvent contre cette centralisation, qui fait de Paris l'épicentre de toute activité artistique. C'est le cas en particulier de Maxime Maufra qui, dès 1898, s'engage pour une décentralisation de la vie artistique. Il participe cette même année à la création de l'Union Régionaliste Bretonne. Son action militante s'inscrit en particulier dans la valorisation des richesses identitaires régionales, tout en promouvant avant tout une création moderne. Ce projet, Maufra le formule dès 1893⁸². Cette année-là, Gauguin effectue son premier séjour en Polynésie, dont il revient le 1^{er} septembre, les Nabis travaillent activement à Paris autour du théâtre notamment, et Clouard est à peine installé en Bretagne. Mais Maufra nourrit quant à lui des projets très en avance sur leur temps. Dans son *Appel aux bretons*⁸³, il pointe les failles de la centralisation artistique. Il dresse le constat des nombreux retards qu'accuse la Bretagne dans le domaine économique et dans le développement des industries, mais également sur le plan culturel. Ce retard est dû selon lui à la centralisation des pouvoirs et l'appauvrissement des spécificités régionales par une main-mise globalisée de Paris :

Paris a su réunir, accaparer les artistes de tous les coins de notre terre française. Il a possédé toutes ou presque toutes les intelligences. L'expérience aura-t-elle démontré qu'elle a revendiqué un progrès ? je ne le pense pas ; la capitale, ainsi que l'essayèrent jadis les grands centres, n'a su que développer peut-être l'intellect, mais n'a rien pu faire de plus pour la création artistique et intellectuelle. Bien au contraire, Paris a pu ordonner une formule de tendance unique, enlevant ainsi la caractéristique propre à nos races, mais n'a pu les pousser dans leurs tendances génératrices⁸⁴.

Le désir de préserver une identité régionale qu'il juge vecteur de dynamisme et de modernité point dans son discours. S'il emploie les termes d'indépendance et d'autonomie, c'est plutôt à une décentralisation que se rapportent ses propos. Ses revendications portent sur trois domaines : la création d'une association pour la défense des intérêts bretons, la résurrection de l'ancien théâtre breton et la rénovation des métiers d'art⁸⁵. Il ne s'agit pas dans l'esprit de Maufra d'un revivalisme

81 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Cloüart », *Le pays breton [Bro Vreizh]*, n°54, 1952, p.412.

82 Françoise MOREL, « Maufra l'initiateur », in Denise DELOUCHE, Jean-Yves ANDRIEUX (dir.) *La Création bretonne 1900-1940*, « Arts de l'Ouest », Rennes, PUR, 1995, p.18.

83 Maxime MAUFRA, « Appel aux Bretons », *L'Express de Brest*, janvier-mars 1898 ; reproduit dans Denise DELOUCHE, Jean-Yves ANDRIEUX (dir.) *La Création bretonne 1900-1940*, « Arts de l'Ouest », Rennes, PUR, 1995, pp. 243-246.

84 *Ibid.*

85 Françoise MOREL, « Maufra l'initiateur », *art. cit.*, p.18.

passéiste, mais au contraire d'un appui sur les traditions pour la constitution d'une modernité bretonne. Il développe d'ailleurs une réflexion particulièrement novatrice sur les musées – insistant sur le fait de leur caractère inapproprié dans bien des domaines pour la conservation des œuvres d'art⁸⁶. Il enjoint néanmoins à un classement logique et plus pédagogique de ces lieux, généralement conçus selon un ordre échappant à toute logique. Tout cela dans une optique d'éducation du visiteur :

Le visiteur ignorant, et l'ignorance en art est dans toutes les classes de la société, même là où elle ne devrait pas être, car l'intuition guide souvent mieux que la fatuité du faux savoir ; le visiteur, dis-je, regarde sans intérêt, sans comprendre, passe d'une chose à une autre sans rien voir. Demandez-lui ce qu'il pense après sa visite, sa réponse sera sottise ou banale. C'est contre cette ignorance qu'il faut réagir et violemment⁸⁷.

Plusieurs artistes et intellectuels sont enthousiasmés par le programme de Maufra⁸⁸. Parmi eux on compte notamment Emmanuel de La Villéon. Suivra une quinzaine d'années plus tard l'appel de *La pensée bretonne* dont Maufra sera également signataire, au côté notamment de Mathurin Méheut et Jean-Julien Lemordant. Avec ce second appel ils se donnent cet objectif : « Nous aiderons la Bretagne à reprendre conscience d'elle-même, à retrouver l'originalité de son génie⁸⁹. » Ce sont essentiellement des artistes ou proches de la sphère artistique – on y retrouve également les critiques Gustave Geffroy et Armand Dayot – qui signent cet appel. La modernisation des institutions et des arts que propose Maufra préfigure les mouvements artistiques plus régionalistes, comme celui des *Seiz Breur* qui se développeront surtout dans l'entre-deux guerres. L'orientation trop passéiste que prend l'URB dès son premier congrès contraint toutefois Maufra à s'en désengager sans pour autant la quitter.

Il faut noter à ce sujet une tendance nette qui se dégage et dont le tournant du siècle est aussi un pivot. Nous avons soulevé avec Denise Delouche cette précellence de la sphère artistique parisienne sur toute autre possibilité de faire carrière dans la peinture, qui domine tout le XIX^e siècle. Tous les peintres, même d'origine bretonne, mènent une carrière à Paris. Leur production est bien souvent conditionnée par les goûts d'un public qui ne connaît – ni ne souhaite connaître – la région. Leurs œuvres s'en ressentent :

86 Anne-Marie Thiesse montre combien la création de musées dans la seconde partie du XIX^e siècle est un vecteur privilégié dans la mise en valeur d'une culture commune visant à fédérer le peuple autour de l'idée d'une nation : « L'idée de constituer pour la nation une propriété scientifique et artistique commune accessible en théorie à tous, se trouve liée, à mesure que progresse la détermination du patrimoine ancestral, à la volonté de rassembler le trésor spécifique de la nation : esthétique, historique, plus tard folklorique. », Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales*, op. cit., p.145-146.

87 Maxime MAUFRA, « Appel aux Bretons », art. cit.

88 Françoise MOREL, « Maufra l'initiateur », art. cit., p.19.

89 « Appel », *La Pensée bretonne*, 1^{er} juin 1913.

Les artistes affluant dans la péninsule, les images du pays se sont multipliées aux cimaises du salon. Les peintres bretons ont contribué à cette mode en proposant les sujets qui plaisent à l'amateur parisien, des idylles rustiques, des rentrées de moisson, des scènes de pêche, des drames marins, des images d'une piété exemplaire et de spectaculaires processions. [...] Quelle Bretagne proposent-ils, ces artistes qui répondent pleinement au goût des amateurs ? Leur sincérité est réelle, mais leur Bretagne, toujours pittoresque, est superficielle et convenue, l'acculturation a fait son œuvre⁹⁰.

Le regard posé sur le pays est conditionné, centralisé, uniformisé. Il est avant tout pittoresque. Le mouvement engendré par cette structuration provient du centre, qui détient le pouvoir et règne sur les codes de la représentation, et se dirige vers l'extérieur c'est-à-dire la province, dont il régit la production artistique et ses modalités d'expression. Or la fin du siècle semble montrer les premiers signes d'une inflexion de cette donne, comme nous venons de le montrer avec Maxime Maufra. Les artistes originaires de Bretagne commencent à revendiquer la singularité et la richesse de leur patrimoine, de leurs traditions, de leurs langues. C'est le droit à la diversité culturelle qu'ils réclament. Les termes de la lutte ne semblent guère avoir évolué depuis lors. À partir de ces années se mettent en place des mouvements qui encouragent et impulsent l'inversion de ce mouvement du centre vers l'extérieur et promeuvent une création bretonne moderne qui « s'exporterait » vers la capitale et à l'étranger.

C'est la gageure que relève le groupe des *Seiz Breur* formé en 1923 autour de René-Yves Creston, Suzanne Candé et Jeanne Malivel notamment. Avec l'appel de Maufra, un point de rupture se manifeste dès 1898 qui conduit vingt cinq ans plus tard à la création des *Seiz Breur*.

Plusieurs périodes se dégagent donc de ces premières réflexions, et avec elles plusieurs groupements d'artistes : tout d'abord, les « découvreurs » de Douarnenez, colonie d'artistes vivant en marge des autres touristes, et des autochtones, dans un hôtel qu'ils investissent à la manière d'un salon parisien, autour des années 1870-1880. La structuration des peintres de Pont-Aven et des Nabis autour de Paul Gauguin autour des années 1890-1900 avec une double polarisation Bretagne-Paris très forte ; enfin à partir de 1898, avec la création de l'Union Régionaliste Bretonne et le militantisme de Maufra suivi par d'autres artistes, les premières revendications régionalistes qui aboutiront en 1923 à la création du groupe des *Seiz Breur*. À partir de cette date, le paradigme référentiel change : d'un paradigme parisien, on évolue vers un paradigme breton. À l'intérieur de ces trois périodes mises en évidence, se jouent bien évidemment des événements et des tendances qui auront des impacts fondamentaux dans cette période charnière de l'histoire de la peinture que constitue le XIX^e siècle. Si, dans son ouvrage *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*,

90 Denise DELOUCHE, « "Dire" la Bretagne et/ou faire carrière », *art. cit.*, p.143.

Yoan VÉrilhac insiste sur le fait que la fin de ce siècle a retenu peu de grands noms de la littérature⁹¹, et peu d'œuvres majeures, il faut peut-être envisager une histoire commune des deux arts à cette période pour voir émerger les évolutions qu'elles permirent de réaliser dans leur effort commun.

2. CONCURRENCES ET RIVALITÉS

A. Le peintre et le critique

Yoan VÉrilhac insiste sur le fait que la période symboliste a essentiellement été marquée par son rapport à la critique, et ses innovations poétiques. Il emprunte cette polarisation à Charles Dantzig, tout en soulignant lui-même que cette période a, dans l'ensemble, très peu marqué l'histoire littéraire, ou plus précisément « une certaine histoire littéraire⁹² ».

Avec son « invention » par Diderot et ses Salons, la critique d'art moderne a fait son apparition, justifiant par extension la structuration du champ pictural comme champ autonome. Elle s'émancipait alors du joug de la littéraire – bien que toujours servie par le langage. En même temps que se produisait cette autonomisation, les écrivains devenaient peu à peu serviteurs d'un discours sur l'art qui leur permettait de reprendre l'ascendant sur un domaine qui ne leur appartenait plus.

a) Être adoubé par la critique

◆ *La consécration de l'écrivain*

D'un point de vue de la structuration sociale du champ artistique, Joël Dalançon montre que les relations des peintres et poètes observent une mutation importante au cours du XIX^e siècle⁹³. Une bascule a lieu notamment entre les années 1870 et 1885. C'est tout d'abord la représentation même du peintre dans le champ littéraire qui évolue selon lui : la vision romantique du peintre visionnaire en proie aux caprices matériels de la création, le Frenhofer du *Chef d'Œuvre inconnu* de Balzac, cède place à l'artiste établi dans l'institution qui reçoit les honneurs académiques. Nous avons vu cependant que cette figure de l'artiste romantique regagne de la vigueur dans la dernière décennie du siècle. La littérature prend peu à peu une posture de médiateur entre l'art et le public en s'affirmant comme critique, en particulier après une carrière de poète écourtée. Avant les succès d'Alphonse Lemerre, plus aucun éditeur ne se risque à publier des vers et nombreux sont les poètes,

91 Yoan VÉRILHAC, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

92 *Ibid.*

93 Joël DALANÇON, « Le Poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face », in, *Romantisme*, n°66, « Folie de l'art », 1989.

aux alentours de 1880, qui sombrent dans la misère la plus noire. *A contrario*, les peintres paraissent aux poètes être les bien-aimés des institutions artistiques, qui les choient et les chérissent, leur réservant les meilleurs traitements. Verlaine écrit-il ainsi sa presque déception d'avoir mal choisi la vocation de poète « Qui sait, j'eusse pu être un grand peintre en place de ce poète-ci. L'Institut au lieu de l'hôpital, un petit hôtel aux Champs-Élysées et ses accessoires, et non pas la chambre en garni et ses conséquences, une brochette à la boutonnière au lieu de ces tas de croix sur les deux épaules⁹⁴. »

L'auteur de l'article va jusqu'à évoquer le peintre en « redoutable rival du poète⁹⁵ ». C'est que le poète se trouve alors tributaire du peintre dans son accession à la reconnaissance, voire plus prosaïquement, pour gagner son pain quotidien. Et renversant la situation, il parvient pourtant à asseoir alors sa suprématie sur la peinture et se plaît à prendre la souveraine place de juge, qui lui confère un pouvoir incomparable sur le champ artistique. Joël Dalançon note en outre une tentative de réhabilitation du poétique, alors en désamour, dans la critique d'art elle-même : les critiques élisent de pures figures de « peintres-poètes », artistes pour lesquels la réussite importe moins que l'idéal à atteindre, parmi lesquels Puvis de Chavannes, et que célèbrent les poètes eux-mêmes. Les écrivains, plus particulièrement les poètes, tentent donc de reprendre la main sur un domaine qui leur échappe.

En se promouvant critique d'art, le poète entend jouir de tous les avantages de cette position clef : régénérant son pouvoir, redonnant du lustre à son image, il sera bientôt en mesure de faire profiter le Peintre de ses leçons⁹⁶.

Toutefois, il persiste une certaine soumission de la littérature d'art au champ artistique. Si les écrivains se permettent de s'imposer comme juges – et nous verrons que les peintres ne resteront pas sans se rebeller – à partir des années 1890, la carrière des jeunes écrivains devient cependant tributaire de celle des artistes qu'ils découvrent. Cette consécration de l'écrivain par le peintre s'entend de plusieurs manières.

D'une part, selon Joël Dalançon, la critique d'art peut parfois consister en un « recyclage » pour des poètes en mal de gloire. Mais il semble cependant que le phénomène reste marginal, en particulier dans les milieux d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle où les relations entre peintres et poètes sont ténues, et où les poètes célèbrent volontiers les talents artistiques émergents. C'est d'ailleurs précisément sur cet atout qu'ils s'appuient pour entrer dans les milieux littéraires. Et l'on observerait donc plutôt le mouvement inverse, en particulier dans la sphère symboliste.

94 Paul VERLAINE, cité par Joël DALANÇON, *ibid.*, pp. 66.

95 *Ibid.*, p.61.

96 *Ibid.*, p. 69.

D'autre part les écrivains usent de l'écriture critique comme d'un tremplin à leur carrière. Ils font leurs armes comme critiques avant de connaître le succès en tant qu'écrivains. Ces poètes, qui se lancent dans la critique, possèdent, pour Françoise Lucbert, un profil social assez similaire : ils font montre d'une inclination naturelle pour la peinture avant même d'envisager de se lancer dans une carrière littéraire. C'est la critique d'art qui les engage sur cette voie. La démultiplication sans précédent des petites revues symbolistes dans les années 1880 marque ce phénomène : elle montre le désir d'existence des jeunes écrivains qui se manifeste dans la création intempestive des revues. C'est à la fois la nécessité de faire passer leurs idées et le désir de se faire un nom qui motivent leur entreprise. Françoise Lucbert en rapporte les exagérations de la jeunesse : celles-ci sont créées aussi facilement qu'un manifeste, avec fougue et passion, mais bien peu survivent plus d'un ou deux numéros. Le *Mercur de France* fait partie au contraire de celles qui se démarqueront dans la vague des revues symbolistes, et s'installeront durablement dans le paysage de la presse française⁹⁷. La difficulté pour les jeunes artistes à se faire une place et un nom parmi les revues et journaux établis les encouragent dans cette voie : « Les revues sont des lieux d'apprentissage du métier d'écrivain et le fait d'y publier donne accès à la carrière littéraire, quand bien même cela ne serait que par la porte de service », écrit encore Françoise Lucbert⁹⁸. Plus qu'à la carrière littéraire, elle ajoute, paraphrasant Camille Mauclair, que c'est à une reconnaissance sociale qu'accède même l'écrivain en s'inscrivant dans l'effervescence de ses revues.

Ce qui distingue ces petites revues de la presse déjà établie, c'est leur positionnement vis-à-vis de l'avant-garde et la volonté de renouveler le discours sur l'art. Pour cette raison, les animateurs de ces petites revues ne sollicitent pas les critiques ou historiens de l'art déjà établis, mais sollicitent au contraire des collaborateurs qui partagent leurs valeurs en ce qui concerne la définition d'une nouvelle critique d'art « subjective et "artiste" »⁹⁹. Ils ne se présentent pas comme simples « chroniqueurs » mais revendiquent leur spécificité d'écrivains en développant un style d'écriture littéraire à destination des arts plastiques. Il s'inscrit en cela dans une longue tradition allant de Diderot à Baudelaire.

Dans le prolongement de cette idée, Clément Dessy met en évidence dans son ouvrage que la notoriété grandissante d'un peintre retombe par extension sur le critique qui l'a découvert. Ainsi les critiques de l'avant-garde sont-ils constamment en recherche de nouveaux peintres à découvrir. Albert Aurier verra par exemple sa consécration assurée par la reconnaissance grandissante de

97 Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire, la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France entre 1882 et 1906*, op. cit., pp.18-21.

98 *Ibid*, p.21.

99 *Ibid.*, p.39.

Gauguin : « Deux éléments sont indispensables au critique d'art afin d'asseoir sa réputation ; il y a l'idée de priorité dans la découverte d'un artiste inconnu ou méconnu, mais aussi celle d'appropriation qui consiste à être le seul « sur le coup », pour attacher durablement et publiquement son nom à celui de l'artiste¹⁰⁰. » Corollairement, les critiques hésitent parfois à signer de leur nom d'élogieuses critiques envers des peintres contestés, de peur de nuire à leur réputation. Albert Aurier attendra ainsi 1891 pour sortir son article sur Gauguin, probablement pour cette raison. La destinée des écrivains semblent donc étroitement liée à celles des peintres dans un tel contexte.

Outre la renommée qu'elle apporte aux écrivains, la pratique de la critique d'art alimente le champ littéraire d'autres manières encore. Françoise Lucbert interprète la critique d'art symboliste comme le laboratoire de la littérature symboliste, en ce que la confrontation des poètes à la peinture les amènent à s'interroger sur leur propre pratique d'écriture. L'esthétique symboliste en littérature dépendrait donc directement du rapport qu'elle entretient avec les arts plastiques, et la peinture en particulier¹⁰¹.

◆ *Toujours la peinture sous le joug littéraire*

D'une façon ou d'une autre, nombreux sont les artistes à collaborer à la multitude des revues qui fleurissent en cette fin de XIX^e siècle. Cependant ces collaborations se jouent avant tout sur le terrain de la littérature. En effet, comme le note Clément Dessy, la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881 va permettre l'éclosion spectaculaire des publications et périodiques. Associé au désengagement de l'état dans l'organisation des salons de peinture, cette modification de la structure médiatique entraîne une modification dans le système de consécration de la peinture, qui devient alors soumise au système marchand-critique¹⁰². D'autre part, lorsque les artistes sont conviés à collaborer à ces revues, c'est d'abord et avant tout pour écrire. On constate ainsi que les revues observent à partir de 1881 un rôle de premier ordre dans la structuration du champ artistique.

De ce fait, les peintres sont amenés à solliciter largement la critique pour les lancer. En 1887,

100 Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, op. cit., p.63.

101 *Ibid.*, p.85.

102 Dario Gamboni note à ce sujet : « C'est en 1881 qu'en cessant d'organiser le Salon annuel, le gouvernement de la Troisième République abandonne officiellement le monopole de la définition de l'œuvre d'art légitime et de la consécration des œuvres d'art qui s'était considérablement effrité sous la pression toujours plus forte de ceux qu'il excluait. La transmission de pouvoirs se fait alors explicitement de l'État aux artistes, et au nom de la liberté de ce derniers. Mais les moyens de production de la valeur des œuvres, largement détenus jusque là par les institutions étatiques, deviennent en fait des enjeux de lutte essentiels pour les protagonistes du champ artistique qui franchit une étape décisive de son processus d'autonomisation. [...] Le nouveau système qui se met alors en place accorde la primauté au marchand indépendant et fait du critique d'art son auxiliaire indispensable. » in Dario GAMBONI, « Odilon Redon et ses critiques », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.66-67, mars 1987, « Histoires d'art », p.26. Voir également Joël DALANÇON, « Le Poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et culturels d'un face-à-face », in, *Romantisme*, 1989, n°66, « Folie de l'art ».

Émile Bernard profite de sa rencontre avec Albert Aurier à Saint-Briac pour lui faire découvrir ses œuvres. Il l'encourage par la même occasion à écrire des articles sur ses amis Gauguin et Van Gogh.

J'en fis également [des vitraux peints] dans la salle de l'auberge sur une porte vitrée. Cette porte me valut la connaissance d'un poète attiré dans l'auberge par sa décoration. Il se nommait Albert Aurier et habitait alors à St Enogat avec sa mère et sa sœur. Nous nous liâmes par la sympathie innée qui rapproche les intelligences. Je fis de grandes excursions avec Aurier. Il me lut ses poèmes et un roman qu'il écrivait et qui était tout naturaliste. J'en goûtais plus le style que le sujet.

Je fis voir alors à Aurier des lettres de Vincent et ses dessins¹⁰³.

C'est probablement dans l'espoir de retombées bénéfiques quant à sa propre reconnaissance, étant proches de l'un et de l'autre, que Bernard fait découvrir à Aurier les travaux de ses deux amis. C'est Émile Bernard qui introduira par la suite Albert Aurier dans les milieux littéraires parisiens. Deux ans plus tard, c'est bien Aurier qui donne au groupe de peintres son nom lors de la désormais célèbre Exposition Volpini qui eut lieu à l'occasion de l'exposition Universelle de 1889 :

En 1889 nous manifestations par les soins d'Émile Schuffenecker à l'exposition universelle. Ce fut la première fois que, sous le nom de groupe impressionniste et synthétiste (que nous donna Albert Aurier) se réunirent les peintres dont l'apport était neuf¹⁰⁴.

Et l'on sait les retentissements qu'eut cette exposition dans l'histoire de l'art. Mais ces échos ne furent entendus que bien longtemps après, et l'exposition en elle-même fut un fiasco sur bien des aspects, comme le montre Clément Siberchicot dans l'ouvrage qu'il consacre à cet événement¹⁰⁵. Albert Aurier, en ouvrant les pages de sa revue *Le Moderniste* à Gauguin et Bernard, assure la promotion de l'exposition. Félix Fénéon est l'un des rares critiques à prendre acte du tournant historique que représente cette exposition. La scission avec les néo-impressionnistes, affirmée de plusieurs manières, leur attire le désaveu de certains critiques, dont Gustave Kahn. Dans son autobiographie, Émile Bernard minimise largement le sentiment d'échec vécu à l'époque par les protagonistes de l'exposition, du fait de très faibles échos qu'elle connut alors. Il masque au contraire l'échec de cette exposition et en dévoile tous les aspects positifs :

Meissonnier se plut à venir dans le café de M. Volpini où nous pendions nos essais ; il y amena ses amis. Félix Fénéon en parla dans la *Cravache* de Georges Leconte¹⁰⁶. Ce café était juste à la porte de la section des Beaux-Arts¹⁰⁷.

103 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, [inédit], Paris, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, f° 69-70.

104 *Ibid.*, f°80.

105 Clément SIBERCHICOT, *L'Exposition Volpini, 1889, Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au coeur de l'exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

106 Georges Lecomte (1867-1958)

107 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, *op. cit.*, f°80.

Clément Siberchicot évoque la création du mythe de l'exposition Volpini par Émile Bernard, Maurice Denis et Armand Seguin au début du XXe siècle, probablement pour pallier l'absence des critiques et leur manque de discernement. Ils s'emparent donc de l'histoire de l'art pour la présenter selon leur propre vision, échappant ainsi à la domination littéraire. Cette création de mythe prendra une ampleur considérable, comme nous le montrerons dans la deuxième partie, et motivera une partie des entreprises d'écriture des peintres. Malheureusement pour le peintre, c'est sur Gauguin qu'Aurier jettera son dévolu – ce qui ne fera par ailleurs qu'accentuer la célèbre querelle entre les deux peintres. Quant à Maurice Denis, c'est auprès de Gustave Geffroy, Adolphe Retté et Adolphe Germain qu'il intercède pour leur faire découvrir l'art des Nabis et obtenir leurs faveurs avant l'inauguration de leur première participation aux Salons des Indépendants en 1891¹⁰⁸. La peinture attend donc de la littérature sa reconnaissance.

Clément Dessy emprunte à Dario Gamboni la formule d'une « OPA littéraire » pour décrire les enjeux d'un rapprochement entre écrivains et peintres symbolistes¹⁰⁹. La longue analyse qu'il fait de l'utilisation du terme de « symbolisme » dans la presse lui permet d'affirmer que « [d]errière l'admiration apparemment désintéressée des écrivains pour la peinture se dissimuleraient donc des intérêts spécifiquement littéraires qui motivent un rapprochement¹¹⁰. » En intitulant son article « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin » (1891), Albert Aurier s'autoproclame par la même occasion comme chef de file du mouvement littéraire. À sa suite, plusieurs autres poètes tentent de s'immiscer dans ce mouvement afin d'en tirer parti et bénéficier des retombées de cette reconnaissance, dotant les peintres d'autant de qualités que celles dont ils aimeraient eux-même se voir pourvus – ou dépourvus selon que les critiques soient amateurs ou détracteurs des symbolistes¹¹¹.

Les liens entre la sphère artistique et les revues qui la servent – ou s'en servent – en deviennent si étroits que la configuration du champ artistique peut être bouleversée par la disparition d'un seul de ses représentants. Julien Schuh montre en effet combien la disparition prématurée d'Albert Aurier le 5 octobre 1892 – d'une fièvre typhoïde qu'il refusa de faire soigner –, bouleversa le paysage de la critique d'art, et par conséquent, entraîna presque la défaveur de certains artistes dont la reconnaissance et la notoriété étaient alors en plein essor :

108 Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire*, op. cit., p.45.

109 Dario GAMBONI, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'art*, n°96, 1992, p.14.

110 Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, op. cit., p.59.

111 *Ibid.*, p.61.

L'infléchissement est donc net : les théories d'Aurier et ses protégés perdent du terrain, et l'on constate que Gauguin nécessitait la caution d'Aurier pour vendre ses toiles : sans la légitimité du littérateur, il se voit obligé de se réfugier en Bretagne puis de repartir à Tahiti. Les critiques d'art sont presque tous d'accord, les différences s'estompent entre les revues¹¹².

La disparition d'Aurier marque une période d'instabilité au *Mercur de France*, et les Nabis y perdent leurs entrées. Le discours se fait moins marginal, plus policé, et les faveurs se resserrent sur quelques artistes moins sulfureux. Sans son ardent défenseur, Gauguin ne bénéficie donc plus du crédit qui lui permettait jusqu'alors de subsister à Paris. C'est dire l'importance de ces voix critiques dans la subsistance de certains artistes. Et sans Aurier, aurions-nous même connu Gauguin ? Nous verrons par la suite que les écrivains ne sont pas les seuls à jouer et à jouir de la notoriété de certains artistes en se glissant dans leur sillage. Le discours sur l'art est bien au cœur de la structuration du champ artistique de l'époque et scelle autant la destinée que la postérité de certains artistes. Julien Schuh utilise d'ailleurs le terme presque ironique d' « opportune » pour qualifier la mort d'Aurier, et pour bien marquer son influence, et les bouleversements que causa sa disparition¹¹³. La peinture se présente ainsi comme un faire-valoir aux écrivains qui la célèbrent.

À une époque antérieure, où le renom et la destinée des peintres ne dépendent pas encore autant du « mécénat de légitimité » prodigué par les poètes, une anecdote à propos des œuvres de Jules Breton montre combien la critique peut avoir une influence décisive sur la carrière des peintres, y compris lorsque ceux-ci s'engagent sur la voie de la littérature. En 1864, Théophile Gautier découvre dans *L'Autographe* le dessin d'*Une gardeuse de dindons* d'après l'une des deux œuvres envoyées par Jules Breton au Salon cette année-là. Le dessin est accompagné de ce texte :

Elle était immobile, assise sur un morceau de rocher, le regard perdu dans le ciel. Un peu plus loin, quelques dindons picoraien dans l'herbe, et, à travers des touffes de tamaris, la Méditerranée dessinait une ligne bleue. Je passai à côté de cette étrange fille sans qu'elle daignât me regarder. Je la contemplai quelques temps, mais comme la chaleur était extrême, je revins au village par le chemin des oliviers¹¹⁴.

À la suite de cela, Théophile Gautier écrit à Jules Breton pour connaître le nom de l'auteur de ces lignes qu'il juge admirables, évoquant le talent de George Sand. C'est plus d'une dizaine d'années après cet épisode que Jules Breton publiera son premier recueil *Les Champs et la mer*, en 1875.

112 Julien SCHUH, « La relève critique d'Albert Aurier », *Colloque international Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920)*, Novembre 2007, Le Mans, France, hal-00987276.

113 *Ibid.*

114 Jules BRETON, texte accompagnant le dessin *Une gardeuse de dindon*, cité par Annette BOURRUT-LACOUTURE, *Jules Breton, la chanson des blés*, *op. cit.*, p.175.

◆ *La critique créatrice*

La littérature puise donc dans les ressources que lui offre la gageure de dire la peinture pour renouveler ses formes et explorer d'autres voies. Le célèbre article d'Albert Aurier sur Paul Gauguin est donc autant une transcription poétique du tableau *La Vision du Sermon* qu'un manifeste du symbolisme pictural – lui ouvrant, on l'a vu, la voie du symbolisme littéraire. Il adopte une position tant « subjective que créatrice¹¹⁵ » pour aborder l'œuvre de Gauguin. Basée sur des principes établis au cours du siècle par Oscar Wilde ou Baudelaire, la critique d'art suscite un engouement inédit auprès des jeunes poètes en cette fin de XIX^e siècle. Prolongeant les propos de Baudelaire dans le *Salon de 1846*, « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie », les poètes s'emparent du champ pictural pour dépasser encore cette affirmation.

La fascination qu'exerce la peinture sur les écrivains et les potentialités inédites qu'elle offre à la littérature, en venant interroger ses pouvoirs, tend de fait à dissocier de plus en plus les textes de leur objet primaire. Si bien qu'elle finit presque par s'en détacher complètement, et n'entretient plus un rapport de dépendance vis-à-vis de l'œuvre, mais plutôt de co-création. C'est sur ce paradoxe que repose la pratique de la critique d'art à la fin du siècle, comme le souligne Françoise Lucbert : « la critique d'art se veut à la fois une médiation langagière de l'œuvre picturale et une pratique littéraire à part entière¹¹⁶. » L'auteure montre bien combien cette autonomisation révèle les rivalités qu'entretient alors le champ littéraire avec le champ pictural : en s'autonomisant, la critique offre au poète la possibilité de véritables « transpositions créatrices de tableaux ». En s'identifiant au peintre dont il entreprend de rendre un équivalent littéraire des œuvres peintes, le critique projette également en lui des qualités qu'il désire pour lui-même : ainsi la valorisation de l'artiste isolé, du génie créateur doté d'une puissance créatrice hors du commun. Ces traits garantissent autant le génie du peintre que celle du critique, par extension. Par le biais de la peinture, la littérature se célèbre donc elle-même et revalorise par la même occasion la critique d'art en la dotant d'une valeur littéraire. Elle opère ainsi l'auto-légitimation d'une pratique jusqu'alors peu valorisée et source de peu de reconnaissance pour les écrivains.

Sur le plan esthétique, Françoise Lucbert toujours, rappelle les théories de la critique qui se rattachent aux conceptions romantiques de l'artiste et de l'œuvre alors en vigueur : la critique est autant subjective que subjectiviste en ce qu'elle remet au centre de l'œuvre le sujet, c'est-à-dire, le peintre. C'est sur ces relations intersubjectives du critique au peintre que reposent donc la critique symboliste. Considérant l'œuvre d'art inachevée par essence, d'après la thèse de Schlegel, la critique

115 *Ibid.*, p.106.

116 Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire*, op. cit., p.157.

symboliste la prolonge par les mots. La réception engendrée par ces théories inclut le lecteur comme troisième entité chargée de parachever cette œuvre-critique par sa lecture constructive¹¹⁷.

De ce fait, la critique se fonde sur des valeurs liées à l'empathie et à la sacralisation beaucoup plus qu'à la connaissance. Ce sont des termes qui envahissent les discours sur l'art, en particulier dans les milieux très liés aux courants mystiques, notamment la Rose-Croix. Les Nabis eux-mêmes empruntent à ce vocabulaire pour former leur cénacle. Pourtant, ce sont précisément ces valeurs que certains peintres rejettent comme impropres à juger de leur peinture, parce qu'elles sous-estiment la peinture comme métier, ou comme technique. Les écrivains, une fois de plus, ramènent les deux arts sur le plan commun de la création.

b) Contre la critique

Les peintres ne sont pas dupes de ces opérations qui se trament sur leur création ; ils en profitent d'une certaine manière, ou plutôt tentent d'en tirer eux aussi parti. Gauguin espérait par exemple que, publié suffisamment tôt, l'article d'Aurier lui permettrait de vendre quelques toiles pour financer son départ à Tahiti fin février 1891. Mais la publication de l'article n'a lieu qu'en mars et c'est pour lui une opération manquée. Les peintres en tirent parti mais en demeurent somme toute largement tributaires.

Toutefois, les artistes réagissent face à ce phénomène d'instrumentalisation de la critique d'art. Celle-ci sert avant tout des objectifs littéraires de deux ordres : d'un côté les ambitions des poètes, et de l'autre elle ouvre la voie à de nouvelles formes littéraires qui se désolidarisent progressivement de l'objet même du discours. La critique d'art s'autonomise au point de ne plus parler d'art, mais d'exister en quelque sorte pour elle-même. La lettre de remerciement de Vincent Van Gogh à Albert Aurier pour son article paru dans le *Mercur de France* en janvier 1890 est d'ailleurs très significative à ce sujet. Elle débute par ces mots :

Cher Monsieur Aurier,

Merci beaucoup pour votre article dans le *Mercur de France*, lequel m'a beaucoup surpris. Je l'aime beaucoup comme œuvre d'art en soi, je trouve que vous faites de la couleur avec vos paroles ; enfin dans votre article je retrouve mes toiles mais meilleures qu'elles ne le sont en réalité, plus riches, plus significatives¹¹⁸.

Le premier élément que souligne Van Gogh est précisément l'aspect créatif de la critique d'Aurier, et sa faculté de dire plus avec les mots que Van Gogh ne l'a fait lui-même avec ses toiles. Françoise Lucbert note d'ailleurs cette mission particulière que se donne le critique symboliste : « Il

117 *Ibid.*, p.159-160.

118 Lettre de Vincent Van Gogh à Albert Aurier, 8 ou 9 février 1890, <http://vangoghletters.org/vg/letters/let853/letter.html> ; page consultée le 03/10/2019.

les idéalise et, sous sa plume, les tableaux peuvent, en un sens, devenir plus beaux qu'ils ne le sont en réalité¹¹⁹. » C'est précisément ce qu'exprime Van Gogh dans cette lettre. S'il ne le souligne pas sur le ton du reproche, mais comme une qualité (« meilleures »), le constat reste le même : par le texte, le critique déborde de l'œuvre elle-même. Il en fait une œuvre personnelle. Dans la suite de sa lettre, Van Gogh, plein de modestie, expose à Aurier les raisons pour lesquelles il aurait été plus judicieux de sa part de saluer Monticelli ou Gauguin.

D'autres peintres exposent leur opposition de façon beaucoup plus virulente. C'est notamment le cas de Gauguin qui rédige à ce sujet son opus *Raconteurs de rapin*. Avec ce titre, il met à distance à la fois son discours et son statut de peintre, en utilisant deux termes péjoratifs. Le texte est rédigé à Atuana, en septembre 1902, c'est-à-dire dans les derniers mois de sa vie à Tahiti. Entre 1902 et 1903, Gauguin semble particulièrement productif sur le plan littéraire. Il rédige également ce qu'il est devenu courant de nommer ses « mémoires » bien que l'auteur refuse toute catégorisation générique à ses écrits. Il est très certainement plus aisé pour l'artiste de dresser le portrait d'une société à laquelle il n'appartient plus, et dont il se tient éloigné de plusieurs milliers de kilomètres. N'étant plus directement assujéti au marché de l'art, ni au couple marchand-critique auquel il est soumis, Gauguin se permet de se faire détracteur d'une institution qu'il se plaît par ailleurs constamment à railler. L'idée qu'il développe tout au long du texte est simple : il reproche aux « gens de lettres » de s'approprier un discours dans un domaine – les arts plastiques – dont il ne connaît pas les spécificités techniques. Le texte débute sans détours par ces phrases :

La critique est notre censure – vigie vigilante ! Vigie c'est beaucoup. Pourquoi vigilante ? À côté, le sémaphore qui signale, c'est l'avant-garde, ceux qui voient avant les autres. L'ennemi en vue ne ressemble pas à l'ami.
Et cela rapporte des beefsteacks et des macarons.
Directeurs des Beaux-Arts, gens de lettres.
Inspecteur des Beaux-Arts, gens de lettres.
Critiques, gens de lettres.
Directeurs ou conservateurs de musées, gens de lettres.

Il dénonce donc la mainmise des « gens de lettres » sur l'ensemble des postes qui régissent les institutions artistiques. Selon Gauguin, le champ artistique de la toute fin du XIX^e siècle est entièrement dominé par la littérature. Il prône en réaction l'établissement d'une distinction nette entre critique d'art et littérature. La critique d'art reposant avant tout sur la connaissance d'un sujet, elle nécessite l'intervention de spécialistes, quand la littérature repose, elle, sur le maniement habile de pensées et d'outils linguistiques. La seconde n'autorise donc pas la première :

119 Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire*, op. cit., p.159.

Je ne veux molester personne et dire par là qu'un littérateur soit un typographe, mais n'y aurait-il pas une certaine relation entre ce typographe et le littérateur qui croit connaître la peinture parce qu'il est un penseur exercé à manier sa langue avec art¹²⁰.

Gauguin insiste en fait ici sur la distinction entre le langage comme moyen de communication, et la littérature comme art. La critique d'art utilise le langage, tout comme la littérature, mais toutes deux à des fins différentes : l'une pour faire passer un message concernant les Beaux-Arts ou juger d'une œuvre, l'autre pour produire une œuvre. Mais selon lui, ces deux objectifs sont inconciliables.

Gauguin emploie d'ailleurs à son tour le vocabulaire symboliste qui fait de l'artiste un prophète pour se défendre contre les critiques :

L'art plastique demande trop de connaissances approfondies : il exige toute une existence d'artiste supérieur, surtout quand au lieu de se généraliser il se particularise, quand il devient individuel, ayant à tenir compte de la nature particulière de celui qui fait œuvre, à tenir compte aussi du milieu où il vit et de son éducation. Chez l'artiste il y a à regarder l'avenir, tandis que le critique soi-disant instruit n'est instruit que du passé. – Et du passé que retient-il en général sinon des noms aux catalogues ?

Quelle que soit sa précocité intellectuelle, quelle que soit sa vigilance à parcourir les musées, il ne peut, en si peu de temps arriver à approfondir les anciens, tandis que nous qui avons des dons spéciaux et pour qui c'est le but, pour qui se sont des raisons de vivre, nous arrivons à peine à connaître les secrets des maîtres¹²¹.

Il dénonce la fausse connaissance des critiques, acquise uniquement dans les musées, et qui n'est nullement adaptée à juger des œuvres des artistes d'avant-garde. Par conséquent, le jugement des critiques se fait à l'aune d'idées ou de modes de représentations dépassés, ou dont ils sont inaptes à saisir toutes les subtilités. Gauguin réaffirme une division des savoirs et des métiers, et établit distinctement une séparation entre activité littéraire et activité picturale : il n'envisage pas la possibilité d'artistes qui posséderaient des « dons spéciaux » dans les deux arts. Pour Gauguin, le génie s'exprime dans un domaine en particulier.

Nécessairement, le critique éduqué dans les musées perçoit d'un œil négatif les transgressions avant-gardistes de certains contemporains. Gauguin considère donc en outre la critique comme rétrograde, en retard sur son temps et inadaptée, quand la peinture d'avant-garde « le sémaphore » qu'il évoque aux premières lignes, annonce l'art à venir. De l'une à l'autre, le décalage est grand. Selon Gauguin, le manque de formation de sensibilité et de formation du critique ne lui permet pas de « tirer l'éternel du transitoire » pour citer Baudelaire, c'est-à-dire de comprendre ce qui fait la puissance des anciens, et qui se retrouve dans un art d'avant-garde. Il cite en exemple plusieurs peintres adulés par la critique à leur époque et dont la postérité n'a rien retenu, quand ceux que l'on

120 Paul GAUGUIN, *Raconteurs de rapin*, Monaco, Éditions Sauret, « Documents », pp. 11-12.

121 *Ibid.*, p.14-15.

célèbre alors meurent de faim, méprisés par la même critique. Le phénomène nous est encore bien connu, et l'on se plaît à citer Van Gogh comme poignant exemple.

À son habitude, l'ouvrage est empreint d'une ironie grinçante envers les critiques :

Je lis souvent :

« Nul mieux que lui ne sut peindre le poison du champignon »

« Nul mieux que lui ne sut saisir au vol la grâce fugitive de la femme. »

« Nul... »

Comme on le voit, toutes les places sont prises, il ne nous reste rien.

Le critique nous apprend à penser : reconnaissants, nous voudrions lui apprendre quelque chose. Impossible : il sait tout¹²².

Ce constat établi, Gauguin est de son côté très prudent lorsqu'il prend la plume. Ses mémoires *Avant et Après* écrits au début de l'année suivante, entre janvier et février 1903, sont scandés par la phrase « Ceci n'est pas un livre » et il prend bien garde d'annoncer dès les premières phrases du texte : « je ne voudrais pas médire, je ne suis pas du métier », comme un appel du pied à ces littérateurs qui, sans être du métier, se permettent pourtant de juger. Ce à quoi Gauguin propose une alternative : « Je vais essayer de parler peinture, non en homme de lettres, mais en peintre¹²³. » Il établit donc deux manières d'envisager la prise de parole écrite : l'une servant à produire du discours, l'autre servant à produire des œuvres – ce à quoi il ne prétend pas. Par ce geste, il entend reprendre le pouvoir sur un domaine dont il est spécialiste afin de proposer un discours fondé sur la connaissance, et non sur la maîtrise des outils du langage.

De ce fait, dans son recueil de pensées *Avant et Après*, Gauguin est particulièrement scrupuleux quant à son entreprise et se défend d'empiéter sur les plates-bandes des écrivains, conscient – ou feignant de l'être – des dispositions et du travail que nécessitent l'écriture :

Des mémoires ! c'est de l'histoire. C'est une date. Tout y est intéressant. Sauf l'auteur. Et il faut dire qui on est et d'où l'on vient. Se confesser : après Jean-Jacques Rousseau c'est une grave affaire¹²⁴.

Et de conclure : « Le mieux serait de se taire, mais se taire quand on a envie de parler, c'est une contrainte¹²⁵. »

L'opposition de Gauguin à la critique dépasse le simple champ des arts. Ce qu'il prône, et qui est redondant dans ses écrits, c'est la spécialisation de chaque art comme métier. Sa propre pratique transcende cependant toutes ces distinctions. Il s'inscrit lui-même dans un champ qui n'appartient ni véritablement à celui des Beaux-Arts, ni à celui de la littérature.

122 *Ibid.*, p.24.

123 *Ibid.*, p.10.

124 *Ibid.*, p.8.

125 *Ibid.*

Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux, c'est-à-dire à ma fantaisie selon la lune et trouver le titre longtemps après¹²⁶.

C'est ainsi qu'il se plaît lui-même à expérimenter dans de nombreux domaines de la création et ce sans en maîtriser la technique, volontairement. C'est également par ces affirmations qu'il justifie son existence d'homme sauvage.

Clément Dessy relève que dans le sillage de Gauguin, Maurice Denis exprime également son opposition au jugement dénué de connaissances des littérateurs. C'est au sujet de Camille Mauclair qu'il écrit :

De jeunes littérateurs, des collégiens savants, comme les appelle Gauguin, se sont mêlés de parler peinture. Ils ont brouillé toutes les notions ; ils invoquent les lois de la Nature et la Norme d'Harmonie. Ils reprocheront à Seguin de ne pas savoir dessiner. Ils ont contribué à faire verser dans la littérature, dans le trompe l'œil idéaliste, (un genre d'ailleurs vieillot) – le bel effort d'Art de cette école de Pont-Aven¹²⁷...

Il fait montre également d'une conception très supérieure de l'artiste sur l'écrivain et n'hésite pas à faire connaître sa position à André Gide dans certaines de ses lettres. Ces prises de position assez tranchées rendent peu à peu les écrivains moins téméraires dans leurs rapport à la critique d'art.

Émile Bernard n'est pas en reste sur cette question. Mais beaucoup moins provocateur que Gauguin, celui-ci se contente d'insérer ses réflexions sur la critique au sein d'un de ses romans, qu'il situe en outre au XVII^e siècle. Ainsi il ne risque pas que lui soit jeté l'opprobre.

Je fus surpris, en exerçant cet office, du grand nombre de gens qui se mêlent de publier en notre siècle. Autrefois, la prérogative en restait à l'aristocratie ou aux érudits ; maintenant que la bourgeoisie envahit insolemment les mœurs, la noblesse et la Cour, nous voyons surgir d'impudents griffonneurs qui ne craignent pas d'aborder tous les sujets ; tant ceux de l'art que de la philosophie et de la politique, causant ainsi, par leur ignorance l'anarchie du goût et des opinions¹²⁸.

Il ne s'attaque d'ailleurs pas frontalement à la critique d'art, évitant soigneusement d'employer le terme. La réflexion du narrateur passe en outre pour anachronique puisque le XVII^e siècle n'a pas connu cette explosion en matière de production écrite que celle que connut le XIX^e siècle, encore moins dans le domaine de la bourgeoisie. C'est une dénonciation déguisée de son siècle que fait Émile Bernard dans ces lignes, en transposant les maux qui tourmentent son époque dans un siècle qui ne les connaît pas. Tout le roman est d'ailleurs construit sur ce pudique déplacement séculaire pour révéler une histoire d'amour malheureuse qui l'affecta particulièrement.

126 *Ibid.*

127 Maurice DENIS, « Notes d'art. À propos de l'exposition d'A. Seguin, chez Le Barc de Bouteville » ; cité par Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis*, *op. cit.*, p.83.

128 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, *op. cit.*, p.133.

c) Le peintre comme critique

Les revendications de spécialisation du métier de critique d'art encouragent les peintres à s'emparer de cette tâche pour défendre un domaine dont ils se sentent les seuls aptes à juger. De ce fait, la collaboration des peintres aux revues, en particulier en tant que critiques d'art, est un phénomène particulièrement répandu, et leur collaboration est primordiale. Elle prolonge en fait l'ancienne injonction des peintres à être aussi lettrés et à tenir un discours sur leur pratique, notamment en publiant des ouvrages théoriques sur l'art de la peinture : le formidable développement de la presse au XIX^e siècle leur donne voix au chapitre au travers d'un nouveau médium. C'est donc pour eux une façon à la fois de s'opposer à la littérisation massive du discours sur les arts plastiques, et de reprendre la parole et le pouvoir dans un domaine où ils sont seuls compétents. Toutefois, la raison qui domine cette prise de parole est peut-être tout autant à une composante sociologique qu'esthétique. En effet, l'essor de la presse et son influence considérable en matière d'esthétique leur offre une vitrine où exposer et diffuser leurs idées : s'exprimer par écrit, c'est diffuser sa pensée, faire connaître son nom – puisque le champ littéraire garde la mainmise sur le domaine des arts plastiques – et par conséquent, espérer vendre et vivre de son art. Comme pour les écrivains, écrire pour les peintres de la fin du XIX^e siècle, c'est s'assurer une existence et une subsistance. Il faut faire parler de soi.

Félix Vallotton, largement reconnu comme illustrateur de presse pour ses gravures sur bois, est peut-être moins connu comme critique d'art. C'est toutefois une activité qui lui importe à bien des égards. D'une part, comme le fait remarquer Rudolf Koella, sa production en matière de critique est suffisamment abondante pour être signalée : il rédige en effet plus de vingt-huit articles et essais conséquents à des artistes aussi variés que Holbein, Picasso et Böcklin¹²⁹. Le spectre – séculaire et stylistique – qu'il couvre de ses écrits est étendu, non moins que les articles qu'il leur consacre. Certains articles sont forcés de paraître en plusieurs livraisons tant le critique est prolix. Katia Poletti note la radicalisation progressive de Vallotton dans ses critiques. S'il dénonce assez vite les Salons pour les vieilleries qu'ils recèlent et le peu d'intérêt novateur que représente la peinture qui y est exposée, peu à peu sa position se fait plus tranchée et il n'hésite plus à attaquer les peintres, quand bien même ceux-ci ont été ses maîtres, pour leur manque de modernisme. Il revendique ainsi ses positions résolument progressistes et modernes en matière de peinture.

Cependant, ce n'est vraisemblablement pas pour asseoir sa carrière parisienne que le peintre écrit de la critique. Il commence en effet sa carrière de critique en écrivant pour la *Gazette de Lausanne*

129 Rudolf KOELLA, « Félix Vallotton, un "artiste-critique" au tournant du siècle », in Rudolf KOELLA, Katia POLETTI, *Félix Vallotton critique d'art*, Milan, 5 Continents Editions, 2012.

des comptes rendus des salons parisiens. C'est par l'intermédiaire de son frère que lui est offerte cette opportunité¹³⁰. Dans la lettre qu'il envoie à ce dernier, après la publication de son article, il écrit : « ... il est regrettable qu'il y ait tant de ménagement à garder. Je me sentirais bien plus à mon aise à parler des morts¹³¹. » Vallotton a donc largement conscience des retentissements que peuvent avoir les critiques d'art, faire bonne ou mauvaise presse, tant aux peintres qu'à ceux qui les jugent. Il faut croire que ses scrupules s'amenuisent au fur et à mesure que son assurance s'aiguise. Mais dans les premières années, Vallotton ne signe pas ses critiques : jusqu'à 1897, date à laquelle apparaît pour la première fois son patronyme dans son intégralité, il signe d'une lettre ou d'initiales – parfois F., parfois X., et le plus souvent F.V. Et ce, qu'il s'agisse d'expositions concernant ses contemporains ou d'impressions de voyages rapportées de Hollande et de Belgique et dont il ne garde d'ailleurs que Rembrandt. À partir de 1897 et de l'exposition Holbein à Bâle, et alors que son activité de critique est de plus en plus réduite, il signe ses collaborations de son nom : Félix Vallotton – parfois F. Vallotton. En revanche, contrairement à certains de ses contemporains, il ne se sert jamais de son anonymat pour vanter son propre travail. L'exercice lui semble d'ailleurs toujours délicat, il s'en confesse au début de son compte rendu du Salon d'Automne de 1907 :

Parler peinture avec quelque apparence de raison n'est pas – surtout pour un peintre forcément gêné – une besogne aussi simple qu'il y paraît, et la difficulté se double, lorsque, comme cette année-ci par exemple au Salon d'automne, on dut, pour en voir, circuler dans les salles que l'inclémence de la saison rendait sombre et peu avenante¹³².

Il termine son compte rendu s'excusant presque de la tâche ingrate et injuste et inutile qu'il accomplit en écrivant ce papier :

Voilà qui est sommaire pensera-t-on. Je n'y contredirai pas, bien qu'un tableau se puisse au besoin juger en trois mots comme en un volume, puis critiquer est une chose si complètement inutile que peut-être même en ai-je trop dit. Ces notes d'ailleurs ne prétendent nullement à passer pour des oracles ; on voudra simplement y voir un résumé de l'impression forcément hâtive qu'on ressent au cours d'une promenade, et rien de plus. Je suis même convaincu d'avoir passé inattentif auprès d'excellents morceaux ; – la sensibilité s'émousse si vite – et je m'en excuse. Leurs auteurs me pardonneront et se consoleront à penser qu'ils ont tous beaucoup de talent¹³³.

L'intérêt de la critique ne semble donc pas résider dans la justesse de son jugement ni dans sa partialité : elle prend valeur d'un texte, pas tout à fait autonome, mais certainement pas représentatif de l'exposition dont il est sensé rendre compte. La phrase finale est cependant beaucoup trop

130 Au sujet de la critique d'art de Félix Vallotton, voir Rudolf KOELLA, Katia POLETTI, *Félix Vallotton critique d'art*, *ibid.*

131 Cité par Katia POLETTI, *Ibid.*, p.12.

132 *Ibid.*, p.127.

133 *Ibid.*, p.135.

mielleuse pour être tout à fait honnête. Vallotton fait ici presque l'aveu d'une « critique créatrice. » C'est précisément qu'elle se manifeste pour Vallotton comme un exercice plus que comme un faire-valoir. Elle lui permet d'exercer son œil et sa plume, mais, pudeur vallottonienne oblige, il semble n'en retirer aucun bénéfice et ne pas totalement assumer son positionnement. C'est peut-être pour lui l'une des manières de manier la plume, chose qu'il appréciera toute sa vie durant comme en témoignent ses nombreux écrits.

Le second élément qui prouve l'importance de la critique d'art dans la pratique de Félix Vallotton est son roman *La Vie meurtrière*, qu'il consacre à cette question de la place du critique d'art dans les milieux artistiques. Le personnage principal, et narrateur de l'histoire, est un jeune écrivain provincial qui cherche à faire ses preuves comme critique à Paris. C'est d'ailleurs à des travaux de théorie plus que de critique de Salons que s'attelle le jeune littéraire : il se lance tout d'abord dans un article intitulé « La Sensualité exprimée par le trait », puis c'est à une *Histoire de la Sculpture française au XII^e siècle* qu'il consacre une grande partie de son temps. L'autre étant dévolue à faire sa place auprès des artistes, dans les Salons, et dans le cœur de la femme du patron du journal pour lequel il écrit. Il n'est nul besoin de préciser qu'il y développe des idées chères à Vallotton lui-même. Comme le peintre, son double critique s'intéresse particulièrement à l'art des siècles passés plutôt qu'à l'art moderne. Rudolf Koella souligne à ce titre que Vallotton célèbre les qualités formelles des œuvres contemporaines par références aux maîtres anciens. Il profite ainsi de la fiction pour dévoiler ses goûts en matière picturale, sans risquer le jugement de ses pairs. À ce qu'il semble le roman est donc un espace où Vallotton se livre à quelques confidences concernant ses affinités artistiques :

J'avais observé au cours de maintes discussions, que les peintres, et même les sculpteurs semblaient dénigrer à la ligne toute valeur autre qu'évocatrice de silhouettes, architecturale par conséquent. Selon eux, la couleur, en donnant aux objets ou êtres représentés leur qualité de substance et leur pulpe, avait seule pouvoir d'éveiller le désir des sens. Comme si le fléchissement d'une hanche ou d'un sein n'était pas aussi suggestif en son strict contour que les nuances, fussent-elles infinies, de la peau¹³⁴ !

Le style est empreint d'un certain didactisme et les propos sont plus affirmatifs que dans les critiques et autres essais qu'il peut rédiger par ailleurs. La critique, pour Félix Vallotton, ne semble pas être le lieu le plus évident pour faire part de ses goûts en matière de peinture. Il prend excessivement de soins à ne pas offenser les peintres qu'il néglige et semble plus à l'aise pour exprimer ouvertement sa pensée dans l'espace du roman. La critique d'art n'a donc semble-t-il pas pour l'artiste la valeur, ou l'objectif qu'on lui prête.

134 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, Paris, Phébus, « Libretto », 2009, p.57.

Quant à Gauguin, on constate dans ses critiques un changement de style radical comparé au reste de ses écrits. Nulle trace de cynisme ou d'ironie habituels. Gauguin fait preuve dans « Sous deux latitudes¹³⁵ » d'un style poétique proche des écrits symbolistes, beaucoup plus maîtrisé et de fait, beaucoup moins personnel. Il semble vouloir reproduire ou mimer un style qui ne lui est pas familier. La convocation synesthésique de la musique au contact de couleurs et de matières, par exemple, est un procédé particulièrement goûté par les poètes symbolistes :

Les tons mats de leurs corps se confondent presque avec le velours du feuillage, et de leur poitrine cuivrée sortent de vibrantes mélodies s'adoucissant au contact rugueux des cocotiers¹³⁶ ?

Il va même jusqu'à conclure son article par une phrase d'une poésie qui dénote avec son habituel bagout :

Si nous allions encore une fois au 17^e de latitude.
Là, les nuits sont toutes belles¹³⁷.

Un autre article est écrit selon un style similaire, il s'agit d'un hommage à Vincent Van Gogh, rédigé manifestement à la même période, à son retour de Polynésie. Il débute ainsi :

Dans ma chambre jaune, – des fleurs de soleil, aux yeux pourpres, se détachent sur un fond jaune ; elles se baignent le pied dans un pot jaune, sur une table jaune. – Dans un coin du tableau, la signature du peintre : Vincent. Et le soleil jaune, qui passe à travers les rideaux jaunes de ma chambre, inonde d'or toute cette floraison, et le matin, de mon lit, quand je me réveille, je m'imagine que tout cela sent très bon¹³⁸.

Paul Gauguin semble pour ces articles adopter un style et un processus d'écriture qui s'approche de la critique créatrice. Il fait preuve, avec ces deux articles, d'une soumission inhabituelle aux codes et modes littéraires de son temps, dont il se tient généralement éloigné et clame cette position. Avec ces textes, il prouve au contraire sa connaissance et sa maîtrise des codes de la critique contemporaine, dont il génère avec talent des exemples remarquables. Il s'inscrit dans la littérature critique de son temps et semble cette fois parler peinture non seulement en peintre, mais en peintre qui s'essaie à la littérature.

En ce qui concerne Émile Bernard, la critique d'art est pour lui un moyen bien plus qu'une fin. Avec Maurice Denis, il fait partie des artistes qui utilisent peut-être le plus le média de l'écrit pour faire l'histoire de l'art, notamment celle qui concerne le groupe des peintres de Pont-Aven, et leur

135 Article publié en mai 1894 dans le n°5 de la revue *Essais d'art libre*. Paul GAUGUIN, *Sous deux latitudes*, suivi de *Natures mortes*, Paris, L'Échoppe, 2000.

136 *Ibid.*, p.10.

137 *Ibid.*, p.16.

138 Article publié en janvier 1894 dans le n°4 de la revue *Essais d'art libre*. *ibid*, p. 17.

maître, Gauguin. Très conscient des enjeux que l'écrit cristallise, il opère de subtiles manigances pour tenter de mettre son œuvre en valeur, ou tout au moins, exploiter les retombées des articles qu'il écrit. Ainsi, comme le souligne Fred Leeman, l'article élogieux qu'Émile Bernard consacre à Louis Anquetin dans sa revue *La Rénovation esthétique* présage un avenir prometteur à la peinture d'Anquetin, et ces présages valent autant pour la peinture d'Anquetin que pour les espoirs d'Émile Bernard nourrit envers sa propre peinture. Les louanges qu'il lui voue sont sans aucun doute celles qu'il dédie à sa propre œuvre : « son nom sera une gloire, il apparaîtra foulant aux pieds les mesquineries du siècle admiré comme un maître¹³⁹. » Par ailleurs, Fred Leeman fait également remarquer qu'on a reproché à Émile Bernard de se servir de la gloire posthume de son proche ami Van Gogh à des fins de profits personnels et pour nourrir sa réputation. Le peintre semble donc un habitué de ces tractations. À une période particulièrement précaire de sa vie, il utilise également la critique comme faire valoir à des transactions qu'il espère fructueuses : dans les années 1905-1906, sa situation financière est critique et lui permet à peine de faire vivre sa famille installée à Tonnerre. Il tente donc de faire commerce d'art et achetant des œuvres d'Odilon Redon qu'il espère revendre à bon prix. Parallèlement, il écrit un article sur l'artiste qu'il livre à la revue *L'Occident*, avec l'espoir que cette publicité augmenterait les profits qu'il pourrait tirer de la vente de ces œuvres¹⁴⁰. D'autres artistes n'hésitent pas à prendre des pseudonymes dans un évident souci d'auto-promotion, pour accroître la cote de leurs propres œuvres, ou faire reconnaître leurs idées et leur donner une assise théorique. Maurice Denis publie par exemple ses premiers essais théoriques, dont la « Définition du néo-traditionnisme » (1890), sous le pseudonyme de Pierre Louis. Cette utilisation du pseudonyme lui permet de mentionner ses propres œuvres en toute discrétion :

Dans les dessins de Maurice Denis pour *Sagesse*, de Verlaine, on peut constater l'intensité d'expression des dessins de forme et de taches – et au contraire de la faiblesse de ceux dont l'esprit littéraire introduit des éléments disparates.

écrit l'artiste dans cet article. Maurice Denis profite ainsi de son anonymat pour utiliser ses propres œuvres comme exemple et nourrir ses théories d'arguments faussement exogènes. En outre, dans un système où le couple critique-artiste garantit une reconnaissance réciproque, Maurice Denis feint de cette manière sa reconnaissance par un critique. Cette dissociation est donc très avantageuse pour l'artiste et insiste peut-être aussi sur l'importance de la séparation du travail du critique, de celui du peintre.

L'écrivain Pierre Louÿs lui demandera cependant de modifier ce pseudonyme afin d'éviter une confusion, et le peintre de prendre alors un pseudonyme plus proche de sa signature de peintre :

139 Cité par Fred LEEMAN, *Émile Bernard, 1868-1941*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.387.

140 voir à ce sujet Fred LEEMAN, *Émile Bernard, 1868-1941*, *ibid.*, p.291.

Pierre Maud. Louis. C'est également du monogramme « Maud. » qu'il signe ses toiles, et l'apparition de son identité – impossible à discerner derrière le premier pseudonyme – révèle peut-être une plus grande légitimité de sa pensée lui permettant alors d'affirmer l'identité des deux noms. Mais comme le note Rudolf Koella, Maurice Denis est moins critique que théoricien. Les questions qui l'occupent sont bien plus souvent des questions de fond qui irriguent la tradition esthétique plutôt que l'actualité artistique¹⁴¹. Il ne se sert donc pas expressément d'un pseudonyme pour vanter son nom, mais s'en sert néanmoins pour exposer les principes d'une théorie esthétique qui lui est propre.

Maxime Maufra use également de l'anonymat pour publier, en 1893 et toujours dans la revue *Essais d'art libre*, un article au sujet de l'école de Pont-Aven, se présentant comme correspondant anonyme. Son ambition n'est alors vraisemblablement pas de promouvoir son propre nom, mais plutôt celui d'artistes dont il a été proche. Il a d'ailleurs la délicatesse de ne pas citer son propre nom au milieu des artistes qu'il évoque. Sa publication précède d'ailleurs de quelques mois les deux articles de Gauguin et mentionne son retour en France comme une heureuse nouvelle. Avec cet article, Maufra dévoile son ambition : « Et si cette lettre pouvait pousser à ce qu'on remît un peu à chacun la place qui lui est due, je serais heureux¹⁴². »

Cette lettre ouverte cependant appartiendrait plus spécifiquement à un genre – ou sous-genre – sur lequel nous nous attarderons longuement dans la deuxième partie de cette étude : il s'agit de l'écriture de l'histoire par les peintres eux-même, dans une optique similaire à celle de la critique, à savoir, retirer aux littérateurs leur domination sur l'histoire de l'art et remettre cette histoire entre les mains de ceux qui la font : les artistes eux-mêmes. Cependant l'anonymat de Maufra en dit long sur cette perspective : la prise de position des peintres dans l'écriture de l'histoire est-elle alors bienvenue ? Non seulement l'article est anonyme, mais plus que cela encore, son anonymat est souligné par de fallacieux prétextes qui en disent surtout la gêne :

D'un de nos amis de Pont-Aven, nous recevons la lettre suivante, que nous croyons tout à fait d'actualité. Sinon littéraire, du moins renseignante, cette lettre, à bien des points de vue, nous paraît intéressante à publier. Comme nous ne voulons pas engager la personnalité de notre correspondant, nous nous permettons de signer en copie conforme. D'ailleurs, le nom du signataire n'ajouterait aucune signification à ces paroles et ne révélerait qu'un simple inconnu breton – en sabots¹⁴³ ?

Du reste, la lettre en question n'a de lettre que l'adresse initiale et la première phrase « mon cher

141 Rudolf KOELLA, « Félix Vallotton, un "artiste-critique" au tournant du siècle », in Rudolf KOELLA, Katia POLETTI, *Félix Vallotton critique d'art, op. cit.*, p.3.

142 [Maxime MAUFRA], « Gauguin et l'École de Pont-Aven », *Essais d'art libre*, Août 1893.

143 *Ibid.*

ami, quelle bonne nouvelle vous venez de m'annoncer : le retour de Gauguin », le reste étant conçu comme un article. Le stratagème est donc assez grossier pour qu'on ne s'y prenne pas. Au contraire, si le nom du signataire n'est pas dévoilé, c'est probablement qu'il changerait la valeur du discours qu'il tient sur le maître du groupe des peintres de Pont-Aven. La supercherie est poussée à son comble par les affirmations mensongères qui clôturent l'annonce : Maufra n'a rien d'un « inconnu breton en sabots » et tenter de faire croire au lectorat à cette fable relève de la farce. Il n'est pas sûr que les lecteurs de la revue aient pu prendre pour argent comptant cette déclaration tant l'histoire semble grossièrement ficelée, au vu des propos qui suivent dans l'article. L'anonymat sert ici à voiler une prise de position qui, peut-être, viendrait retirer une certaine crédibilité aux propos qui sont tenus, précisément parce que Maufra est un proche de Gauguin. Nombreux sont les peintres pourtant à revenir sur le groupe de Pont-Aven et l'influence de Gauguin à la même période. Maufra a-t-il quelques scrupules à célébrer le Maître alors qu'on sait qu'à cette époque, sa pensée prend un tour de plus en plus régionaliste¹⁴⁴?

La position de Max Jacob sur ce point est, elle aussi, délicate. Beaucoup plus tardivement, dans une lettre datée du 2 novembre 1922 envoyée à son marchand André Level, l'artiste qui gagne sa vie comme peintre mais ne souhaite rien tant qu'être reconnu comme écrivain, semble ressentir cette même retenue vis-à-vis de son droit de parler peinture :

S'il m'est permis de parler de ma peinture, je vous avouerai que je ne peins plus qu'en noir et blanc, et puis là-dessus avec une *avarice sordide*, je dépose ici et là une touche de deux ou trois couleurs. Et quels progrès cela me fait faire ! D'ailleurs vous verrez en décembre chez Bernheim de mes dernières gouaches (deux), ou chez Aubry. Quant à ma littérature, elle me donne plus de souci qu'elle n'est grosse.

On veut s'exprimer, on ne peut pas ! Je ne sais faire parler que les autres hommes¹⁴⁵.

Il semble que Max Jacob soit face à une retenue quant à son droit de parler peinture – peut-être justement parce qu'il estime n'être pas suffisamment « peintre » pour cela, autant qu'à une impossibilité à parler peinture. Comme Gauguin le déclarait également dans *Avant & Après*¹⁴⁶, il y a donc un jeu entre la permission et la possibilité de s'exprimer, auquel Max Jacob est lui aussi confronté. Il paraît en capacité de ne s'exprimer que sur et par le biais de la peinture. En activant ce double jeu de critique et d'écrivain, il se positionne comme usurpateur en quelque sorte : ni à sa place pour parler peinture, ni prolix en matière de production littéraire.

144 Selon Françoise Morel, Maufra mûri son projet régionaliste dès 1893. Voir Françoise MOREL, « Maufra l'initiateur », *art. cit.*, p.18.

145 Max JACOB, *Lettres à André Level*, éd. établie, présentée et annotée par Bernard Duchatelet, Quimper, Bibliothèque municipale ; Brest, Centre d'étude des correspondances, Faculté des lettres, 1994, p.47.

146 Cf citation p.91, Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, *op. cit.*, p.8.

De fait, ce qu'on observe après ce survol des relations qu'entretiennent les peintres avec le champ littéraire – et inversement –, c'est que la pratique d'écriture et les milieux littéraires ne sont absolument pas étrangers aux peintres. Bien au contraire. Ils évoluent dans une société où l'écrit est particulièrement présent et où il permet la reconnaissance, avant même peut-être la peinture. L'écriture est caution de la peinture. Mais, si les peintres prennent la plume, ce n'est pas sans une certaine retenue : ils masquent volontiers leurs idées derrière des pseudonymes, usent de stratagèmes pour ne pas faire connaître leur nom : soit pour servir leurs ambitions personnelles, soit par pudeur d'attacher leurs œuvres picturales à des théories. Dans le cas de Gauguin, ce n'est pas son nom qu'il voile, mais son style : il emprunte à son époque un style sans identité qui fait passer ses propos relativement inaperçus en comparaison d'autres de ses écrits particulièrement sulfureux et provocateurs. Il y a donc dans cette prise de parole publique une certaine distance mise entre le peintre et ses écrits. Du reste, l'usage du pseudonyme est monnaie courante à l'époque, et tous les critiques l'emploient pour des raisons diverses.

La nécessité d'écrire pour faire parler de soi est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Émile Bernard, en plus d'avoir fait machine arrière en passant de l'avant-garde picturale à un art d'« arrière-garde », est l'un des grands oubliés de cette période, malgré sa proximité avec Gauguin au moment de l'élaboration du synthétisme : sa disparition des milieux artistiques parisiens pendant une dizaine d'années ne lui permet plus alors de faire connaître son nom et sa pensée, bien qu'il conserve des liens avec les milieux artistiques français. Ce n'est qu'à son retour en France en 1904 qu'il fera à nouveau entendre sa voix et tentera de retrouver une place dans l'histoire en faisant paraître notamment un article sur sa place dans l'élaboration du synthétisme qui entraînera une levée de boucliers. Nous reviendrons plus longuement sur cet épisode dans la deuxième partie, qui sera également l'occasion d'étudier précisément cette importance de l'écrit dans la volonté des peintres de faire de l'histoire de l'art. En revanche, Émile Bernard demeure particulièrement actif durant ses années au Caire et publie de nombreux ouvrages, de poésie notamment. Mais il participe également à de nombreuses revues, conscient qu'à Paris ou au Caire, l'écrit est l'une des voies privilégiées pour accéder à la reconnaissance et faire connaître ses idées. Cependant, Rodolphe Rapetti signale un épisode qui prouve qu'Émile Bernard continue, si ce n'est de participer à la vie artistique parisienne, tout au moins de s'en informer¹⁴⁷. À l'occasion, il y prend part lorsqu'il s'agit de rétablir la vérité ou des propos offensants. Il en profite pour rappeler à Camille Mauclair le tort que les critiques font aux peintres :

147 Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Musée d'Orsay, Flammarion, 2014, p.24.

Le grand Hello disait que la critique ne doit vivre que d'admiration ; qu'est-ce, en effet, qu'une critique qui vient avec un code massacrer des pensées.

À votre reproche que nos toiles sont souvent des esquisses, je réponds : cela n'est un pas un mal, car si vraiment l'on a affaire à *quelqu'un*, une esquisse reste une révélation, une joie comme toute autre *œuvre* plus achevée et plus expliquée. Quelques traits peuvent être immenses et parfaits, par leur sens, dans un petit espace. Un croquis de Raphaël ou de Dürer en dit autant que leurs travaux les plus finis, c'est une synthèse de leur science¹⁴⁸.

Le reste de l'article est construit sur le même mode, « à votre reproche, je réponds ». Il s'agit uniquement d'une défense, d'une réaction, et non d'un article affirmatif. Émile Bernard ne s'investit pas autrement que par ces prises de parole défensives. Une partie des incursions des peintres dans les revues consiste donc en la défense de leurs intérêts, avant même de pouvoir exprimer leurs opinions artistiques de façon autonome. Ce n'est qu'à partir de 1905 qu'Émile Bernard créera sa propre revue, *La Rénovation esthétique*, qui lui permettra d'exposer ses idées sur l'art, devenues très conservatrices au fil des dix années qui le tinrent éloigné de la France. Il ne sera pas le seul à suivre cette voie.

B. Les revues des peintres

Cette autorité de l'écrit sur le champ artistique, couplée à la tradition des écrits théoriques des peintres, engage donc les artistes sur les voies modernes empruntées par la littérature, en particulier dans les revues. Nous avons remarqué cependant la retenue avec laquelle certains peintres pouvaient exposer leurs idées. D'autres, bien au contraire, soucieux de véhiculer leurs théories au travers d'organes de presse adaptés, en viennent à créer leurs propres revues.

a) La Rénovation esthétique d'Émile Bernard

Connaissant la prolixité débordante d'Émile Bernard tant en matière de peinture que dans le domaine littéraire, on ne s'étonnera pas que celui-ci fasse partie des artistes à s'être lancés dans la création d'une revue. C'est en effet à partir de 1905 que le peintre, de retour en France après un exil de dix ans au Caire, lance *La Rénovation esthétique*, dont il sera pour ainsi dire le seul collaborateur.

C'est à la suite de son éloignement des milieux artistiques parisiens que Bernard développe peu à peu une esthétique fondée sur l'art des maîtres anciens. Il en vient à renier ses expérimentations de jeunesse et se tourne vers un art résolument d'arrière-garde. L'étude des maîtres italiens, favorisée par les nombreux voyages de Bernard durant cette période, lui ouvre des perspectives jusqu'alors

148 Émile BERNARD, « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair », Paris, *Mercur de France*, Juin 1895.

inconnues, et il se lance dans l'étude approfondie de leur art.

Sans surprise, c'est par l'écrit qu'il tente de faire connaître et comprendre l'inflexion de sa pensée en matière d'esthétique, dans de nombreux ouvrages, dont l'un d'eux paraît au Caire en 1902, et réunit plusieurs études rédigées entre 1893 et 1895 sous un titre éloquent : les *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*¹⁴⁹. C'est à la suite de la lecture de cet ouvrage qu'un mécène russe, Théodore Goutchkoff, impressionné par les idées qu'y développe Émile Bernard, lui propose de devenir le rédacteur en chef d'une revue qui lui permettrait de diffuser plus largement ses idées.

La fondation d'une revue fut donc arrêtée entre nous, et je rentrai en France pour en former le premier numéro. Elle s'appela *La Rénovation Esthétique*. Son programme était que l'art pris entre la routine et l'anarchie périlait ; qu'il fallait revenir à la tradition, c'est-à-dire à l'idéal éternel, qui n'est rien autre que l'art lui-même¹⁵⁰.

L'initiative de la revue n'émane donc pas directement de Bernard, bien que ce dernier soit à l'origine de l'esthétique qu'elle défend, et qu'il en assume pourtant la majeure partie de la rédaction. Celle-ci est adossée à un ouvrage qui la précède et en donne les lignes directrices, en constitue en quelque sorte les principes fondamentaux. Bien qu'Émile Bernard soit le principal rédacteur de la revue, il n'est toutefois pas totalement seul à y collaborer, Goutchkoff en prend la direction, et le poète Léon Deubel en assure le secrétariat ainsi que de nombreuses contributions poétiques plus le placement de quelques-uns de ses amis poètes. Le premier numéro de *La Rénovation esthétique* paraît le 1^{er} mai 1905. Elle est alors dépourvue de véritables appuis extérieurs, si ce n'est les proches collaborateurs de la revue. Émile Bernard, alors installé à Tonnerre avec sa famille, prend conscience qu'il doit se rapprocher de la capitale pour étendre son influence et reconquérir les milieux artistiques. Il s'installe dès lors rue Cortot. Fred Leeman revient sur cette période de la vie du peintre et montre comment il parvient à reformer autour de lui un cercle d'artistes qui se réunissent chaque vendredi à l'atelier de la rue Cortot¹⁵¹.

Émile Bernard et Goutchkoff collaborent donc tous deux à la revue, tantôt sous des pseudonymes, tantôt en signant de leur propre nom. Le peintre, qui use volontiers de pseudonymes pour ses écrits, signe une partie de ses articles du nom de Louis Hautefeuille ou encore de Henri Lebreton. La revue, outre les vers de Deubel, Francis Jammes ou encore Paul Faure, ménage une large place aux textes d'un certain Jean Dorsal – qui n'est autre qu'Émile Bernard lui-même. Quant à Goutchoff, il signe lui aussi d'un pseudonyme pour vanter les mérites des œuvres d'un certain Émile Bernard. Le subterfuge est donc récurrent et semble monnaie courante dans la manière qu'ont

149 Émile BERNARD, *Réflexions d'un témoin de la décadence du beau* [T.1], Le Caire, impr. M. Roditi et cie, 1902.

150 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°205.

151 Fred LEEAN, *Émile Bernard, 1868-1941, op. cit.*, pp. 387-396.

certaines artistes d'utiliser les revues pour promouvoir leurs propres œuvres, ou celles d'artistes qui leur sont proches.

Dans l'article-manifeste publié dans le premier numéro de la revue, Émile Bernard expose ses ambitions et donne les grandes lignes de l'orientation esthétique de la revue. Partant de l'hypothèse que l'art serait sur une voie qui l'éloigne des principes du Beau éternel, et que seule l'étude des maîtres anciens pourraient le ramener sur ce chemin, la revue se donne pour objectif de défendre l'art véritable et d'en élire les représentants. Le vocabulaire employé est volontiers empreint de concepts philosophiques tels que la Beauté ou la Vérité qui appuient son discours avec force. Cet emploi d'un vocabulaire conceptuel à outrance semble justifier un propos et servir de garant :

En affirmant notre attachement à la Tradition éternelle, nous déterminons notre attitude vis-à-vis de la Routine et de la Négation : notre but permanent sera la lutte entre ces deux déviations bâtarde ; nous proclamerons par contre la nécessité d'un retour prompt et réfléchi vers la Tradition *éternelle* et, partant, toujours *jeune*¹⁵².

L'idée de « Tradition éternelle » est une référence plus que probable à Baudelaire, sur laquelle Émile Bernard adosse une grande partie de ses théories. Le peintre voue une véritable passion au poète des *Fleurs du mal* dont il recopie d'ailleurs le volume qu'il emmène avec lui lors de son premier voyage à pied en Bretagne. Sans le nommer explicitement, dans un premier temps, il fait référence cependant à certains « rares » poètes modernes avec lesquels il ressent des affinités esthétiques :

Ces exemples de tenue artistique auront pour but démonstration du relâchement général de l'art contemporain, et seront tirés aussi bien des œuvres de rares poètes du verbe et de la forme modernes, que des écrits des vieux maîtres méconnus et oubliés¹⁵³.

Il invoque ces figures comme soutien et garants auctoriaux à sa théorie d'une décadence de l'art moderne. Ce qu'il recherche, c'est un art qui transcende les époques :

La juxtaposition d'œuvres provenant d'époques diverses et éloignées permettra en même temps de constater que les vrais maîtres s'accordaient quant aux principes essentiels, et que tous se montraient respectueux de la grande Tradition¹⁵⁴.

Cette idée prolonge en fait parfaitement celle que Baudelaire développe dans son essai *Le peintre de la vie moderne* (1863), selon laquelle le Beau serait constitué de deux valeurs : des valeurs constitutives d'une époque, qui sont variables, et des valeurs éternelles, elles invariables :

152 Émile BERNARD, « La Rénovation esthétique », *La Rénovation esthétique*, mai 1905, repris dans Émile BERNARD, *Propos sur l'art 2*, édition de Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994, p.93.

153 *Ibid.*

154 *Ibid.*

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments¹⁵⁵.

Émile Bernard, cependant, radicalise les propos du poète en ne retenant que la part éternelle du Beau, et faisant donc fi de la part « transitoire », moderne, du Beau. Il cite enfin le poète, en ce qui concerne l'importance de la nature comme fondement de l'art :

Cet homme, cet artiste, désormais ne copiera plus, mais il transcrira, et, selon la parole de Delacroix à Baudelaire, fera de la nature son dictionnaire. [...]

Étudier la nature ce n'est pas en copier les objets, mais c'est poursuivre à travers eux les lois d'harmonie et de rythme¹⁵⁶.

Dans ses articles, et s'appuyant sur ces éléments, il argumente les raisons de son opposition farouche à l'art moderne – dont il a pourtant été l'un des pionniers – et particulièrement au Symbolisme, dont il rassemble les différentes manières sous le terme d'idéalisme. Dans un article de 1906 intitulé « Les trois tendances de la peinture contemporaine », il écrit :

À l'idéalisme désincarné et au matérialisme pesant de chair, l'art véritable oppose la réalisation de la pensée rendue philosophiquement profonde avec l'appui des formes concrètes, conduites jusqu'à leur summum de signification¹⁵⁷.

Anne Rivière fait remarquer l'immense érudition de Bernard, qui n'a de cesse d'étudier ces maîtres qu'il admire et la pensée qui les accompagne, rend ses articles passionnants et fort justes sur certains aspects, autant qu'il peut faire preuve d'une mauvaise foi écrasante lorsque « la polémique l'emporte sur l'objectivité¹⁵⁸. »

Cependant, subissant des pressions politiques de la part de son pays, Goutchkoff se désengage de la revue à la fin de la première année de parution et Émile Bernard, ayant enfin toute liberté de mouvement, décide de poursuivre l'aventure seul : « Libre enfin, et maître absolu de la Rénovation,

155 Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », in *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2009, pp.505-506.

156 Émile BERNARD, « La Rénovation esthétique », *La Rénovation esthétique*, mai 1905, repris dans Émile BERNARD, *Propos sur l'art 2*, édition de Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994, p.98.

157 Émile BERNARD, « Les trois tendances de la peinture contemporaine », *La Rénovation esthétique*, avril 1906 – repris dans Émile BERNARD, *Propos sur l'art 2, op. cit.*, p.125.

158 Anne RIVIÈRE, « Introduction » in Émile BERNARD, *Propos sur l'art, ibid.*, p.8.

je commençai à lutter avec une massue contre les erreurs de mon temps¹⁵⁹. », écrira-t-il une trentaine d'année plus tard dans ses mémoires. On constate également combien l'ampleur des moyens déployés pour convaincre son époque reflétaient son investissement pour la cause. Il prend dès lors en main et en charge l'intégralité de la publication de cette revue. Ce qui pousse Émile Bernard dans cette voie, et Cézanne, dont il est très proche, l'a bien compris, c'est son goût excessif pour la théorisation : « On peut, il est vrai, avec Bernard développer des théories indéfiniment, car il a un tempérament de raisonneur¹⁶⁰. » On pourrait même peut-être étendre son propos en ajoutant que c'est le goût de Bernard pour tout ce qui concerne le *logos* qui l'enferme dans cet excès de théorisation, de discussions, de réactions, qui plus est à un moment où ses œuvres ne se vendent pas. En effet, parmi les artistes de son époque, il est l'un des plus prolifiques sur le plan littéraire, usant de l'écrit en toute circonstance pour faire entendre son point de vue, et ce, dans tous les genres. Il expose ainsi ses positions résolument anti-modernes dans une comédie intitulée *Les Modernes* (1938), mais également dans des romans : *La Danseuse persane* (1928) et *L'Esclave nue* (non daté). Une grande partie de son œuvre littéraire semble donc être consacrée à défendre son œuvre picturale. Fred Leeman intitule d'ailleurs plusieurs des chapitres de son très important ouvrage consacré au peintre par des titres d'œuvres de Bernard : « La Rénovation esthétique » et « L'Esclave nue », comme pour appuyer cette adéquation des écrits de l'artiste avec sa peinture¹⁶¹. Neil McWilliam conclue à propos des œuvres picturales, littéraires et polémiques d'Émile Bernard que l'ensemble de sa production est en fait consacrée entièrement à la défense d'une vision esthétique que l'artiste ne se lasse pas de répéter. En effet, il semble qu'Émile Bernard, dans l'étendue, la prolixité et la diversité des formes artistiques qu'il utilise, ressasse en fait une seule et même idée : celle d'une décadence de l'art accompagnant une décadence qui est aussi politique et sociale : la démocratie et l'individualisme triomphants s'opposant, selon sa pensée, à l'aristocratie de l'art.

Les positions qu'il défend à cette époque vont bien à rebours de l'esprit du temps et ne lui valent pas la faveur des collectionneurs et des amateurs d'art. C'est donc par le biais du discours sur l'art qu'Émile Bernard entend faire valoir son œuvre, qui demeure incomprise, et mal accueillie. Il revendique une conception de l'art que plus d'un jugent rétrograde, en comparaison avec la modernité artistique qui irrigue toute l'Europe en ce début de XX^e siècle. L'intégralité de la revue est

159 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, *op. cit.*, f°216.

160 Lettre de Paul Cézanne à son fils, Aix, 22 septembre 1906, citée par Fred LEEMAN, *Émile Bernard, 1868-1941, op. cit.*, p.390.

161 En tant qu'historien de l'art, Fred Leeman, en effet, ne s'intéresse aux écrits de Bernard qu'en tant que documents, et nullement pour leur valeur littéraire. Ils sont donc utilisés comme illustration d'un propos. En l'occurrence, cela souligne particulièrement l'importance des écrits de Bernard dans la compréhension de sa peinture – mais ne leur ôte pas tout intérêt littéraire cependant.

donc consacrée à diffuser ces idées afin de soutenir son œuvre picturale. Fred Leeman analyse longuement cette période durant laquelle, entre son difficile retour en France début 1905 et l'héritage qu'il fait de la fortune familiale en 1911, Émile Bernard est en proie à de nombreuses déconvenues tant en ce qui concerne son art que sur le plan financier¹⁶². *La Rénovation esthétique* cesse de paraître en 1910, coïncidant avec l'apaisement d'une période de lutte pour faire reconnaître sa pensée, qui n'aboutira pas réellement. Cependant, ayant hérité d'une somme suffisante pour mettre sa famille à l'abri du besoin, il est probable que disparaît avec cette préoccupation la nécessité qu'avait le peintre de diffuser sa pensée pour vendre son œuvre. *La Rénovation esthétique* est quant à elle absorbée par une autre revue *Les Rubriques nouvelles* dans un contexte littéraire qui partage les idées du peintre pour une esthétique de l'ordre, dans laquelle il continue d'intervenir – mais plus ponctuellement cette fois que dans *La Rénovation esthétique*.

Neil McWilliam, qui a consacré une intervention à la revue d'Émile Bernard¹⁶³, conclut en insistant sur le fait que la voie empruntée par le peintre dans les premières années du XX^e siècle est en fait représentative d'un courant de pensée qui se développe largement à cette période, porté notamment par le regain de force du catholicisme chez plusieurs d'entre eux. Émile Bernard y sera lui aussi largement sensible. Bien que marginal dans la radicalité de sa pensée, il gravite toutefois autour d'un milieu qui rassemble des artistes qui vont opérer un mouvement similaire au sien, notamment dans les réseaux d'une autre revue, *L'Occident*, fondée, elle, par Maurice Denis.

b) Maurice Denis et *L'Occident*

Maurice Denis crée, avec Albert Chapon et Adrien Mithouard, la revue *L'Occident* qui paraît de 1901 à 1914. La correspondance envoyée à Maurice Denis par les deux autres initiateurs du projet révèle les rouages de la création de la revue : c'est Mithouard qui donne l'impulsion véritable mais celui-ci réclame l'opinion et l'investissement total de Maurice Denis dans le projet :

Quel serait le public ? Quel serait le programme, le sens de la revue ? À quel public s'adresserait-on ? Combien de fois paraître par an ou par mois ? Quels rédacteurs, seraient-ils rétribués ? Ne craignez pas d'examiner le côté administratif et financier ; le schéma d'un numéro, etc, etc. En résumé, tâchez de tout prévoir¹⁶⁴ !

Maurice Denis, s'il n'est pas celui qui donne véritablement vie au projet – et il ne fait d'ailleurs pas officiellement partie de l'équipe dirigeante de la revue – , appartient malgré tout au petit noyau

162 Fred LEEMAN, *Émile Bernard, 1868-1941, op. cit.*

163 Neil MCWILLIAM, *La rénovation esthétique et la croisade classique d'Émile Bernard*, colloque « Émile Bernard (1868-1941) : un classique chez les modernes », Paris, Musée d'Orsay, 7 novembre 2014.

164 Lettre d'Albert Chapon à Maurice Denis, 28 janvier 1901. La correspondance de Maurice Denis est entièrement numérisée et consultable à l'adresse : https://archives.yvelines.fr/arkotheque/consult_fonds/index.php?ref_fonds=32 [page consultée le 17.11.2019]

d'artistes qui le mûrissent, et en décident les axes les plus importants, comme en témoigne cette lettre. Alfred Chapon, qui deviendra secrétaire de rédaction de *L'Occident*, lui fait d'ailleurs part de l'importance que revêt son opinion pour Adrien Mithouard, qui en prendra la direction, dans la constitution de cette revue : « Avant d'agiter la question, il [Mithouard] me charge de recueillir par écrit les opinions d'entre nous, et il tient tout particulièrement aux vôtres¹⁶⁵. »

L'objectif de cette revue s'approche de celui d'Émile Bernard avec *La Rénovation esthétique* : Maurice Denis opère en effet lui aussi un retour progressif vers le classicisme, et la revue se présente alors comme un organe permettant de rassembler des artistes qui adhèrent à ce renouveau classique de l'art, tout en promouvant et diffusant largement ses idées. Les orientations politiques de la revue sont également volontiers anti-dreyfusardes. Les collaborateurs de la revue sont aussi pour un certain nombre d'entre eux, des artistes qui prendront part à *La Rénovation esthétique* ; c'est dire la proximité des deux revues sur le plan des valeurs et des théories défendues. Émile Bernard collabore d'ailleurs à la revue ; il y publie notamment dans le numéro 25 de décembre 1903, une étude sur Puvis de Chavanne « écrite au Kaire en 1903 » selon ses propres précisions. Sa collaboration à *L'Occident* précède donc la création de *La Rénovation esthétique* et le met peut-être sur la voie, précisément en réponse à cette revue.

Ce qui les rassemble, c'est la notion de Tradition. Le terme est lâché dès 1890 par Maurice Denis dans la « Définition du néo-traditionnisme » et précède dans la pensée des deux artistes celui de classicisme. En revanche, un élément fondamental distingue les deux revues, c'est celui des artistes qui gravitent autour : d'un côté, Émile Bernard lance une revue avec seulement trois collaborateurs et de nombreux pseudonymes. De l'autre, la revue de Maurice Denis, Alfred Chapon et Adrien Mithouard présentent, dès ses premiers numéros, la collaboration d'auteurs symbolistes alors reconnus tels que Tristan Klingsor ou Charles Morice. Gauguin s'était déjà adjoint la collaboration de ce dernier pour *Noa Noa* quelques années auparavant pour la réputation dont il jouissait dans le milieu symboliste.

Le premier numéro de la revue, s'ouvre sur un article-manifeste d'Adrien Mithouard prônant l'avènement d'un art national :

Depuis cent ans en effet, et d'abord depuis Mme de Staël, les lettres et les arts jaillissent d'une infinité de sources, l'anglaise, l'allemande, l'orientale... Jamais encore nous n'avions consacré tant de persistance à nous enrichir. Les eaux de ces successives fontaines se sont donc tour à tour mélangées. Toutes les formes, à force qu'elles se variaient, finirent par se ressembler, et l'individualisme où nous nous sommes accordé les dernières libertés nous confond encore dans la monotonie d'un seul tour d'esprit. Une littérature à travers champ, bien que toute hardiesse y soit devenue inutile, semble ne s'occuper toujours que de s'affranchir. Pourtant, M. Gustave Kahn ne se lasse pas de

165 *Ibid.*

nous informer qu'il a affranchi le vers libre en 1879. Un art qui s'est un instant pu croire et dire nouveau, tandis qu'il s'accordait quatre ou cinq pays dans une seule formule, négatrice de toute forme, en était venu seulement à se déraciner de partout, sans avoir la finesse de s'en excuser par de l'hellénisme¹⁶⁶.

Cet élan vers un art national accompagne donc bien sûr la montée des idéaux nationalistes qui irriguent la pensée de nombreux artistes en ce début de XX^e siècle, et jusqu'aux débordements que l'on sait. Cependant, ces déclarations vont assez mal avec les propos de Mithouard lorsqu'il déclare dans une lettre à Maurice Denis qu'il « veu[t] bien être breton. »

Outre l'article-manifeste d'Adrien Mithouard, comporte également un article de Vincent d'Indy, qui défend une autre idée de la modernité – comparable à celle qui sera avancée par Émile Bernard :

Et je répondrai : « Il n'y a pas de vieilles idées, il n'y a pas de vieilles formules, de vieux vêtements nés de la mode et passant avec elle¹⁶⁷. »

Il utilise en outre l'image de la spirale pour appuyer son argument : l'art se développerait et évoluerait en spirale de sorte que les idées d'une période se retrouvent à d'autres strates du temps, contemporaines. Il n'est donc pas question de s'opposer à l'art dit « moderne » mais plutôt de proposer une autre définition de la modernité. Dans le même numéro, Louis Rouart propose quant à lui une étude sur Maurice Denis intitulée « Maurice Denis et la renaissance de l'art chrétien ». La parution de cet article dans le premier numéro de la revue en dit long sur les intentions des directeurs de la revue, suivant une stratégie que nous avons déjà mise en évidence : il semble bel et bien s'agir d'une manière de louer l'art d'un des artistes à l'origine de la fondation de cette revue, afin d'en diffuser les idées. Et l'angle choisi par Rouart pour son article est de surcroît l'un des chevaux de bataille de ces artistes : celui de remettre à l'honneur l'art religieux et *L'Occident* s'en fait donc également le défenseur. Le premier numéro de *L'Occident* expose donc assez explicitement les grandes tendances de la revue, même si la prise de parole de Maurice Denis y demeure discrète.

En effet, l'article que propose quant à lui Maurice Denis dans ce premier numéro, porte sur un peintre inconnu, Guillaume Spicker, « Le Peintre de Beaune », dont il a pu observer une œuvre à Dijon. Pourtant très porté à la théorisation, l'artiste choisit ici de s'en tenir à une étude d'art ancien qui, tout en laissant entendre l'esprit qui irrigue la revue, ne prend pas ouvertement part à la polémique. Il laisse aux critiques le soin de commenter son œuvre et d'en tirer les principes, sans que lui-même n'ait à défendre ses idées en art. C'est, semble-t-il, ce à quoi il aspire en participant à la création de cette revue. Il y est beaucoup moins actif que ne l'est Émile Bernard avec *La*

166 Adrien MITHOUARD, « De l'Occident », *L'Occident*, n°1, Décembre 1901, p.3.

167 Vincent D'INDY, « L'artiste moderne », *ibid.*, p.10.

Rénovation esthétique : il publie de façon épisodique et la revue tourne majoritairement grâce aux contributions de poètes. Mais sa position vis-à-vis de *L'Occident* semble elle aussi différente : Maurice Denis ne cherche pas avant tout chose à théoriser, ni même à s'emparer de la direction de la revue. Il en demeure l'un des pères, comme le lui rappelle Adrien Chapon dans une lettre, mais n'éprouve semble-t-il pas le besoin d'en faire l'organe principal de diffusion de sa pensée. Preuve en est qu'il manifeste au contraire le désir de rassembler ses articles dans un volume à part. Si, comme Émile Bernard, il désire donc se faire le maître d'un objet qui ne serait consacré qu'à sa pensée, c'est en volumes, ceux de ses *Théories* puis de ses *Nouvelles Théories*, qu'il entend le réaliser. En outre, les chroniques qu'il livre à *L'Occident* sont dans l'ensemble de courtes chroniques d'art qui n'ont pas toujours de valeur théorique très affirmée – il en élimine d'ailleurs une bonne partie dans l'édition en volume.

La correspondance entre Alfred Chapon et Maurice Denis porte les traces d'autres débats esthétiques et d'orientations – sans jeu de mot – entre les collaborateurs de la revue. Il confie d'ailleurs à Maurice Denis :

J'éprouve une certaine confusion en songeant que mes « ardentes protestations » vous en feraient modifier certaines conclusions, mais je vous avoue sincèrement que j'en serais plein de joie pour notre revue¹⁶⁸.

Chapon et Mithouard sont à ses côtés dans l'édition des *Théories*. Mithouard, dans une lettre, lui fait part de plusieurs titres possibles. Quant à Alfred Chapon, il semble se charger de l'édition, mais Maurice Denis ne lui en sait pas gré. La correspondance entre les deux collaborateurs révèle que leurs relations se distendent au fil du temps et le peintre semble verser dans la rancœur vis-à-vis de l'homme de lettres, qui lui adresse les plus vives supplications quant au manque de bienveillance dont il fait preuve à son égard, et face à tous les moyens que Chapon déploie pour le satisfaire. Maurice Denis s'investit en outre de moins en moins dans la revue et Alfred Chapon lui mendie régulièrement quelques articles afin de voir son nom affiché au sommaire. Au fur et à mesure des années, les contributions de Maurice Denis à la revue se font de plus en plus rares. Alfred Chapon le fait d'ailleurs remarquer sur un ton qui pourrait sembler un reproche dans une des lettres dans laquelle il notifie au peintre les numéros de la revue auxquels il a contribué, en vue de la publication de ses articles en volume : « Comme votre collaboration s'espace dans les dernières années¹⁶⁹ ! »

La bibliographie de Maurice Denis établie par Jean-Paul Bouillon et Fabienne Stahl met en évidence, dans la pratique du peintre, la place particulière que possède la publication en revue¹⁷⁰ :

168 Lettre d'Alfred Chapon à Maurice Denis, Paris, 31 juillet 1902 ; Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

169 Lettre de Alfred Chapon à Maurice Denis, 14 novembre 1909 ; Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

170 Jean Paul BOUILLON, Fabienne STAHL, avec le concours de Clémence GABORIAU, « Bibliographie de Maurice

les articles paraissant dans des journaux précèdent presque dans tous les cas une publication à part. Les auteurs notent en outre que les articles rassemblés dans les *Théories (1890-1910)* représentent la plupart des articles publiés par Maurice Denis entre 1890 et 1909 – mais pas tous, comme nous l'avons vu. La revue lui offre donc un espace où diffuser sa pensée lorsqu'il le souhaite, de façon épisodique. Elle accueille et diffuse donc les théories du peintre au fil de l'eau, alors que le volume qu'il fait paraître en 1910 se charge de rassembler cette évolution, de la « Définition du néo-traditionnisme » en 1890 à l'article « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme ». Ce dernier article paraît pour la première fois dans *L'Occident* en mai 1909. Cette période théorique marque d'ailleurs l'inflexion d'une esthétique naïve en pleine essor à son déclin à partir de 1900. Dans les derniers articles, on voit poindre, à la place du terme de « tradition » celui de « classicisme » qui marque bien ce basculement d'une esthétique à l'autre. Cet usage du terme est également révélateur de la prise de position d'Émile Bernard : le terme est en effet utilisé de façon très précautionneuse par l'artiste puisque Neil McWilliam note qu'il n'apparaît dans ses écrits qu'à partir de l'année 1908, ce qui est relativement tardif compte tenu de la précocité de son engagement en faveur d'une rénovation de l'art ancien¹⁷¹. Le terme de classicisme pour qualifier l'art contemporain apparaît donc chez Maurice Denis à peu près à la même époque que chez Émile Bernard. Les deux peintres ont beau être en désaccord sur des éléments qui concernent avant tout l'histoire de Pont-Aven, leurs pensées demeurent très proches.

Au sujet de Pont-Aven, les relations qu'entretient Émile Bernard avec *L'Occident* restent toujours tendues, comme le plus souvent avec l'artiste. Alfred Chapon écrit ainsi à Maurice Denis en 1902 :

Pour Seguin, je fais le service, ses notes sur Pont-Aven nous seront d'autant plus précieuses que Bernard qui avait écrit à Mithouard pour le féliciter pour son livre et s'abonner à *L'Occident*, vient de m'écrire un petit mot très sec pour dire qu'il ne savait pas que l'abonnement à l'étranger était de 14^f, qu'il ne s'abonnait pas et qu'on ne lui fasse plus le service. Mithouard soupçonne une *influence* de la Reine Blanche, qui le détacherait de nous¹⁷².

Il semble que s'établisse en effet une corrélation entre l'évocation de l'article que prépare alors Armand Seguin sur Paul Gauguin et Pont-Aven, et qui paraît dans la revue en mars 1903, et la réponse d'Émile Bernard. Ainsi que le présente Chapon, *L'Occident* se veut aussi le lien de l'établissement d'une histoire de Pont-Aven par les artistes qui l'ont fait, et l'on connaît la susceptibilité d'Émile Bernard dès qu'il est question de ce sujet.

Denis », in Marie GISPERT, Catherine MÉNEUX, *Bibliographie de critiques d'art francophones*, <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/mauricedenis>, page consultée le 19.11.2019.

171 Neil McWILLIAM, *La Rénovation Esthétique et la croisade classique d'Émile Bernard*, art. cit.

172 Lettre d'Alfred Chapon à Maurice Denis, Paris, 28 juillet 1902 ; Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

À certaines occasions, Maurice Denis utilise un pseudonyme pour faire paraître ses articles – nous nous sommes déjà attardés sur cette pratique. En revanche, il est difficile de déterminer une logique à cette utilisation du pseudonyme. Ainsi, pour l'article qu'il fait paraître à la mort de Paul Gauguin, en octobre 1903 : « L'influence de Paul Gauguin. », il signe, sans trop voiler son identité, du pseudonyme de P.-L. Maud. Et l'article consacré à Armand Seguin, juste après sa mort, en février 1904 est signé des initiales M.D. On pourrait tenter de dégager une tendance générale qui consisterait pour Maurice Denis à masquer plus ou moins totalement son nom, derrière des pseudonymes ou des initiales présentant des variations autour des trois noms Pierre Maud. Louis, lorsqu'il s'agit d'évoquer des artistes qui lui sont contemporains, et par conséquent de dissocier le travail de peintre de celui d'historien de l'art. Cependant, cette remarque n'est pas valable dans tous les cas, puisque l'article qu'il consacre à Paul Sérusier, et qui paraît dans *L'Occident* en décembre 1908, est signé de son nom. Il apparaît toutefois, selon la bibliographie établie par J.-P. Bouillon et F. Stahl, que Maurice Denis cesse d'utiliser tout pseudonyme à partir de l'année 1910 : le dernier qu'il emploie est alors inédit, il s'agit de Maurici Denis – l'artiste a latinisé son prénom, vraisemblablement afin d'affirmer son attachement à l'art classique italien, alors que l'article, sur Aristide Maillol, est publié en espagnol. L'utilisation de pseudonymes pour le peintre semble donc se concentrer sur la période que couvrent ses *Théories*, c'est-à-dire la période 1890-1910. Ce sont également les années où sa collaboration à *L'Occident* est la plus importante.

c) *Le Sourire* de Paul Gauguin

Quant à Gauguin, la revue qu'il fait paraître à Tahiti dans les dernières années de sa vie répond à des nécessités différentes. *Le Sourire* est une revue éditée à Tahiti entre août 1899 et avril 1900. Gauguin se trouve alors dans une situation très précaire : sans argent et méprisé par l'administration, malade qui plus est, il connaît des jours particulièrement noirs. La revue n'entretient pas de rapport particulier avec le milieu artistique ou la critique d'art, mais s'attache plutôt à véhiculer les idées politiques de Gauguin et propose une critique de la société océanienne dans laquelle il évolue à l'époque. Il est le seul et unique collaborateur de cette revue dont il est également le gérant comme le stipulent les frontispices de certains exemplaires. Bengt Danielsson et Patrick O'Reilly, dans l'ouvrage qu'ils consacrent au travail de journaliste de Gauguin, insistent sur le fait que Gauguin « ne prit la plume que pour défendre les malheureux Tahitiens maltraités et opprimés¹⁷³. » Mais la réalité des faits semble plus complexe.

À cette époque, Gauguin vit à Papeete, où il est contraint de travailler comme employé des

173 Bengt DANIELSSON, Patrick O'REILLY, *Gauguin journaliste à Tahiti et ses articles dans les « Guêpes »*, Paris, Société des Océanistes, 1966, p.1.

Travaux Publics pendant une dizaine de mois (1898-1899) et ses relations, le considérant comme un déclassé, se détournent de lui. C'est suite à un différent avec l'administration que Gauguin rédige une lettre, qu'il n'envoie pas directement à son destinataire, mais plutôt au gérant d'une revue politique locale, *Les Guêpes*. Séduit par les talents de polémistes de Gauguin, le gérant, Victor Raoulx, l'emploie dès lors aux *Guêpes*. Il y collabore à partir de mars 1899 et c'est probablement de là que naît son goût pour le journalisme. C'est ainsi qu'il le conte dans *Avant et Après* :

Et si jamais pareille mésaventure vous arrive, ne vous avisez pas de faire la connaissance d'un procureur de la République française. Comme à moi, il vous en cuirait. Au surplus, que je vous raconte l'aventure, non au début. Ce serait vous ennuyer – mais au moment où plus rageur que Meissonnier je voulus me fâcher. Tout le monde, même le commandant du navire de guerre, voulut me dissuader d'une pareille escapade. « Vous ne savez pas ce que c'est qu'un procureur et un gouverneur aux colonies, me disait-on : autant arrêter la marche d'une comète en lui mettant un grain de sel sur la queue. »

Voilà comment je devins journaliste, polémiste, si vous voulez. Mais naviguer au milieu de ces récifs, sans s'y briser, n'est pas une petite affaire. Il me fallut étudier les détours pour ne pas aller en prison¹⁷⁴.

Dans leur étude, Bengt Danielsson et Patrick O'Reilly montrent d'abord comment l'activité d'écriture de Gauguin intervient précisément en réaction à une situation qui lui est d'abord défavorable : il écrit face à l'injustice du gouverneur à son égard, puis prend peu à peu fait et cause pour tous les habitants de l'île en proie aux mêmes injustices. Gauguin envisage donc son travail de journaliste comme celui de polémiste, c'est-à-dire, dans ces circonstances, un métier dangereux dans lequel il sait que ses propos souvent provocateurs peuvent lui coûter cher. Malgré cela, son sursaut journalistique lui permet de redorer son blason, et il écrit à Daniel de Monfreid :

Comme vous avez pu voir, j'ai commencé à redresser la tête à Tahiti, et bien m'en a pris, car alors on a commencé à me craindre et à me respecter, puis, pris dans l'engrenage, je me suis mis journaliste¹⁷⁵.

Les articles qu'il rédige alors à cette époque dans *Les Guêpes* et dans *Le Sourire* relèvent tous d'un contexte local particulier et, ne cherchent pas la généralisation philosophique. Gauguin s'en tient le plus souvent aux faits et aux circonstances sans tenter de produire un discours universalisant. Cela tient avant tout fait que le journal est destiné aux habitants de l'île, dans le but à la fois de le distraire, et probablement aussi d'éveiller leur esprit de rébellion.

Il évoque en outre des problèmes liés à la pauvreté des populations indigènes, en particulier des problèmes d'alcoolisme. Sur un ton on ne peut plus sérieux, il propose, dans une lettre ouverte aux fonctionnaires locaux, des solutions, arguments à l'appui, pour en sortir.

174 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, op. cit., pp.60-61.

175 Cité par Daniel Guérin dans Paul GAUGUIN, *Oviri*, op. cit., p.229.

à Messieurs de la commission chargée d'exterminer l'ivrognerie

Messieurs,

Doit-on empêcher l'homme de boire ? on pourrait certes beaucoup discuter à ce sujet mais je préfère comme on dit couper dans le pont. Et puis cela fait bien de lancer quelques phrases bien senties touchant la morale. Cela vous donne en quelque sorte un manteau de vertu propre à déguiser la vilaine nudité. Coupons dans le pont et accusons un peu avec vous dame commission.

Je vous dirai tout d'abord en tant que je sois capable d'avoir une saine opinion que ce qui semblerait le prouver c'est qu'en général la classe riche est la moins sujette à caution et cela ne tient pas à son instruction et à son élévation d'âme puisque c'est la classe la plus corrompue et la plus ignorante. Il en est de même pour la prostitution qui débute avec la misère et que la police des mœurs établit en perpétuelle institution.

Et si la misère entraîne l'ivrognerie comme la dégradation qui en dérive, vous sentez-vous de force à enrayer la misère¹⁷⁶ ?

Il développe des arguments à la manière d'une quasi-enquête sociologique et opère comme s'il avait été mandaté par le gouvernement pour proposer des solutions au fléau de l'alcoolisme. Les positions qu'il défend dans son journal sont toujours en faveur des indigènes qu'il estime dépossédés, et servent en définitive sa propre quête de justice dans une société corrompue, dont il avait rêvé la pureté. Au sein de la revue, la position de Gauguin vis-à-vis de la place des femmes dans la société revêt également une dimension avant-gardiste, bien que son rapport aux femmes soient aujourd'hui largement décrié – et notamment suite au récent long-métrage réalisé à son sujet qui célèbre sa relation avec sa vahiné, Marie-Rose Vaeoho, en fait âgée de treize ans seulement, alors que l'artiste en avait cinquante-deux. Pour autant, son point de vue sur la question des femmes n'est pas commun. Il promeut la libération sexuelle des femmes, à l'égal de celle des hommes – avec tous les débordements que cela implique et dont il semble tirer parti – : d'une part en encourageant les femmes à assumer leur sexualité hors du contexte marital et d'autre part en tentant de faire changer le regard porté sur les femmes qui revendiquent cette liberté. Les mœurs de Gauguin, si elles sont discutables, mais malheureusement courantes à l'époque, sont toutefois soutenues par un discours en avance sur son temps. Pour l'un des articles rédigés pour *Le Sourire*, il prend l'identité d'une femme, signant Partenia, et qui affirme :

Il faut vous dire que je suis une femme et que je suis toujours prête à applaudir lorsque j'en vois une autre plus hardie que moi combattre pour notre liberté de mœurs à l'égal de l'homme¹⁷⁷.

Il souligne le genre de l'auteure au sein même de l'article, de façon assez artificielle, probablement parce que le fait reste encore suffisamment rare pour être souligné, mais également

176 Paul GAUGUIN, *Le Sourire*, [s.d.]

177 Paul GAUGUIN, *Le Sourire*, op. cit.

afin que les propos développés soient bien interprétés comme émanant – faussement pourtant – d'une femme. Quoi qu'il en soit, Gauguin défend à ce sujet une position peu courante à l'époque. Mais prendre la plume d'une femme pour avancer de telles idées, est-ce une manière de cacher ses idées derrière les propos des intéressées, ou bien de leur donner fictivement la parole en leur prêtant des pensées qu'elles n'ont peut-être pas ? Dans tous les cas, le débat sur les positions féministes ou misogynes de Gauguin reste ouvert et ne concerne pas notre étude pour que nous y consacrons plus de lignes.

La plupart du temps, Gauguin s'appuie sur des faits réels ou des anecdotes et événements locaux pour appuyer son propos ; le lecteur contemporain se trouve donc privé des références qui permettraient la saisie globale du sens, et les traits d'humours qu'il distille çà et là dans ses articles. Le ton employé et la fantaisie avec laquelle il traite les sujets mais surtout la proximité des sujets abordés avec le quotidien des Tahitiens, confèrent au journal un certain succès ; mais, et Gauguin le déplore à plusieurs reprises, n'entraîne que peu de ventes cependant. C'est ce qu'il rapporte dans une lettre à Georges-Daniel de Monfreid :

J'ai créé une journal *Le Sourire*, autographié, système Edison, qui fait fureur. Malheureusement, on se le repasse, de main en main, et je n'en vends que très peu¹⁷⁸.

Dans l'un des numéros, et toujours pour fustiger les mêmes, il va jusqu'à reprocher à l'administration de servir de cabinet de lecture pour son journal et ironise :

L'administration toujours bienveillante considère probablement ses bureaux comme un cabinet de lecture puisque nos journaux du dépôt légal circulent de main en main.

[...]

numéro de mars 1900 le Sourire gratis aux bureaux de l'administration et pour le Gouverneur

1r50 chiliens pour le Populo (en vente chez Mr. Coulon)

Il s'agit donc d'articles de circonstance, qui s'inscrivent dans un contexte politique et personnel précis. Gauguin prend ainsi sa revanche en attaquant ouvertement et de façon souvent grossière, ses ennemis personnels, ainsi que ceux de ses patrons, dans les colonnes des *Guêpes*.

Dès ses premières collaborations au journal, Gauguin use d'un pseudonyme, Tit-Oïl¹⁷⁹, pour signer certains de ses articles. Il emploiera par la suite ce même pseudonyme dans plusieurs

178 Cité par L.J. BOUGE (éd.), *Le Sourire de Paul Gauguin, collection complète en fac-similé*, Paris, Editions Maisonneuve et Cie, Max Besson Libraire, 1952, p.14.

179 Bengt Danielsson et Patrick O'Reilly notent que le mot est tiré du tahitien « titoi », terme grivois dont ils taisent la traduction exacte. Bengt DANIELSSON, Patrick O'REILLY, *Gauguin journaliste à Tahiti et ses articles dans les « Guêpes »*, op. cit., p.3.

numéros du *Sourire*. Bengt Danielsson et Patrick O'Reilly ont également eu l'occasion de constater que certains des articles non signés des *Guêpes* étaient en réalité de la plume de Gauguin, sans pour autant avoir poussé l'enquête plus avant, afin de déterminer avec certitude tous les articles concernés. Qu'ils soient signés de son nom, d'un pseudonyme, ou publiés de façon anonyme, ces différents avatars de Gauguin journaliste lui permettent de faussement laisser entendre une pluralité de voix dans les journaux. Cependant, si Gauguin a toujours été attiré par tout ce qui s'apparentait à la lutte, et publie des articles en tant que critique d'art dès 1889, sa conscience politique ne s'éveille que plus tardivement. Rien ne laisse présager, dans ses écrits, un engagement politique quelconque. Dans le *Cahier pour Aline* il s'étend même longuement sur le fait que la politique ne l'importe pas : « Mon opinion politique ! Je n'en ai pas, mais avec le vote universel je dois en avoir une. Je suis républicain parce que j'estime que la société doit vivre en paix¹⁸⁰. » C'est pourtant sa verve polémique qui convainc le créateur du journal de l'embaucher pour un salaire qui sort Gauguin de la misère pour un temps. Il en deviendra gérant à partir de février 1900 ce qui le contraint à cesser l'édition de sa revue *Le Sourire* à partir du mois d'avril de la même année. Dans le premier numéro qu'il publie en tant que rédacteur en chef des *Guêpes*, Danielsson et O'Reilly notent que d'après le style, six des sept articles publiés pourraient être de sa main, quoi qu'il n'en signe qu'un seul de son nom.

Le premier numéro du *Sourire* paraît quant à lui en août 1899. Les sujets abordés dans la revue débordent cependant le cadre de la pure presse politique. La revue s'intéresse avant tout à la vie des habitants et à leurs propres intérêts ; elle propose ainsi des papiers allant de critiques de représentations théâtrales – y compris une représentation de *l'Ubu Roi* de Jarry au théâtre de l'Œuvre en novembre 1899 – aux dernières polémiques agitant le pays. Le ton est volontiers satirique et le journal se réclame avant tout du mode comique, et de l'absence de sérieux dans la manière de traiter les sujets abordés :

Qui veut s'instruire Qu'il lise les *Guêpes*

Qui veut s'amuser Qu'il lise le *Sourire*

Qui veut apprendre le dessin
de dessins du caricaturiste P.Gauguin.

Qu'il aille chez Coulon voir la collection

Gauguin tient à établir une distinction entre les approches des deux journaux auxquels il collabore : d'un côté un journal sérieux, de l'autre un journal amusant et satirique, qu'il sous-titre pourtant de façon très ironiques sur quelques frontispices « journal sérieux », ou encore « journal méchant ». Cependant, des liens étroits unissent les deux journaux, hormis la seule contribution de

180 Paul GAUGUIN, *Cahier pour Aline*, op. cit., p.38.

Gauguin : on peut lire de l'un à l'autre des échos d'articles qui se répondent. *Le Sourire* prend parfois la défense des *Guêpes* dans des affaires pour lesquelles il est attaqué.

D'un point de vue formel, les numéros du *Sourire* se présentent de façon on ne peut plus sobre. Il faut noter la particularité du sens de lecture du journal qui s'ouvre par la droite, et dont on lit l'extérieur puis l'intérieur, de droite à gauche. Les moyens techniques utilisés pour la reproduction des exemplaires sont très sommaires. Gauguin utilise un Limeographe, appareil de polycopie lui permettant d'autographier son écriture en fac-similé ainsi que les dessins à l'encre qu'il intègre aux textes. Cette technique cependant ne permet qu'un tirage très limité, et les derniers tirages sont souvent de qualité bien moindre que les premiers. Gauguin édite lui-même la trentaine d'exemplaires de chaque numéro. L'énergie et le temps qu'il consacre à la réalisation de ce journal, malgré la précarité des moyens dont il dispose, témoignent d'une nécessité impérieuse d'écrire, de diffuser ses idées, quel que soit le support qui sert à les véhiculer. Comme l'écrit l'artiste au sein même du numéro de mars 1900 : « Parfait ! Parfait !! nous sommes sûrs enfin que nous sommes lus et nous n'écrivons que pour cela... » . Comme un écho, il écrit dans *Avant et Après* quelques mois plus tard : « Le mieux serait de se taire, mais se taire, quand on a envie de parler, c'est une contrainte¹⁸¹. » Le journal entretient d'ailleurs des liens étroits avec plusieurs textes écrits dans les mêmes années : d'une part son essai très critique *L'Esprit moderne et le catholicisme* mais également une *Défense des indigènes* dont les prémices semblent en germe dans les articles qu'il consacre à ces sujets. Dans les dernières années de sa vie, l'écriture de Gauguin est donc motivée par la nécessité d'être lu, et s'engage pour une cause qui le touche, celle des indigènes, malmenés par une autorité, qu'elle soit parisienne ou locale, qui les dépasse. Cette nécessité d'écrire provient vraisemblablement de plusieurs facteurs : d'une part, un sentiment d'injustice exacerbé, qui met à mal la vision idyllique que l'artiste pouvait espérer en gagnant les îles, et d'autre part, une santé très mauvaise qui l'empêche de peindre, et de surcroît, une vue qui baisse dangereusement. D'aucuns ont noté que l'année 1900 est la seule de sa carrière durant laquelle Gauguin ne produit aucune toile. Il y a donc, vraisemblablement, dans la prolixité d'écriture des dernières années de Gauguin, une forme de compensation vis-à-vis de la peinture. Certains critiques avancent que, noyé par les diverses pressions administratives dont il fait l'objet, et dans l'écriture de lettres polémiques dont il se fait alors spécialiste, Gauguin n'a plus de temps à consacrer à la peinture¹⁸². Il s'attaque aux institutions, à l'Église, aux gendarmes, qu'il se plaît à tourner en ridicule, à l'administration dans son ensemble. L'édition de son propre journal lui permet d'avoir toute liberté de tenir un discours qui lui sied sans n'avoir aucune contrainte, ni compte à rendre. Dans sa collaboration aux *Guêpes*, il est en effet tenu

181 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, op. cit., p.8.

182 M.-T. et B. DANIELSSON, *Gauguin à Tahiti*, Paris, Société des Océanistes, n°16, 1982, p.22.

à une certaine réserve, en particulier sur la religion catholique qu'il abhorre pourtant, car Victor Raoulx est lui-même un ardent défenseur du catholicisme. L'essai de Gauguin *L'Esprit moderne et le catholicisme*, dont il livre une première version en 1898, puis une seconde en 1902, apparaît également comme une réponse à cette réserve qu'il se doit de tenir. Il semble donc que le travail de journaliste que Gauguin entreprend durant ces années 1899-1900 soit à l'origine d'autres essais qu'il développe par la suite de façon plus détaillée et plus élaborée. Plus généralement, Danielsson et O'Reilly concluent non sans un certain regret que Gauguin polémiste dans *Les Guêpes* ne fait que servir les intérêts de ses employeurs – sans toujours croire lui-même à ses propos.

Ses motifs réels, sa soif de vengeance et son besoin d'argent, n'échappaient nullement à ses adversaires. Le plus redoutable, Dormoy, exprime très nettement ce qu'ils pensaient tous, dans une lettre ouverte contenant ce jugement sévère : « Vous tenez du reste, Monsieur Gauguin, à gagner l'argent que vous recevez pour répandre le mensonge et la calomnie. Étrange occupation pour un artiste, que celle d'exploiter, à tant la contre-vérité, la crédulité humaine, et de trafiquer, à cœur vil, de la naïveté publique¹⁸³. »

Sa contribution aux *Guêpes* n'est donc en aucun cas désintéressée. Si elle sert sa volonté de vengeance et satisfait son esprit de polémiste, elle lui coûte aussi sa réputation et son intégrité. Aussi *Le Sourire* se constitue-t-il, en regard, comme un espace où l'artiste peut exprimer ses opinions propres sans contrainte. On retrouve dans les différents numéros le plaisir de l'oralité dans le texte écrit. Il use volontiers de trouvailles langagières riches qui colorent sa langue de parlers locaux : un article intitulé « -Bafouillades- » notamment recèle plusieurs de ces jeux langagiers qui reposent sur la plasticité sonore du langage et sa transcription littérale : « Vlatipas » scande le texte à plusieurs reprises. Les tournures utilisées par Gauguin sont elles-mêmes largement empreintes d'oralité :

Où donc que ça pourrait bien être ? ... ; en attendant que ça me revienne mettons – pour la compréhension que c'est à Taravao que ça s'est passé.

Dans plusieurs des textes qu'il écrit pour lui-même, c'est-à-dire, sans engagement particulier vis-à-vis d'un éditeur ou d'un autre poète, Gauguin développe en effet un style littéraire très personnel, qu'il « théorise » par cette phrase notée dans le *Cahier pour Aline* : « Notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie toute faite de morceaux¹⁸⁴. » et qui trouve écho dans *Avant et Après* : « Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux c'est-à-dire à ma fantaisie, selon la lune, et trouver le titre longtemps après¹⁸⁵. » C'est le cas dans plusieurs des articles qu'il rédige pour *Le Sourire*, tout comme dans la structure générale d'*Avant et Après* : l'enchaînement des idées est motivé par des

183 Cité par Bengt DANIELSSON, Patrick O'REILLY, *Gauguin journaliste à Tahiti*, op. cit., p.19.

184 Paul GAUGUIN, *Cahier pour Aline*, op. cit., p.17.

185 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, op. cit., p.8.

associations d'idées, de mots, ou procède du collage. Tous les articles du *Sourire* ne sont pas d'égal intérêt mais plusieurs recèlent toutefois ce style « sauvage » propre à Gauguin. En revanche, ses écrits théoriques témoignent de sa capacité, lorsqu'il le souhaite, à tenir des discours éminemment sérieux d'où sont absents les fantaisies stylistiques qu'il se plaît à introduire dans des écrits de moindre enjeu. Gauguin établit stylistiquement une hiérarchie des genres littéraires qui lui est personnelle : dans ses écrits à caractère intime ou personnel, lettres, autobiographie, journal, le style est volontiers « sauvage », sans suite et fantaisiste tant dans les propos tenu que dans le vocabulaire employé et les tournures de phrase. En revanche, on constate que dans des écrits tels que *L'Esprit moderne et le catholicisme* dont il rend la dernière version en 1902, il fait preuve d'une rigueur stylistique beaucoup plus importante. Daniel Guérin note en outre que le monotype exécuté par Gauguin pour ce texte prouve qu'il le destinait à la publication¹⁸⁶. Nous avons déjà noté cette particularité dans certains des articles livrés à son retour d'Océanie en 1893-1894 ; *Noa Noa*, texte auquel Gauguin travaille avec Charles Morice, témoigne également de cette retenue et de cette application stylistiques. Gauguin semble donc laisser libre cours à une écriture originale et personnelle dans des écrits qu'il ne destine pas à avoir une portée publique très importante, et qui le concernent lui ou un entourage très proche. En revanche, lorsqu'il cherche à se faire entendre, il fait preuve d'une plus grande maîtrise à la fois de la pensée, et du style qui incombe au développement d'idées philosophiques, ou la volonté d'argumenter et de convaincre.

Ce qui ressort de ces articles, c'est que Paul Gauguin n'utilise nullement l'édition de ce journal comme faire valoir pour sa peinture, ni pour parler préférentiellement de choses d'art. La collection complète de cette revue constitue bien peu de numéros. On en compte neuf en tout, plus trois suppléments. Chaque numéro a été tiré à environ une trentaine d'exemplaires : « Le petit Journal tire à un million d'exemplaires et le *Sourire* à vingt et un – ajoutez-y 4 numéros mais gratis au dépôt légal. » selon ce qu'il écrit dans le numéro du 13 octobre. Cependant, l'importance qu'elle revêt pour l'artiste est manifeste : tout d'abord par les bois gravés qu'il y consacre sont d'une grande richesse et tout aussi riches les illustrations des numéros. À partir du quatrième numéro du *Sourire*, Gauguin remplace les dessins à la plume qui illustrent les numéros pour les remplacer par un bois gravé qu'il place en tête des numéros. Il en réalise quinze au total portant le titre *Le Sourire* et donc probablement destinés au journal, mais seuls neuf d'entre eux ont été utilisés comme frontispices. Les recherches menées par L.J. Bouge, ancien gouverneur aux Marquises, montrent que les six autres ont probablement été utilisés pour des reproductions privées adressées *a posteriori* à certains amis, tel que Georges-Daniel de Monfreid, ou imprimés comme épreuves séparées et vendus à part

186 Paul GAUGUIN, *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, p.198.

en France. Ensuite, certains des articles qu'il y rédige sont repris dans leur intégralité et mot pour mot dans son dernier texte autobiographique *Avant et Après*.

Cette prise de parole publique est donc aussi pour lui un moyen de reprendre le dessus sur une situation qui lui est très défavorable. Des *Guêpes* au *Sourire* cependant se tissent des liens : la condamnation des *Guêpes* suite à une publication conduit Paul Gauguin à prendre la défense du journal – en son nom propre – dans *Le Sourire*. Il expose ainsi les choses, dans un article intitulé « Choses sérieuses » :

Contrairement à notre habitude, notre règle même, de traiter en ce journal toutes les questions sous une forme fabuleuse et humoristique ; contrairement à cette habitude nous allons parler cette fois de l'incident de Dormoy, tel qu'il est dans sa vilaine nudité, son écœurante conclusion¹⁸⁷.

Et de conclure sans autre forme de procès :

Encouragé par la faveur, le criminel peut demain m'assassiner, contrefaire ma signature pour me dépouiller ; – où serait donc alors ma sécurité au sein de cette société si cruelle pour les uns, si favorable pour les autres.

Au nom de la colonie, je proteste,

Paul Gauguin¹⁸⁸

Gauguin dénonce l'injustice qui règne dans la colonie et la différence de traitement des uns et des autres dont il est lui-même victime – l'un des procureurs avec qui il est en mauvais termes, ne donne pas suite aux plaintes qu'il dépose pour les menus larcins commis à son domicile¹⁸⁹. Ses articles lui servent à lutter avec les seuls moyens qu'il ait à disposition, c'est-à-dire, sa parole et l'opinion publique qu'il espère emporter avec lui. Malheureusement, l'expérience ne dure que quelques mois, puisque sa maladie et le projet de départ aux Marquises dans les derniers mois de sa vie, abrègent alors sa carrière de journaliste. Il est alors devenu aussi indispensable aux *Guêpes* qu'il l'était au *Sourire*, et son départ remet en cause la parution de la revue qui « ne paraîtr[a] à l'avenir que lorsqu'il y aura nécessité de le faire » selon les mots qu'il rédige lui-même dans son dernier édito de juillet-août 1901. Mais il demeure cependant, d'une revue à l'autre, une posture et des enjeux qui divergent nettement : l'une lui sert de gagne-pain tout en abreuvant en même temps sa soif de vengeance bien qu'il n'y soit pas totalement libre ; quand l'autre lui permet durant un temps d'exprimer plus librement ses propres opinions, poursuivant toujours le même but.

La création de revues par les peintres n'émane donc pas toujours de leur propre volonté, mais semble leur être soufflée par des agents extérieurs, par des expériences ou des contextes particuliers

187 Paul GAUGUIN, *Le Sourire*, mars 1900.

188 *Ibid.*

189 Voir à ce sujet Paul GAUGUIN, *Oviri*, *op. cit.*, pp. 229-230.

qui les mènent sur ce terrain. Gauguin et Émile Bernard décident par la suite tous deux de poursuivre leur aventure journalistique seuls et de prendre en charge la publication de leur propre revue, bien qu'ils ne soient pas à l'origine du projet. Cette volonté d'avoir la main-mise sur les propos publiés dans une revue semble être un marqueur fort de l'importance qu'ils accordent à ces organes pour diffuser leur pensée, et de leur indépendance.

Cependant, le cas de Gauguin est particulier puisque, s'étant choisi une vie de « sauvage », c'est loin de l'agitation parisienne qu'il se lance dans le journalisme. Les enjeux sont donc nécessairement différents et ne peuvent coïncider entièrement avec ceux d'un Maurice Denis ou d'un Émile Bernard, pour lesquels l'espace de la revue est avant tout un moyen de diffuser largement leurs idées en art et marquer leur temps de leurs théories esthétiques. De plus, la rédaction d'articles pour un journal local qui paraît de façon hebdomadaire, et qui sert avant tout des ambitions vengeresses vis-à-vis d'une administration véreuse, a bien peu de points communs avec la rédaction d'articles de critique d'art à Paris. Il paraît évident que Gauguin découvre le métier de journaliste avec sa collaboration aux *Guêpes*, et que cette découverte est l'élément déclencheur de la création de sa propre revue *Le Sourire*, dans les mois qui suivent. Mais il ne semble pas être motivé par une quelconque ambition artistique ou de reconnaissance de sa part. En revanche, comme le souligne Daniel Guérin, c'est peut-être pour Gauguin l'occasion de se montrer remonter la pente, à un moment où, sombrant dans la misère la plus noire, il est délaissé à la fois par ses connaissances et par l'administration qui ne daigne plus répondre à ses provocations, ni tenir compte de plaintes justifiées.

CONCLUSION : SE FAIRE UN NOM

L'usage récurrent du pseudonyme – en particulier quand la variation a lieu du nom de peintre au nom d'écrivain – nous semble révélateur des enjeux de l'écriture pour les peintres dans le contexte de l'époque. S'il ne recouvre pas l'ensemble des relations qu'entretient le champ des arts plastiques avec la littérature, il permet toutefois de mettre en évidence une partie importante des stratégies mises en place par les peintres pour conserver un certain pouvoir sur les arts plastiques, et refuser la main-mise du champ littéraire sur leur destinée. Ils n'ont guère d'autre possibilité que de lutter avec les moyens de ceux qui sont à la fois leurs adversaires – les littérateurs – et leurs alliés – les écrivains – dans l'invention de nouvelles voies esthétiques. Ces chemins que peintres et écrivains explorent ensemble ouvrent également de nouvelles perspectives et témoignent des rapports ambigus entre champ littéraire et champ artistique.

Ces remarques concernent essentiellement les artistes qui gravitent autour des mouvements symbolistes et ont à se défendre plus hardiment contre un marché de l'art dont la donne a changé depuis le désengagement de l'État dans l'organisation des salons de peinture. Le système désormais soumis au couple « marchand-critique » dépend alors directement du champ littéraire et de la presse. Cette autonomisation du champ artistique, associé à la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse qui fait exploser le nombre de petites revues – la plupart aussi éphémères qu'elles sont nombreuses – provoque par conséquent une augmentation considérable de la critique dans la presse. Le genre représente alors, pour les poètes un moyen d'expérimenter et de mettre la littérature à l'épreuve de la peinture. Pour garantir un jugement juste sur leurs œuvres, contre les propos souvent biaisés de poètes incompetents en matière d'arts plastiques, les peintres se voient donc dans l'obligation d'assurer eux-mêmes la critique de leurs propres œuvres. C'est également par ce biais qu'ils s'assurent une visibilité. Dans cette optique, ils sollicitent également largement les critiques, formant ainsi des couples peintres-critiques, que l'on retrouve également au sein même des fictions. Mais dans certains cas, ces artistes recourent au pseudonyme pour publier leurs écrits. La majeure partie des artistes auxquels nous sommes confrontés ont, une fois au moins, utilisé un pseudonyme pour leurs écrits.

En ce qui concerne cet usage du pseudonyme, que nous avons rencontré à plusieurs reprises, Gérard Genette remarque d'emblée que celui-ci recouvre plusieurs enjeux, et bien évidemment celui de la reconnaissance littéraire. Ces enjeux sous-jacents reposent en quelque sorte sur un pari, celui du dévoilement – ou du non-dévoilement – du pseudonymat, de sa révélation au grand jour ou non.

L'utilisation d'un pseudonyme peut donc espérer sa propre révélation :

Je pense simplement que la révélation du patronyme fait partie de la notoriété biographique qui est à l'horizon, proche ou lointain, de la notoriété littéraire (celle des œuvres elles-mêmes), je veux dire : qui l'attend à l'échéance ou qui l'entoure comme un halo. De là suit qu'aucun écrivain pseudonyme ne peut rêver de gloire sans prévoir cette révélation [...] mais réciproquement qu'aucun lecteur qui, peu ou prou, s'intéresse à cet auteur, n'est à l'abri de cette information¹⁹⁰.

Le pseudonymat semble ainsi fonctionner comme un « secret de polichinelle ». Hormis certains écrivains qui ont su préserver la supercherie pendant un temps relativement long, jusqu'au prix Goncourt d'Émile Ajar par exemple, il semble toujours en équilibre sur le fil de l'éclatement de la vérité. Gérard Genette expose ici le cas pour des écrivains qui ont, toute leur œuvre durant, voilé leur véritable patronyme derrière un nom d'emprunt. Le cas cependant est assez largement différent dans le cas de peintres, qui séparent leur nom d'écrivain de leur nom de peintre, ou qui usent, comme on l'a vu, de pseudonymes nombreux et variés, selon le contexte.

L'autre versant du pseudonymat est celui du polyonymat : c'est-à-dire d'œuvres signées sous des noms divers. Selon Genette, l'usage du polypseudonymat n'est que la tendance naturelle du pseudonymat en général. C'est le cas chez la plupart des artistes que nous avons évoqués, et cette tendance est largement accentuée par le contexte éditorial de l'époque : la multiplicité des revues dans lesquelles écrivent les peintres et les enjeux qui sous-tendent ces collaborations entraîne nécessairement des prises de précautions, autant que des jeux d'hétéronymie, plus encore peut-être pour les peintres. Parmi les personnalités les plus morcelées par les différents pseudonymes, on notera bien sûr Émile Bernard, qui utilise majoritairement le pseudonyme de Jean Dorsal pour ses œuvres poétiques, mais qui se cache derrière un nombre impressionnant d'autres pseudonymes pour ses articles de critique d'art. Dans les revues, en effet, l'utilisation d'un pseudonyme est monnaie courante et sert plusieurs objectifs : d'abord la possibilité de réaliser son auto-promotion sans en avoir l'air, et par extension donner à son œuvre une reconnaissance qu'elle n'a pas encore acquise, en la plaçant à l'origine de théories esthétiques développées par d'autres,

Plus généralement, le pseudonymat – voire le polypseudonymat – sert aux peintres à se donner une visibilité qu'ils n'ont pas nécessairement encore acquise, il sert à faire nombre, ou faire illusion de nombre autour de leur œuvre. Cette démarche n'a pas pour objectif de masquer leur identité par manque d'assurance, ou par pudeur, mais au contraire de donner l'illusion d'une audience large et d'un succès qui parfois tarde à venir, ou qu'il est difficile d'obtenir dans une période aussi artistiquement et médiatiquement foisonnante. L'usage du pseudonyme dépend alors du contexte

190 Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.50.

marchand qui les pousse à se démultiplier – un homme, mais deux artistes : un peintre et un critique – afin de bien marquer peut-être aussi la distinction entre deux pratiques qu'ils ne veulent confondre. Pour Émile Bernard et Paul Gauguin, dans leurs revues respectives, le pseudonyme est également une manière de simuler le nombre, mais cette fois dans l'objectif de laisser croire à l'importance de la revue grâce au nombre de collaborateurs qu'elle rassemble. C'est la diversité des auteurs qu'elle attire qui garantit là aussi la qualité et la notoriété d'une revue.

Le pseudonyme sert, semble-t-il, à faire illusion autant que bonne figure.

Cependant, il n'est pas une règle : certains artistes n'y ont apparemment jamais recourt. Il n'est pas anodin que les artistes qui n'utilisent pas de pseudonyme soient aussi ceux qui cherchent à faire reconnaître leur œuvre littéraire à l'égal de leur œuvre picturale. Ainsi Félix Vallotton, qui essaie à maintes reprises de faire publier ses romans et jouer ses pièces de théâtre, ne semble pas avoir tenté de dissimuler son nom pour son œuvre d'écrivain. En revanche, comme nous l'avons vu, il ne signe ses critiques d'art qu'assez tardivement. Et plus encore Jules Breton, qui semble au contraire avoir très à cœur de se faire reconnaître à la fois comme peintre et comme poète.

Les enjeux divergent donc entre les peintres qui usent de pseudonymes dans le champ de la presse critique, et ceux qui en usent, ou non, dans le champ de création littéraire.

Gérard Genette établit toutefois très prudemment la distinction entre les œuvres de ces auteurs signées sous leur nom légal, et celles signées sous pseudonyme : cet usage ayant trait à l'identité même de l'artiste, chaque contexte individuel détermine la valeur réelle qui se trouve derrière ces pseudonymes. Il conclut finalement son chapitre sur le pseudonymat en évoquant le plaisir du jeu qui préside à l'invention et à l'emploi du pseudonyme, et la portée poétique de cet usage, qui résume peut-être de façon essentielle l'intérêt que ces peintres-pseudonymes portent à la littérature : « De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire¹⁹¹. »

191 Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p.53.

◆ CHAPITRE 2 ◆

FAIRE ŒUVRE LITTÉRAIRE

S'il est une problématique à laquelle sont tôt ou tard confrontés les peintres qui écrivent, c'est probablement celle de la place de leur œuvre dans le champ littéraire. Cette problématique accompagne évidemment celle de l'affirmation d'une identité d'écrivain. Pour cette raison, les rapports qu'entretiennent ces artistes avec l'écriture et le champ des lettres plus généralement, sont multiples. Pour certains, l'écriture demeure un passe-temps enfermé dans un tiroir de bureau, une activité solitaire et à peine connue des cercles intimes. Mais pour d'autres, la volonté de s'affirmer en tant qu'écrivain, peut-être autant que comme peintre, est manifeste. Entre les deux, certains autres affirment tout en renonçant ou se dénigrent tout en ayant une production digne d'un écrivain de « métier. » Dans son ouvrage *Être écrivain*, Nathalie Heinich montre les différents enjeux qui président à cette auto-représentation de l'écrivain¹. La tension entre le métier et la profession est notamment l'un des enjeux les plus marquants dans la constitution individuelle d'une représentation en tant qu'écrivain. Plusieurs stratégies sont mises en œuvre, plusieurs signes font preuve de cette volonté d'être écrivain, qu'elle soit énoncée ou symbolique.

1. PORTRAIT DU PEINTRE EN ÉCRIVAIN

Dans la constitution de la réception puis de la postérité d'un artiste, plusieurs facteurs sont déterminants pour sa reconnaissance comme représentant d'une pratique artistique. Ainsi, selon la pratique dans laquelle il s'est distingué, celui-ci sera reconnu de son vivant, puis à sa mort, comme peintre, comme sculpteur, comme écrivain, mais beaucoup plus rarement comme appartenant à plusieurs de ces catégories, notamment quand celles-ci ne font pas toutes deux partie du même champ – le champ littéraire ou musical par exemple. On attribuera plus volontiers la reconnaissance à un artiste à la fois peintre et sculpteur ou peintre et photographe, deux domaines des arts plastiques, qu'à un peintre-écrivain ou une danseuse-écrivaine. Et cela indépendamment de la réalité de sa pratique et de sa production. Ainsi, les artistes reconnus à la fois comme peintres et écrivains sont exceptionnellement rares. Cependant durant ces dernières années, plusieurs études tendent à revaloriser ces artistes aux dons multiples. C'est le cas notamment du très bel ouvrage de Serge

1 Nathalie HEINICH, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.

Linares *Écrivains artistes*² (2014) qui met en lumière ce phénomène au travers de cas exemplaires. Il s'attache avant tout aux cas d'écrivains s'illustrant également comme peintres ou dessinateurs, et y recense notamment Victor Hugo, Guillaume Apollinaire, August Strindberg ou encore Alfred Kubin. L'intérêt pour ces artistes aux talents multiples s'est donc accru ces dernières années. Mais Serge Linares insiste sur le fait que si leur reconnaissance fut tardive, et réservée aux cercles intimes et d'initiés, les écrivains furent très nombreux à entretenir une activité plastique. C'est sur ce phénomène de reconnaissance que nous aimerions nous pencher ici : qu'est-ce qui fait que, sous le buste d'Eugène Fromentin, à La Rochelle, le piédestal mentionne « Eugène Fromentin, peintre et écrivain » mais que les écrits de Gauguin ou ceux d'Émile Bernard demeurent inconnus pour la plupart ? Comment les artistes influencent-ils eux-même la réception de leur œuvre et leur postérité ? Ou inversement, comment sont-ils tributaires des caprices de la réception ? Au travers de quelques cas que nous avons jugés suffisamment révélateurs pour être exemplaires, nous essaierons de montrer ce qui fait qu'un peintre parvient à se faire un nom d'écrivain ou au contraire demeure cantonné à son œuvre picturale.

A. Peindre, écrire : métier ou vocation ?

a) L'artiste-artisan

Dans son texte autobiographique *Avant et Après*, Gauguin évoque longuement le métier d'écrivain comme une affaire éminemment sérieuse. C'est à l'aune de la gravité qu'il projette, moins dans l'acte d'écriture que dans le projet même de faire œuvre littéraire, qu'il scande son récit de la formule « Ceci n'est pas un livre ». Le texte s'ouvre d'ailleurs immédiatement sur ces considérations, ce qui laisse presque penser à une forme autotélique du livre. Gauguin s'engage dans l'écriture en revendiquant le fait qu'il n'écrit pas un livre. Et tout en écrivant, il semble chercher un prétexte, un but, à son écriture.

Ceci n'est pas un livre. Un livre, même un mauvais livre, c'est une grave affaire. Telle phrase du quatrième chapitre excellente serait mauvaise au deuxième, et tout le monde n'est pas du métier³.

Dans l'utilisation qu'en fait ici Gauguin, le terme de « métier » recouvre l'ensemble des pratiques spécifiques à une profession, le savoir-faire, la technique. Le travail d'écriture est pour l'artiste exilé un métier au sens d'artisanat, une connaissance transmise, presque un « secret » de profession. Il existe des méthodes, on imagine presque des « trucs » que les écrivains connaissent, et dont les non-

2 Serge LINARÈS, *Écrivains artistes*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2014.

3 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, Taravao, Éditions Avant & Après, 1989, p.7.

initiés n'ont pas conscience, qui permettent de réaliser une œuvre littéraire. Gauguin s'est essayé à de nombreuses activités touchant à l'artisanat : la faïence, la menuiserie, la gravure – qui possède également un rapport direct avec la matière – et il étend donc cette exploration des techniques et métiers à la *matière littéraire*. Il en fait une activité systématique, technique, qui va à l'encontre du mythe de l'artiste inspiré. Le métier d'écrivain peut en ce sens être décrit dans des traités, qui en définissent les règles et les principes fondateurs :

Un roman. Où cela commence-t-il : où cela finit-il. Le spirituel Camille Mauclair en donne la forme définitive : c'est entendu jusqu'à ce qu'un nouveau Mauclair vienne à son heure nous annoncer une forme nouvelle⁴.

Il résume dans ce cas ce qu'il nommait « livre » au genre du roman. Cette confusion métonymique tient probablement au fait que le roman entretient un lien trop étroit avec le réel, et le peintre dénigre ce lien : « Pris sur le vif ! La réalité n'est-elle pas suffisante pour qu'on se passe de l'écrire⁵ ? »

Cependant dans son approche de la littérature, comme dans toutes ses explorations artistiques et techniques, Gauguin procède par intuition, par tâtonnement, par expérimentation et provocation. En refusant d'apprendre le « métier », les techniques, il laisse libre cours à l'invention de nouvelles formes, de nouveaux procédés. L'intérêt de l'œuvre réside toujours dans sa poïétique, dans l'œuvre qui se fait, qui se cherche, qui a lieu. Le fruit de ce travail de réalisation n'en est que la résultante, la trace laissée par une œuvre en train de se produire. C'est une des raisons pour lesquelles Gauguin rejette systématiquement l'idée de métier, lui préférant sa liberté de créateur. En cela Gauguin oppose le métier à la création. L'œuvre aboutie, les résultats de l'œuvre, portent donc par définition les traces de sa création, de ses recherches, ses maladresses et ses lourdeurs.

Pour Max Jacob, le métier recouvre aussi une réalité qui va à l'encontre de la création poétique. André Cariou met en lumière cette concurrence des deux arts et l'expression éponyme « le peintre inavoué » est révélatrice de la dualité des deux pratiques chez l'artiste. Tout comme Gauguin, il semble avancer à tâtons dans une pratique dans laquelle il est totalement autodidacte, et il semble qu'une certaine pudeur le retienne de lui donner toutes ses lettres de noblesses. Les matériaux et techniques utilisés sont tous dépréciatifs d'un réel travail de peintre.

Ces techniques fantaisistes sont dues tout autant à un manque de moyens pour acheter du matériel adéquat, qu'à des lacunes dans ses connaissances techniques ou à un empirisme qui correspond à son attrait pour l'insolite ou l'improvisation.⁶

4 *Ibid*, p.7.

5 *Ibid*.

6 André CARIOU, *Max Jacob, le peintre inavoué*, Quimper, Coop Breizh, « Artistes », 2014, p.14-15.

Paradoxalement, si les recherches techniques de Max Jacob sont fantaisistes, son intérêt pour l'esthétique et les expérimentations picturales n'en est pas moindre. Dans ses écrits, il semble se poser plus en théoricien – et André Cariou insiste sur cette vocation peut-être manquée de critique, qu'il a abandonnée assez tôt⁷ – qu'en peintre. Dans tous les cas, quelle que soit la réception de ses œuvres, il oscille tout au long de sa vie entre « acharnement » pictural et auto-dévaluation perpétuelle, évoquant « ses petits dessins » ou ses « pauvres dessins⁸. »

Alors que Paul Gauguin résume le Livre au genre romanesque, Max Jacob semble résumer la peinture au Cubisme, lui reprochant peut-être, précisément par manque de technique, ce que Gauguin reprochait au roman réaliste : le rapport au réel. Jacob préconise le retour au sujet, quand Gauguin souhaiterait s'éloigner du réel. Chacun reprochant peut-être à un métier qu'il explore ce dont il ne parvient à se saisir.

André Cariou insiste bien sur le fait que la peinture précède l'activité littéraire chez l'artiste quimpérois. Elle est son ambition première. Mais il semble que les relations qu'il entretient avec Picasso, dans les premières années du XXe siècle, le découragent de poursuivre dans cette voie, et ce serait le chantre du cubisme lui-même qui l'aurait poussé à persévérer dans la poésie – et implicitement à abandonner la peinture⁹. Le texte *Je n'ai pas fait de cubisme* accuse de façon ironique le géant Picasso de ne pas lui avoir laissé la place qu'il aurait pu prendre dans la peinture. La voie lui



Max JACOB, *Deux bretonnes*, vers 1930, gouache sur papier, 32x30 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Tous droits réservés.

7 « Il aurait pu tenter de combiner ou associer écriture et peinture en s'établissant comme critique d'art, mais les premiers essais des années 1898-1899 lui ont suffi, et, par la suite, il a toujours répugné à parler des autres, comme écrire des préface. », *ibid.*, p. 8

8 *Ibid.*, p.18.

9 *Ibid.*, p.12

semble peut-être plus libre du côté de la littérature ?

Hormis le réel succès des œuvres de Max Jacob, et le rapport problématique qu'il entretient avec cette pratique, l'ouvrage d'André Cariou nous permet également de prendre la mesure de la place de la production picturale de Max Jacob vis-à-vis de sa production littéraire. On accède ainsi à une dimension tout-à-fait inédite : l'artiste, probablement très enclin à profiter d'une situation qui lui est bénéfique, transforme ses gouaches en une véritable monnaie d'échange, n'hésitant pas à reproduire inlassablement le même sujet pour peu que cela lui rapporte. Car, si la postérité n'a pas reconnu Max Jacob comme peintre, le succès commercial qu'eut sa peinture de son vivant est indiscutable. Il utilise sa production graphique comme source de revenus lui permettant d'assouvir un désir d'écriture, qui lui, ne lui rapporte rien. Il confie à Jean Grenier en 1924 : « Je ne ferai plus de gouaches avant cet hiver, j'ai accumulé assez d'or pour me livrer à mon goût pour la littérature¹⁰. » Petit à petit, la raison qui semble motiver les réalisations picturales de Max Jacob semble devenir avant tout financière. Mais il semble que ce « sacrifice » réalisé pour pouvoir écrire ne rende à l'écriture que plus de souveraineté, et dévalorise encore l'activité picturale, soumis à une valeur marchande et aux caprices de la clientèle.

La pratique graphique de Max Jacob confine donc à l'artisanat ; elle tient pour lui du métier, un gagne-pain qui lui permet de vivre, à défaut de lui procurer la reconnaissance qu'il espère. Pourtant cette reconnaissance, il l'obtient grâce à la peinture. Les expositions personnelles qui lui sont consacrées ne manquent pas, et il est entouré des plus grands noms de l'avant-garde picturale lors d'expositions collectives : en 1925, à la galerie Jeanne Bucher, rue Magellan à Paris, ce sont les œuvres de Braque, Chagall, Dufy, Ernst, Grist ou Picasso que côtoient ses œuvres.

Il semble donc que la reconnaissance que recherche Jacob soit proprement inatteignable, peut-être parce qu'elle se situe du côté de la postérité. Nous verrons comment il orchestre en réalité toute sa postérité littéraire alors qu'il place la peinture du côté de la reconnaissance immédiate et financière. Tel qu'il l'écrit lui-même dans une lettre à René Villard datée du 25 juin 1936 « Sur les 8 ou 900 gouaches que je crois avoir peintes, il ne m'en reste pas dix. Je n'ai vécu que de ma peinture : c'est fini¹¹ ». Malgré une production intensive, il ne conserve rien de ses gouaches ; il semble entretenir avec elles un rapport exclusivement financier. Ce constat est paradoxal lorsqu'on sait la peine et le travail qu'elles nécessitent et les réflexions esthétiques et techniques qui les accompagnent.

Le terme récurrent dans les récits qui sont faits de cette activité considérée, souvent à tort,

10 Lettre de Max Jacob à Jean Grenier, 29 juillet 1924, citée par André CARIOU, *ibid.*, p.25.

11 Cité par André CARIOU, *Ibid.* p.32

comme seconde voire secondaire par les artistes est celui de « sérieux ». Que ce soit Gauguin lui-même qui l'emploie dans son récit, ou André Cariou l'utilisant pour rendre compte du rapport de Max Jacob à la peinture, le problème est celui du sérieux, de la légitimité et donc de la reconnaissance par ses pairs. C'est l'une des conditions de l'écriture pour Gauguin, et il y oppose volontairement sa propre pratique de l'écriture :

D'ailleurs, à défaut de lecteurs sérieux, il faut que l'auteur d'un livre soit sérieux.

J'ai devant moi, des cocotiers, des bananiers ; tout est vert¹².

Cocotiers et bananiers fonctionnent ici comme antithèse des valeurs bourgeoises occidentales. L'apparente dissociation des deux phrases cache en fait un syllogisme derrière une paraphrase : il faut que l'auteur d'un livre soit sérieux, je ne suis pas sérieux, donc je ne suis pas auteur. La vie qu'il mène à Tahiti s'oppose à une image de l'écrivain au labeur, en proie aux caprices de l'inspiration, alors que lui-même propose une image paradisiaque de ses conditions d'existence. Ceci relève une fois plus de la provocation quand on connaît les difficultés que connut Gauguin à Tahiti. Toujours prêt à dépasser les limites, à transgresser les codes, il évoque volontairement des sujets qu'il sait licencieux. Il raconte donc dans ce même épisode une anecdote érotique qui va à l'encontre de la morale occidentale ; puis plus loin c'est une réflexion mêlant hémorroïdes et Saint-Suaire qui le mène à conclure par la ritournelle « Ceci n'est pas un livre. », comme pour justifier que, par les sujets trop bas qu'il aborde, il ne puisse pas s'agir d'un livre. La provocation continuelle de Gauguin et le rejet des conventions le poussent donc à opposer toutes les valeurs de la société occidentale, à celles des îles océaniques : à la première est associé le métier, le sérieux, les valeurs bourgeoises, l'emprisonnement de l'Église catholique ; à la seconde l'intuition, la liberté, la vie sauvage, la spiritualité primitive.

Le sérieux chez Max Jacob intervient plutôt au sujet d'un certain mépris de l'artisanat, et de son manque de technique. Il évoque le plus souvent sa peinture en terme de progrès, comme un homme en apprentissage, en constante recherche, et il dévalorise régulièrement son travail. Il y met pourtant une ardeur difficilement égalable et il semble que se confondent dans ses propos l'aspect esthétique et de création qu'il met dans son travail, et ce qu'il en tire financièrement. Il semble même déconcerté par la facilité qu'il a à vendre certaines œuvres et se moque aisément du manque de goût et d'originalité de ses acquéreurs. Les propos qu'il tient sur la réalisation de ses gouaches oscillent constamment entre la ferveur d'une quête esthétique, et le profit financier qu'il peut en tirer. Là où son travail de peintre rejoint réellement celui de l'artisan, c'est lorsqu'il évalue une œuvre en

12 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, op. cit., p.11.

fonction de sa technique, de sa difficulté ou du sujet, plus ou moins coté. Il entretient alors un rapport essentiellement commercial avec sa production : « Il chipote constamment sur les prix, suivant le nombre de personnage, la technique (le pastel-gouache est plus cher que la gouache) ou le succès de certains thèmes¹³. » affirme André Cariou. Ce n'est pas la valeur esthétique de l'œuvre qui compte alors dans ces transactions, mais comme pour un artisan, le temps qu'il y consacre et la valeur des matériaux utilisés.

Ce retour à la conception de l'artiste-artisan est très en vogue à la fin du XIX^e siècle. Il semble procéder d'influences et de représentations qui idéalisent particulièrement la période médiévale, et se mettent en place tout au long du siècle. À propos de certains artistes proches du mouvement symboliste à la fin du XIX^e siècle, Julien Schuh s'intéresse au terme « d'imagier » comme une manifestation de ce retour de l'artisanat dans la sphère artistique¹⁴. Aux alentours des années 1890, cette image de l'artiste-artisan primitif¹⁵ œuvrant anonymement est particulièrement valorisée, notamment parce qu'elle s'oppose au mercantilisme de l'art bourgeois, et correspond à un idéal médiéval, qui irrigue en réalité une grande partie des fantasmes du XIX^e siècle. Dès le début du siècle, il s'accompagne en outre du développement des premières études folkloristes puis ethnographiques. L'artisanat est également valorisé par rapport à une société qui devient, déjà à l'époque, de plus en plus consumériste : il a alors valeur d'authenticité par rapport au développement de la production industrielle uniformisée. Les artistes de notre corpus répondant à cet idéal sont nombreux : c'est particulièrement autour d'artistes prônant la renaissance d'un art religieux au début du XX^e siècle que se cristallise ce paradigme : Paul Sérusier, Maurice Denis, Albert Clouard et plus tardivement le groupe des *Seiz Breur*, revendiqueront l'artisanat comme la manière d'envisager une nouvelle modernité.

Dans *Racontars de Rapin*, écrit la même année qu'*Avant et après*, soit quelques mois avant sa mort, Gauguin argue pour une spécialisation, une dissociation des arts, bien à l'encontre de la « mode » des synesthésies qui irrigue une grande partie de la littérature symboliste de la fin du XIX^e siècle. Ce texte plaide précisément en faveur d'un métier, d'une connaissance de l'artiste acquise par le travail :

13 André CARIOU, *Max Jacob, le peintre inavoué*, op. cit., p. 23.

14 Julien SCHUH, « Les nouveaux imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », in Marie BLAISE, colloque international *Réévaluations du romantisme*, Avril 2012, Montpellier.

15 Nous verrons dans la deuxième partie combien ce terme est important dans l'esthétique de Gauguin et de plusieurs artistes de son entourage.

Quelle que soit sa précocité intellectuelle [celle du littéraire], quelle que soit sa vigilance à parcourir les musées, il ne peut en si peu de temps arriver à approfondir les anciens, tandis que nous qui avons des dons spéciaux et pour qui c'est le but, pour qui ce sont des raisons de vivre, nous arrivons à peine à connaître les secrets des maîtres¹⁶.

Avec sa verve habituelle, il ironise un peu plus loin : « Le critique nous apprend à penser : reconnaissants, nous voudrions lui apprendre quelque chose. Impossible : il sait tout¹⁷. »

Ce n'est pas une remise en question de l'intuition, du talent, du don inné propre à chaque artiste, mais l'affirmation d'une spécialisation de chaque individu dans un art ou l'autre. Il échoit ainsi au peintre de parler de peinture et au littéraire de parler de littérature. Cependant, le titre même de l'ouvrage est paradoxal à cet égard – mais Gauguin n'est plus à nous surprendre de ses paradoxes : *Raconteurs de rapin*, est à la fois une façon de dévaluer ses propos, tout autant que son statut de peintre. Et il est tout aussi paradoxal de voir Gauguin s'essayer tout au long de sa vie à des techniques artistiques aussi nombreuses que variées.

Il dénonce dans ce texte la trop grande « littérisation » des Beaux-Arts et reproche aux critiques, qui, sous prétexte de savoir manier la langue, se pensent en mesure de produire un discours sensé quel qu'en soit le sujet, comme on l'a vu. Selon Gauguin, ils confondent deux « métiers » que sont celui de peintre, et celui de « littéraire », le contenu et la forme. La thèse annoncée de Gauguin est celle d'une réhabilitation du discours des peintres sur leur propre pratique. Il se propose de procéder lui-même à ce changement de paradigme et de « parler peinture non en homme de lettres mais en peintre¹⁸. » Il revendique le droit des peintres à produire un discours sur leur art, instaurant par la même occasion la prévalence du contenu sur la forme.

Dans le cas des deux artistes qui nous occupent il y a précellence d'un art sur l'autre, on pourrait presque encore parler de hiérarchie des arts. Gauguin dénonce à la fin de sa vie, alors qu'il est en quelque sorte libéré de ses contraintes occidentales puisqu'il est installé aux Marquises, l'écrasement de la peinture par le discours et qui plus est par le discours d'hommes qui « ne sont pas du métier ». Lui-même, lorsqu'il se permet de parler de littérature respecte une certaine distance : « Je ne voudrais en médire, je ne suis pas du métier¹⁹. »

La question du métier pour Gauguin semble en cela s'approcher d'une question de légitimité et de statut et ne concerne pas, comme chez Max Jacob, un rapport financier à la création.

16 Paul GAUGUIN, *Raconteurs de rapin*, Monaco, Éditions Sauret, « Documents », 1993, p.15.

17 *Ibid.*, p.24.

18 *Ibid.*, p.10.

19 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, *op. cit.*, p.7.

b) Peindre, écrire : un même mouvement ?

Pour certains artistes au contraire, peinture et écriture procèdent d'un même mouvement, d'une seule et même volonté. C'est le cas d'artistes comme Jules Breton ou Émile Bernard pour lesquels l'intention de faire œuvre de peintre autant que d'écrivain est bien réelle. Cet espoir d'être reconnu comme peintre-poète se manifeste pour les deux artistes dans des circonstances similaires. D'une part, elles sont mises en œuvre dans l'espace fictionnel du roman ; on retrouve d'autre part des idées développées dans le roman dans un espace hybride mêlant écriture intime et écriture théorique.

Jules Breton relate également dans ses souvenirs, *Un peintre paysan*, ses premiers vers, qu'il partagea avec un ami rencontré à Paris :

Le premier poète que le hasard m'a fait rencontrer, fut un peintre décorateur appelé Sureau.
Je le connus à Paris vers 1848
Il rimait avec entrain, rêvant la gloire et sacrifiant une partie de ses nuits à cette noble ambition²⁰.

Jules Breton était alors âgé d'une vingtaine d'années. Ce qui est marquant dans son discours, c'est l'insistance sur le fait que ce poète était également peintre, voire avant tout peintre : le premier poète qu'il rencontre est peintre ; il ne dit pas « est aussi peintre ».

Nombreux sont les peintres-poètes qui jalonnent les mémoires de Jules Breton, en particulier dans le volume *La Vie d'un artiste*²¹. Il fait également mention d'Eugène Fromentin, salué par les plus grands écrivains pour ses talents d'écriture et reconnu par tous comme un grand peintre. Il semble qu'il émerge de la référence à ces figures une volonté de légitimer ce statut d'artiste double, la reconnaissance d'un talent double. Jules Breton se crée ainsi une filiation, cherche à s'inscrire dans une tradition, et légitime sa position. Par la même occasion c'est son écriture, son œuvre d'écrivain qu'il légitime.

Émile Bernard consacre un chapitre de son autobiographie inédite à sa production littéraire et insiste lui aussi sur son importance. La visée de ce chapitre semble être de situer sur le même plan ces deux pratiques, de faire de sa pratique littéraire le pendant de sa pratique picturale. « Jusqu'ici je n'ai point parlé de mon œuvre poétique que je considère pourtant comme le pendant de mon œuvre picturale²². »

Contrairement à la désinvolture apparente d'un Gauguin vis-à-vis de sa pratique, la question qui

20 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, Paris, Alphonse Lemerre, 1896, p.177.

21 Jules BRETON, *La vie d'un artiste. Art et Nature*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890.

22 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°282.

irrigue absolument les textes de ces auteurs est celle du sérieux. Jules Breton soulève cette question du sérieux littéraire lorsqu'il évoque ses premiers vers :

Nous nous faisons nos confidences, car nous étions de bons camarades et c'était à moi qu'il montrait d'abord ses vers fraîchement éclos.
Si je les trouvais bons, il me disait :
« Mme Desbordes-Valmore va probablement être plus sévère et les trouver mauvais ; nous ne nous figurons pas combien c'est difficile ! »
Et je compris qu'il ne fallait pas en faire légèrement.
Je me mis donc à juger avec plus de sévérité mon penchant à rimer et, assez longtemps, je m'abstins de m'y livrer, étant d'ailleurs absorbé par mes études de peinture.
Lorsque je fis le sonnet *Courrières*, j'avais lu des vers de Victor Hugo, de Lamartine et de Th. Gautier, et j'étais moins ignorant²³.

La lecture des grands poètes du siècle l'autorise dès lors à s'essayer lui aussi à la poésie, légitime en quelque sorte son entreprise littéraire. Elle instaure l'image de l'écrivain comme lecteur. Émile Bernard et Jules Breton adhèrent à ces codes littéraires, à ces révérences faites à la littérature, et à l'engagement qu'elle nécessite. Bien que conscients des sacrifices et de l'assiduité qu'elle réclame, ils envisagent tous deux l'écriture comme une vocation au même titre que la peinture et revendiquent ce statut de peintre-écrivain. Ils sont notamment les deux seuls à mettre en scène, dans leurs romans, des artistes à la fois peintres et écrivains. Dans deux romans, *Savarette* de Jules Breton et *La Danseuse persane* d'Émile Bernard, les protagonistes sont tous deux peintres mais exercent en parallèle une activité littéraire. Outre cette particularité commune, c'est également l'occasion pour les deux artistes d'insérer dans le roman des réflexions métadiscursives sur l'écriture, et notamment sur les relations qu'entretiennent, dans cette double pratique, littérature et peinture. L'épisode qui y est consacré dans le *Savarette* de Jules Breton est presque artificiellement « collé » dans le roman – nous étudierons dans une autre partie les raisons de ce collage apparent. Le protagoniste, Jean Gérard, un jeune peintre en formation, discute avec son ami écrivain des plaisirs et difficultés qu'ils éprouvent chacun devant leur pratique.

Ils parlèrent de peinture et de poésie.

André céda aux instances de son compagnon et récita quelques vers de sa composition, d'une belle sonorité que prolongeait la pensée et dont les rimes vibrantes volaient se perdre dans la forêt.

Jean le complimenta de telle façon qu'il se trahit et fut forcé d'avouer que lui aussi faisait des vers. Il trouvait, dans cet art nouveau pour lui, un dégagement à un excès de lyrisme dont l'expression, d'abord cherchée au moyen du pinceau, avait affaibli ses tableaux par un sentimentalisme trop insubstantiel.

André s'en étonna, car les peintres, le plus souvent, sont très étrangers aux lois de la poésie.

Jean, au contraire, s'étonnait de ne pas les voir s'y livrer davantage ; l'étude de la

23 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, op. cit., p. 177-178.

peinture, en les initiant aux choses de la nature et aux lois de l'art plastique, devrait leur démontrer quelle analogie il y a entre celles-ci et celles de la poésie : proportion, rythme, coloration, gradation, unité, variété et bien d'autres ; quel rapport il y a entre les vibrations des mots et celles des couleurs, entre leur allure et celle du dessin, de sorte qu'on peut dire un tableau sonore et une poésie lumineuse, et il ajouta que les consonances des mots éveillent parfois, de même que les vibrations de la couleur, selon la place qu'elles occupent, comme des échos étrangers à leur sens propre et qui apportent un mystérieux complément à l'idée ou à l'effet harmonique²⁴.

La confrontation des deux pratiques n'aboutit donc pas à leur opposition, mais au contraire à la mise en valeur de leurs similitudes. Chez Émile Bernard, ce sont dans des circonstances similaires que l'on découvre les aspirations poétiques du protagoniste :

Nous parlâmes ensuite de la mélancolie et de la poésie. Elle était poète. Lui ayant confessé que je rimais, elle voulut connaître mes vers. Je lui en lus quelques uns qui parurent lui agréer, car elle en redemanda²⁵.

Dans les deux scènes, l'écriture arrive comme un aveu, une confession. Elle apparaît comme une activité intime, dévoilée aux seules personnes de confiance, mais nullement comme ayant un statut similaire à celui de la peinture dans l'activité de l'artiste. L'écriture poétique fait partie du domaine de l'intime. Dans le même roman d'Émile Bernard, une grande partie du travail d'écriture du peintre, Jean-Paul Lievens, est consacrée à l'écriture d'un journal intime.

Je m'enfermai dans mon cabinet, écrivant heure par heure le journal de mes sentiments. J'avais résolu, puisque Armide n'était plus là pour recevoir mes aveux, de les coucher sur le papier, afin de les lui faire parvenir aussitôt que je saurais son refuge²⁶.

Cependant, si les deux activités ne sont pas mises sur le même plan d'un point de vue de la structuration de l'identité d'artiste – peintre ou écrivain –, elles sont malgré tout présentées comme issues d'un même mouvement dans leur pratique. Émile Bernard et Jules Breton ont par ailleurs beaucoup revendiqué l'équivalence des deux pratiques dans leur œuvre.

Jusqu'ici je n'ai point parlé de mon œuvre poétique que je considère pourtant comme le complément de mon œuvre picturale. Si l'on me questionnait à propos de celle-ci, croyant qu'elle n'est qu'un produit d'amateur ou une inutile fantaisie, je répondrais : Mon œuvre poétique est mon miroir.

Encore au collège, alors que je commençais à dessiner, je rimais aussi, et l'on trouvera mes premiers sentiments renfermés dans mes premiers vers²⁷.

Émile Bernard insiste donc sur l'apparition simultanée des deux arts dans son activité d'artiste. En faisant de son œuvre poétique son « miroir », il introduit cependant une dimension plus

24 Jules BRETON, *Savarette*, Paris, A. Lemerre, 1898, p.159-160.

25 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p.13.

26 *Ibid.*, p.107.

27 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, op. cit., f°284.

personnelle, plus intime, de l'œuvre littéraire par rapport à l'œuvre picturale, comme nous l'avons déjà relevé dans les pages du roman. Quoi qu'il en soit, les deux œuvres sont pour lui indissociables. Dans *La Danseuse persane*, il met en évidence une autre dimension qui active la complémentarité de la peinture et de la poésie :

J'étais brûlant comme on l'est dans la fièvre. Je mis sous ma tête le coussin sur lequel Armide avait coutume de se reposer. Il était encore parfumé de l'odeur de sa chevelure. Je le respirai longuement. Une nouvelle image surgit, ce fut celle de son visage couché sur ce coussin, comme je l'avais contemplé bien souvent au matin, alors que le soleil jetait ses premiers rayons dans mes vitraux. Je revis si nettement ce tableau que j'allumais un autre flambeau et que j'écrivis un sonnet.

Le soin que nous prenons à retenir nos sentiments semble les soulager un peu. Il nous faut un ami dans le malheur, les confidences que nous lui pouvons faire calment nos esprits ; mais à défaut d'un ami, j'ai éprouvé souvent que le papier à qui nous pouvons tout dire est un consolateur bienveillant ; car il ne nous blâme pas de nos passions, les accepte avec docilité, pour nous en rendre le reflet. Lorsque j'eus écrit ces vers, je me sentis calmé. Il me parut que je venais de ressaisir quelque chose de ma maîtresse absente. Je m'endormis donc, autant de lassitude que de l'apaisement d'avoir retenu son souvenir²⁸.

De toute évidence, c'est l'évocation mentale du « tableau » qui donne lieu à l'écriture, et en particulier à la forme spécifique du sonnet, comme une équivalence poétique à cette apparition. Deux fonctions sont dévolues à l'écriture dans cet extrait : d'une part celle d'exprimer la confiance accueillie sur le papier, et d'autre part celle de faire surgir l'être absent. Dans les deux cas en fait elle remplace – fonction de vicariance – soit en faisant surgir, soit en prenant la place.

Ainsi contrairement à Max Jacob ou Paul Gauguin qui ont plutôt tendance à opposer littérature et peinture dans leur pratique, à spécialiser chacune d'entre elle en un métier et une technique, l'une excluant l'autre, faisant de l'ombre à l'autre ou permettant à l'autre activité d'exister en assurant un survie financière, Émile Bernard et Jules Breton voient au contraire des similitudes entre les deux arts et insistent sur celles-ci pour construire une figure d'artiste à la fois peintre et écrivain qui renvoie en fait à leur propre activité.

B. Le manuscrit : œuvre littéraire ou objet d'art ?

La publication – ou la tentative de publication – est l'une des étapes les plus révélatrices de l'aspiration de tout individu à se faire reconnaître comme écrivain. La tentation cependant n'est pas toujours menée à bien, et nombreux sont les peintres de notre corpus dont les œuvres sont demeurées inédites. Elles sont souvent restées à l'état de manuscrit, du vivant de l'artiste au moins, et le sont encore aujourd'hui pour certaines d'entre elles.

28 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., pp.179-180.

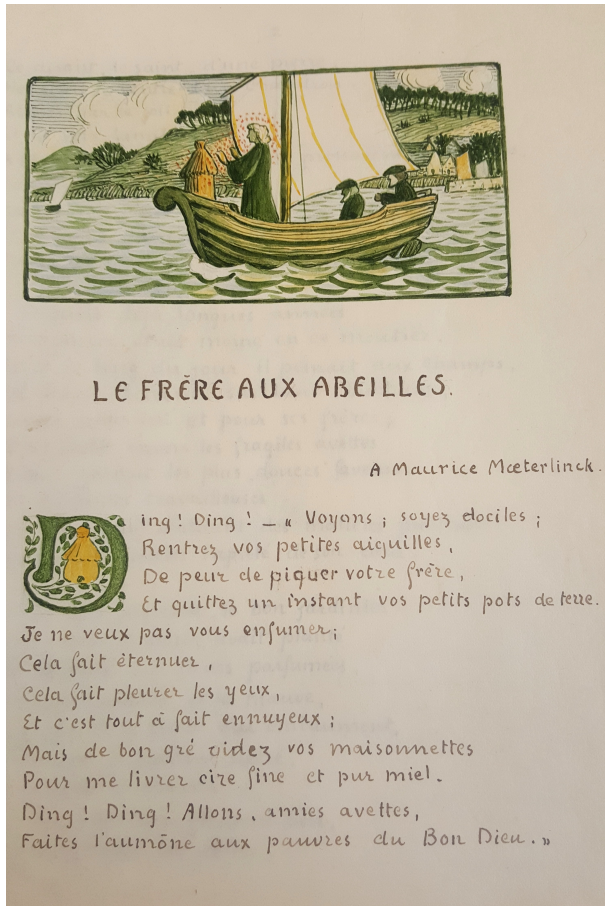
a) L'aura du manuscrit

Tout comme le passage du manuscrit à l'œuvre éditée est le signe d'une volonté de l'artiste d'acquérir une certaine reconnaissance en tant qu'écrivain, ce passage provoque également un changement de statut de l'œuvre : le texte est alors dépourvu de sa matérialité et de son aura. C'est notre propre expérience face à certains manuscrits d'artistes qui nous amène à cette réflexion. D'où vient cette émotion particulière devant le manuscrit d'un auteur quand ses textes nous sont déjà connus ? Que possède le manuscrit de plus que ne possède pas le texte dans son abstraction ? Et les auteurs de ces textes ont-ils eux-même conscience de cette « magie du manuscrit » ?

Quand Albert Clouard écrit à Maurice Denis qu'il refuse de faire éditer ses manuscrits, il préserve ce que Walter Benjamin nomme leur « authenticité²⁹ ».

Bien qu'il ne le fasse pas nécessairement

dans cette optique, le peintre trégorrois dote ainsi sa production littéraire de l'aura que possède un tableau : leur unicité. Celle-ci n'est plus dévalorisée par la reproductibilité de l'œuvre littéraire pour entrer dans la singularité de l'œuvre picturale. Cette dimension est d'autant plus prégnante dans le cas d'un manuscrit enluminé tel que *l'Arche Vermeille*, conservé au musée de Pont-Aven, puisqu'on se trouve alors face à un objet dont toute la puissance réside dans le jeu entre le texte et le placement des enluminures. Toutefois, on peut encore considérer que l'enluminure vient ajouter au texte sans réellement devenir indispensable à sa compréhension, et que dès lors, priver un texte de ses enluminures ne lui retire pas son sens. Ce n'est cependant pas le cas pour tous les objets plastiques comportant textes et images. Concernant l'édition de ses manuscrits, Clouard confie à Maurice Denis, dans une lettre datée du 3 janvier 1925 :



Albert CLOUARD, "Le Frère aux abeilles", extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

29 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012, p.19.

Vous souhaitez dites-vous que ces deux pièces soient éditées cette année. C'est tout à fait en dehors de mes préoccupations. J'ai couché Luza dans un beau linceul vert, je coucherai Azénor dans un beau linceul bleu... et puis ce sera tout.³⁰

Il évoque dans cette lettre deux des textes dramatiques qu'il a écrits : *Azénor et Tildu* et *Luza et Divalô*. L'utilisation du terme « linceul » fige la destinée de ces deux œuvres. Ces pochettes de couleur prennent lieu de « dernière demeure » – bien que l'ajout de précisions quant à la couleur de ces linceuls dénature précisément l'idée qu'on s'en fait – et il n'est pour lui pas question qu'elles en sortent. Vingt-cinq ans plus tard, quand il évoquera ces œuvres dans un entretien accordé à Yves Le Diberder, la réponse n'aura pas changé :

[Y. Le Diberder] – Mais pourquoi diable n'avoir jamais rien publié en recueil ? Votre place était pourtant sur le catalogue du Mercure.

[A. Clouard] – Je sais bien. Cela lance. Mais c'est que jamais je n'ai été content de mon œuvre.

[YLD] – Alors, elle deviendra quoi, cette œuvre ?

[AC] – Mes manuscrits iront après moi à la bibliothèque de Rennes³¹.

... à laquelle ils n'ont finalement jamais été confiés. Dans tous les cas, il n'envisage pas non plus de publication posthume pour ses écrits. Ces manuscrits demeurent donc du domaine de la sphère privée, et c'est aussi ce dont témoigne cet entretien :

- Et ce drame-ci, *Azénor*, mystère en 5 actes et 21 images, j'ai un faible pour lui : mes amis aussi. C'est mon chef d'œuvre, dit-on³².

Les œuvres littéraires de Clouard ont donc fait l'objet d'une forme de publication – au sens de « rendre public » – : celle qui a lieu dans le cercle intime de ses amis et de son entourage proche. C'est un cas de figure qui n'est pas rare pour une partie des œuvres littéraires de l'époque, et plus généralement pour toute œuvre littéraire : une première lecture par l'entourage de l'auteur avant soumission à un éditeur. Mais Clouard n'a pas franchi le cap d'une publication qui aurait nécessité la reproduction de l'œuvre. Car ce sont bien les manuscrits qui circulent parmi les proches. Et il semble qu'il accorde à ceux-ci une certaine valeur, comme on peut en juger lorsqu'on a la chance de les avoir entre les mains ; le soin apporté à la confection des pochettes, la propreté de l'écriture, et pour certains d'entre eux, les enluminures soigneusement présentées sont autant de preuves du soin que l'artiste a porté à leur conservation. Ces manuscrits constituent pour Clouard l'état final du texte, qui a trouvé sa réalisation dans une unique version. La volonté de Clouard que ses œuvres soient données à la bibliothèque de Rennes à sa mort en apporte une preuve supplémentaire : après sa

30 Albert CLOUARD, Lettre à Maurice Denis, du 3 janvier 1925, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

31 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouart », in *Bro Vreizh*, n°54, 1952, p.417.

32 *Ibid.*

disparition, il souhaite offrir à ces manuscrits la certitude d'être mis à l'abri dans un lieu dédié à la conservation de documents, mais nullement à leur diffusion, si ce n'est éventuellement à une diffusion réduite. Il les a déjà déposés dans leur linceul, la bibliothèque se chargera de les conserver. Il n'y a donc – à cette époque de sa vie, car on verra qu'il n'en a pas toujours été de même – aucune volonté de la part de Clouard de mettre en circulation ses œuvres littéraires mais seulement une préservation de leur existence. L'authenticité de ses manuscrits est comparable à celle d'une œuvre picturale dans la mesure où elles n'ont pas vocation à être reproduites et où il les destine à une institution – la bibliothèque – qui doit se charger de préserver leur intégrité, leur authenticité et par là-même, leur aura.

Certains écrits ne sont donc pas conçus pour être publiés. Ils ont d'abord pour vocation de demeurer dans le cercle intime de leur auteur. Henri Rivière témoigne du chemin parcouru par son manuscrit, et dont la circulation dans le cercle intime constitue la première étape. Son avertissement au lecteur dans ses mémoires insiste sur cette intimité des écrits publiés et des précautions que le lecteur doit prendre avec ses souvenirs :

Au lecteur

Puisque l'on veut publier ces pages qui ne devaient être, dans la pensée de l'auteur, qu'un manuscrit passant de main en main dans le petit cercle des amis, je prierai les lecteurs – si j'en ai, – de ne pas s'attarder aux détails trop intimes, mais de lire plutôt les chapitres sur le *Chat Noir*, les *Collections et Collectionneurs*, le *Voyage en Italie*.

Et je demanderai leur indulgence aussi pour un travail destiné seulement à mon entourage, sans doute amusé par nos conversations sur le passé et qui m'avait prié de fixer pour lui les souvenirs des jours disparus³³.

Ni le geste d'écriture, ni celui de la publication ne semblent être de son initiative. Dans cet avertissement, il se dédouane presque de toute autorité sur le texte qu'il soumet à la lecture. En outre, le fait qu'il dirige l'attention du lecteur sur certains passages plutôt que d'autres, moins intimes, semble également laisser imaginer qu'il n'a pas réalisé de travail de composition ou d'édition de ce manuscrit. Il l'aurait livré tel quel à la publication, sans en retrancher des éléments qu'il aurait aimé cacher aux yeux du public. Son geste est donc particulièrement ambigu : il donne à un écrit d'ordre intime une diffusion publique, tout en s'en excusant. Si certains manuscrits échappent à la publication malgré la volonté de leur auteur, certains autres semblent, au contraire, y parvenir presque contre leur volonté. L'une des grandes questions qui naît alors à l'esprit d'un lecteur dès lors qu'il se trouve face à un manuscrit est celle de son histoire : comment ce manuscrit est-il arrivé entre mes mains ? Et quelles intentions ont-elles été proférées à son égard ?

33 Henri RIVIÈRE, *Les Détours du chemin : souvenirs, notes et croquis*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 2004, p.13.

Outre la correspondance qui fait par essence partie de ces écrits réservés à la sphère privée – bien que, depuis le XVI^e siècle, les correspondances aient parfois vocation à être publiées –, ces écrits inédits possèdent un statut particulier qui les exclut du champ littéraire public bien qu'ils y appartiennent du fait même de leur existence. Ce sont des œuvres oubliées dont la littérature ne s'est pas saisie. Plusieurs raisons président à cet oubli, à cette existence à-côté du champ littéraire moderne, peut-être avant tout parce que l'œuvre littéraire est souvent reconnue grâce à sa diffusion et à sa reproduction d'autant plus valorisée que le succès d'une œuvre littéraire – et par conséquent sa valeur ? – se mesure à son nombre de ventes ; et ce, contrairement à l'existence d'une œuvre picturale, par exemple, qui serait reconnue pour sa singularité. Virginie Demont-Breton, comme on l'a vu, évoque longuement ces soirées d'artistes où les idées, les compositions, et les vers s'échangent de façon orale, sans que ne soit envisagé plus de publicité autour de ces poèmes. Jan Verkade, entre autres artistes bien sûr, les mentionne également dans ses mémoires. C'est une autre manière de publication que celle de la lecture lors de salons ou rassemblements d'artistes au XIX^e siècle. Virginie Demont-Breton raconte dans ses souvenirs les premiers salons auxquels elle participa enfant chez Leconte de Lisle :

Lui aussi [Paul Bourget], comme mon père qui venait de mettre au jour son volume de poèmes *Les Champs et la mer* chez l'éditeur Lemerre, lui aussi avait eu la joie de voir sa première œuvre importante *La vie inquiète* (poèmes) imprimée et appréciée de ses confrères.

[...]

Il nous lut une de ses récentes pièces de vers encore inédites. Il y évoquait le souvenir d'une promenade en barque sur un étang. Sa voix était très harmonieuse et l'émotion qu'il éprouvait lui donnait un charme de plus³⁴.

Quant à Verkade, ce sont plutôt les rassemblements des nabis qu'il évoque dans ses mémoires, lors de ses deux voyages à Paris :

Les traditionnelles réunions des *Nabis* dans l'atelier de Ranson, le samedi après-midi, étaient de nouveau fort gaies et fort stimulantes ainsi que les soirées chez un autre Nabi, le musiciens Hernant qui, sur un grand harmonium, jouait à ses amis du Bach et du Wagner³⁵.

Telle est l'émulation artistique dans laquelle prennent places certaines des œuvres que nous avons évoquées et qui viennent transcender d'une certaine manière la dichotomie publié/inédit. D'autres formes de publication que celle de l'édition sont possibles pour ces œuvres, qui nous échappent.

34 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », Paris, Plon, 1927, p.130.

35 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine peintre*, trad. de Marguerite Faure, Paris, Librairie de l'art catholique, 1926, p.127.

b) Des œuvres à destinataire

On distingue dans la multitude de la production écrite de ces artistes plusieurs formes d'écriture qui incluent la présence d'un destinataire. Mais outre la correspondance, pour laquelle le destinataire est véritablement impliqué et présent au sein même du discours, certains de ces écrits sont destinés à quelqu'un sans pour autant que le texte ne lui soit adressé dans son propos. Au-delà de ce que le texte contient, de la raison pour laquelle il est adressé à une personne particulière, ces textes font partie des œuvres dont la finalité n'est pas d'être rendus publics et pour laquelle le manuscrit ne possède peut-être pas de valeur, précisément parce qu'il n'est pas considéré par l'auteur comme une œuvre. Celui-ci est destiné à demeurer dans le cercle intime, toute intention littéraire que l'auteur y mette. Par conséquent, ces œuvres sont peut-être dépourvues de l'aura immédiate qui échoirait à une œuvre imaginée comme telle.

Cependant, Walter Benjamin insiste sur le déplacement de l'aura de certaines œuvres selon les « conditions d'existence » de ces objets : ils passent de leur valeur originelle à une valeur secondaire, donnée par la suite. La fonction rituelle qu'évoque Benjamin est celle qui préside à toute aura de l'œuvre et dont elle ne doit pas, selon lui, être totalement détachée :

En d'autres termes, la valeur singulière de l'œuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel, au sein duquel elle puisait sa valeur d'usage originelle et première.³⁶

Il distingue alors deux valeurs à l'œuvre, à partir du moment où celle-ci est sortie de son contexte : sa valeur culturelle et sa valeur d'exposition. La seconde reposant nécessairement sur la première.

Le manuscrit d'artiste, quel qu'il soit, ne présente *a priori* pas de valeur rituelle, il n'est destiné à aucun culte. Le culte voué aujourd'hui au manuscrit est un processus mis en œuvre par la réception. C'est au moment où l'artiste est reconnu comme tel, avatar d'un être divin ou poète inspiré, que le manuscrit prend sa valeur rituelle dans le cadre d'un culte voué à l'artiste. Ces textes manuscrits contiennent une forme de magie qui est celle de la pensée de l'artiste, et qui manifestent sa présence. Mais il ne s'agit pas nécessairement, dans ce cas, d'une aura souhaitée ou donnée *in medias res* au manuscrit. Dans le cas des manuscrits que nous évoquions, ceux qui sont adressés à un destinataire, ceux-ci sont absolument dépourvus de valeur rituelle. Ils possèdent une valeur d'usage qui est celle d'un échange épistolaire, d'un don, mais ils demeurent du domaine de la sphère intime. Serge Linarès remarque, à ce titre, que l'espace du manuscrit constitue pour les auteurs un formidable espace d'expérimentation, notamment graphique, car ceux-ci n'étant pas destinés à être publiés, ils

36 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.28.

peuvent enregistrer des états intermédiaires de l'œuvre, ou des dimensions absentes du texte final. Il est en effet un objet intime que l'époque contemporaine se plaît à rendre public³⁷.

Le récit de voyage en Bretagne qu'Eugène Boudin envoie à son frère fait partie de ces objets. Il n'est nullement destiné à la publication – bien qu'il l'ait été quelque temps après la mort de son auteur³⁸. Le caractère lapidaire et vif du récit lui donne une allure de prise de note qui témoigne de la négligence de l'auteur vis-à-vis du style. Les descriptions sont précises, et dépourvues de pittoresque. Plus qu'un récit, ces lignes retranscrivent fidèlement la vie privée des paysans bretons, lorsque, grâce à sa femme, il pénètre dans l'envers du décor, l'envers du tableau. C'est le contenu qui intéresse Boudin plus que la forme. Le peintre normand prend des notes comme il ferait un croquis. Ce texte est-il comparable aux lettres que Gauguin ne souhaite pas montrer³⁹ ? La dimension intime du récit, les épisodes qui se jouent au sein de sa belle-famille, les retrouvailles de sa femme avec ses origines, auraient tendance à plaider pour cette hypothèse.

À ce titre, le cas de Gauguin est intéressant : les nombreux carnets qu'il a écrits et décorés sont des objets hybrides, dont la valeur esthétique est peut-être fondamentale, sinon plus importante que le texte en lui-même. Un grand nombre des textes de Gauguin n'a jamais été destiné à la publication. Comme nous l'avons montré, le *Cahier pour Aline* repose sur une ambiguïté dans le sens où ce qu'on a le plus souvent pris pour une « destination » ou une « dédicace d'exemplaire » était en fait une « dédicace d'œuvre » c'est-à-dire que le cahier lui était effectivement dédié, mais non destiné. Il se situe donc sur une frontière entre sphère intime – puisque Gauguin ne semble pas avoir cherché à le publier – et sphère publique puisque le cahier manifeste plusieurs signes qui tendent à laisser penser que Gauguin envisageait sinon sa publication, tout au moins sa lecture par un tiers, peut-être fictif. Quoi qu'il en soit, le corps du texte lui-même demeure l'essentiel du recueil mais il est entouré d'articles de journaux découpés et collés – qui lui sont tous dédiés. Ce cahier est un « pré-texte » dans tout ce que le terme suggère : prétexte à l'écriture, et pré-texte dans lequel il recense des pensées, rassemble des citations peut-être en vue d'une œuvre à venir.

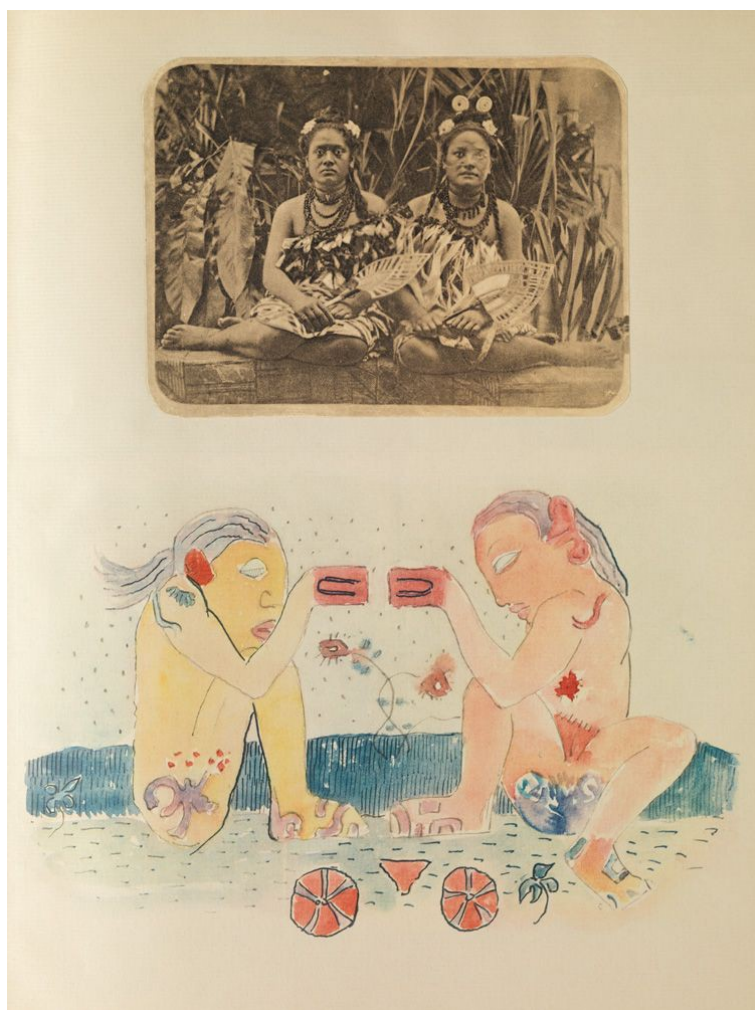
37 Serge Linarès, *Écrivains-artistes, op. cit.*, p.68.

38 Le manuscrit, rédigé en 1867, a été publié à l'occasion du centenaire d'Eugène Boudin, en 1924, dans le *Mercure de France*.

39 Voir citation p.146.

c) Des œuvres hybrides

Les nombreux cahiers de Gauguin sont donc des objets hybrides dont on ne peut dissocier texte et image. Leur sens se construit dans leur matérialité. Leur retirer une de leurs dimensions – qu'elle soit visuelle ou même tri-dimensionnelle lorsque des collages, des textes, de la texture ont été ajoutés – leur ôte leur intégrité d'objet artistique. Isabelle Cahn tente de retracer l'aventure rocambolesque du manuscrit de *Noa Noa*, dont elle qualifie la version conservée au Louvre de « livre d'artiste ». Si ce qualificatif est un anachronisme, il définit cependant parfaitement le manuscrit conservé par Gauguin dans sa case tahitienne jusqu'à sa mort : elle note en effet que « dès



Paul GAUGUIN, *Noa Noa*, 1893-1897, extrait du manuscrit conservé au musée du Louvre.

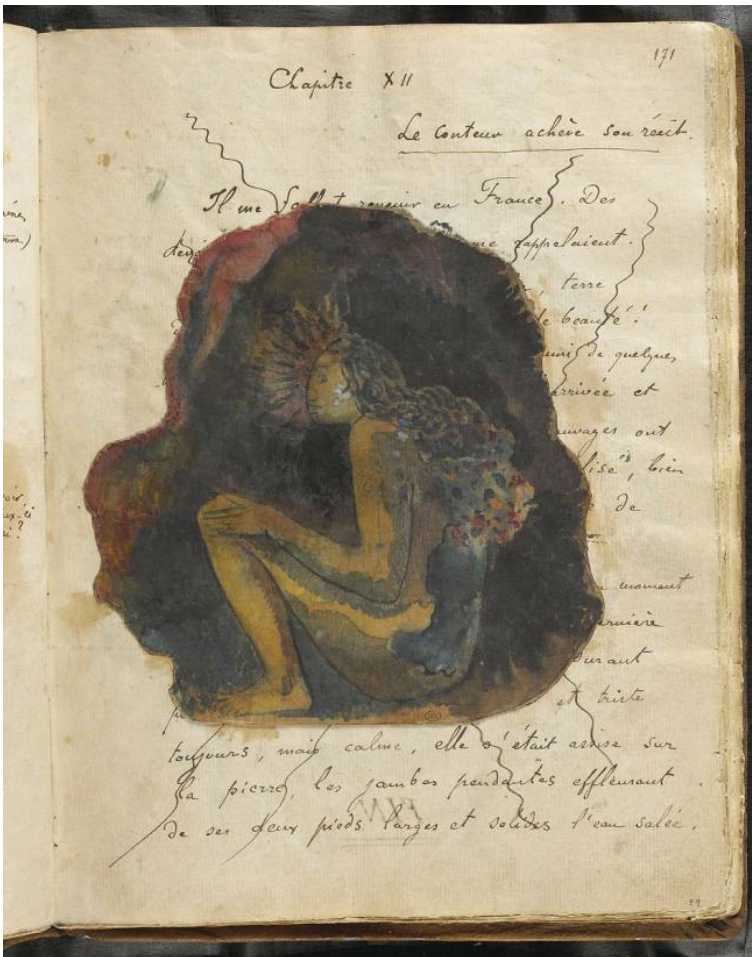
l'origine du projet, Gauguin conçoit *Noa Noa* comme un livre à lire et à voir, et il compte sur la série des dix bois gravés exécutés pendant l'hiver 1893-1894 pour contribuer au succès de l'ouvrage⁴⁰. » Mais le manuscrit qu'ornementa Gauguin ne suit pas ce projet, et il insère en fait de façon kaléidoscopique des images de natures diverses – gravures, photographies, aquarelles, croquis – et provenant de sources elles aussi totalement différentes. Il emprunte ainsi plusieurs des illustrations à d'autres œuvres, et notamment à *l'Ancien culte maorie*. De plus, texte et image ne dialoguent pas, mais au contraire s'enrichissent l'un au contact de l'autre : « La succession et

40 Isabelle CAHN, « Noa Noa, Voyage de Tahiti », in *Gauguin Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, RMN, 2003, pp. 142-143.

l'association des images ne suit aucune logique liée au sens du texte. Elles semblent placées au hasard, sans fil chronologique ni programme préétabli, l'ordre étant déterminé par des raisons

purement plastiques et relevant de la seule décision artistique de Gauguin⁴¹. » En outre certaines aquarelles semblent même venir se substituer au texte en le recouvrant.

Mais l'hybridité peut également exprimer les failles de l'un ou l'autre des moyens d'expression. Ainsi, par exemple, pour Mathurin Méheut, l'hybridité se déploie dans un détournement de l'espace épistolaire. La correspondance qu'il entretient avec Yvonne Jean-Haffen pendant plus de vingt-cinq ans en est le lieu d'expression. La particularité de cette correspondance est double. D'une part elle est unilatérale, seul Mathurin Méheut écrit sans que les réponses de la destinataire ne lui parviennent. Et d'autre part, ces lettres sont toutes ornées de dessins ou de gouaches qui occupent



Paul GAUGUIN, *Noa Noa*, 1893-1897, extrait du manuscrit conservé au musée du Louvre.

presque l'intégralité de l'espace de la page. Dans certains cas, ces dessins relèguent le texte au second plan, mais dans la majorité des cas, elles le remplacent tout bonnement, dépassant de loin la simple ornementation. Ces dessins sont l'objet même des lettres. C'est d'ailleurs Yvonne Jean-Haffen elle-même qui est à l'origine de l'idée de cette correspondance unique, et qui en fait la demande à Mathurin Méheut. Ces lettres qu'ils disent « ornées » sont des objets parfaitement hybrides dans la mesure où, comme chez Gauguin, les dessins occupent un espace destiné à l'écriture. Le musée de La Grande Vigne en recense mille quatre cent soixante-dix. C'est donc tout un pan de l'œuvre

41 *Ibid*, p.143.

graphique de Mathurin Méheut qui se situe dans ces missives. Selon Denise Delouche et Anne de Stoop ces lettres ornées sont une prolongation de l'œuvre de peintre de Mathurin Méheut, elles font partie intégrante de l'œuvre graphique de l'artiste⁴². Elles ne servent donc pas *a priori* des ambitions d'écriture, bien au contraire, puisque Mathurin Méheut nie au langage sa faculté d'évocation en occupant l'espace épistolaire comme un espace graphique. C'est peut-être là l'une des plus grandes affirmations de Mathurin Méheut comme artiste peintre et dessinateur : le langage écrit n'est pas un moyen d'expression qu'il affectionne. Même là où l'écriture devrait prendre place, c'est le dessin qui s'y substitue. Les fois où il s'exprime tout de même par écrit, ses propos ne sont nullement redondants avec ses dessins ou gouaches, comme si ceux-ci étaient suffisant à épuiser le sens de ce qu'il souhaite exprimer.

Néanmoins, il n'y a pas souvent de rapport entre ce qui est dit dans le texte et ce que l'image apporte. Le dessin n'a jamais la fonction d'une banale « illustration » du discours, et il est rare de trouver une phrase qui explicite celui-ci... L'accord est d'ordre plastique, dans la disposition de l'écrit par rapport aux images. Les rapports visuels entre les deux langages, écrit et plastique, sont d'une étonnante diversité. Apparemment, l'artiste commence par le ou les dessins et fait courir ses phrases dans les espaces laissés vides⁴³.

Les rapports entre image et texte, lorsqu'il y en a, sortent également des rapports habituels. L'image n'est nullement soumise au texte. D'une part parce qu'elle n'entretient pas de rapport signifiant avec lui, et d'autre part parce qu'elle le précède. Le texte s'insère alors dans les vides laissés par le dessin. L'expression de Mathurin Méheut est avant tout graphique, et le texte secondaire. D'un point de vue plastique, il déploie cependant une grande variété de manières de partager l'espace entre texte image. À de nombreuses reprises, le texte se résume à un encadré fonctionnant comme titre au dessin. À d'autres endroits, l'image court sur la page horizontale tandis que le texte se développe, lui, dans sa verticalité. D'autres fois encore, le texte trouve sa place entre des croquis disséminés sur la page, mais dans un sens qui ne permet la lecture des deux en même temps. Cette configuration empêche d'ailleurs de créer des liens entre les deux modes d'expression : textes et images ne peuvent se lire en même temps. Ils fonctionnent séparément. L'artiste accentue ainsi la frontière entre les deux langages : ils ne disent pas la même chose, et si ils cohabitent sur l'espace de la page, ils ne peuvent en revanche être appréhendés simultanément. Dès lors, le texte devient lui-même un objet plastique et la lettre un espace de création hybride où une partie du sens réside dans ce partage de l'espace épistolaire.

42 Denise DELOUCHE, Anne DE STOOP, *Lettres de Mathurin Méheut à Yvonne Jean-Haffen*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018, p.11.

43 *Ibid.*, p.13.

Le fait que Méheut ne s'exprime jamais sur sa pratique ni sur une quelconque théorie dans ces lettres contribue à cette idée que l'expression verbale n'occupe pas son attention. Les images se suffisent à elles-mêmes pour exprimer, même si, dans certaines lettres, il déplore presque, l'impossibilité du langage à traduire ce qu'il a vécu : « Tout est prêt pour vous et impossible de vous traduire tout cela⁴⁴. »

De fait, l'édition de ces textes, qu'il s'agisse de la correspondance de Mathurin Méheut ou des cahiers de Gauguin, passe nécessairement par la reproduction des pages en fac-similés, puisque le texte ne présente pas d'intérêt propre s'il est amputé de son environnement graphique ou matériel. Le *Cahier pour Aline* de Gauguin, cependant, à la différence d'autres carnets connus tel qu'*Ancien culte maorie*, ne comporte que peu d'objets graphiques dans le corps même du texte. Ceux-ci sont circonscrits aux abords du texte : les premières pages et les pages de couverture. Une seule aquarelle est insérée au sein du texte : un croquis de son tableau *Manao tupapau*, pour illustrer son propos, à l'endroit où il revient sur la genèse de l'œuvre.

Gauguin établit justement une dichotomie public/intime lorsqu'il évoque ses écrits dans *Avant et Après* et compare l'écriture à l'intimité du dessin. Il revendique un double statut à l'écriture, une double portée, comparant une écriture intime (celle de la correspondance ou du journal) à la pratique du dessin et du croquis, et une écriture publique, qui aurait pour équivalent le tableau, qu'on expose :

Un critique chez moi voit mes peintures et la poitrine oppressée me demande mes dessins. Mes dessins ! Que nenni : ce sont mes lettres, mes secrets.

L'homme public, l'homme intime.

Vous voulez savoir qui je suis : mes œuvres ne vous suffisent-elles pas ? Même en ce moment où j'écris je ne montre que ce que je veux bien montrer. Mais vous me voyez souvent tout nu ; ce n'est pas une raison, c'est le dedans qu'il faut voir. Au surplus, moi-même, je ne me vois pas toujours très bien⁴⁵.

L'écriture possède elle aussi sa part d'ombre. Tout n'est pas à montrer et écrire ne signifie pas, pour Gauguin, être écrivain. Le *Cahier pour Aline* fait partie de ces objets privés qui ne font pas partie d'une production écrite que le peintre souhaite faire connaître.

Pour autant, ce dernier a tenté de faire publier plusieurs de ses manuscrits. Le dernier manuscrit que Gauguin ait tenté de faire publier est justement cet *Avant et Après* dans lequel il soutient une position ambiguë vis-à-vis de l'écriture. C'est également le cas pour *Noa Noa*, dont l'aventure éditoriale est un feuilleton dont il est difficile de cerner tous les rebondissements et remaniements⁴⁶.

44 Cité par Denise DELOUCHE et Anne DE STOOP, *ibid.*, p.20.

45 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, *op. cit.*, p.161.

46 Nous renvoyons à l'article de Jean Loize qui fait le récit des aventures éditoriales qu'a subies le manuscrit de *Noa Noa* et au passionnant article d'Isabelle Cahn qui relate en détails toute l'aventure du manuscrit de sa conception à

Mais, nous y reviendrons, ces lignes sont publiées sous l'égide d'un autre – vrai ? – poète, celui-ci, Charles Morice. Ce dernier est chargé par Gauguin d'enrichir le texte de poèmes. Dans les premières éditions, les parties écrites par le peintre n'apparaissent plus que sous le titre, scandé, presque comme une incantation, une parole « hors du temps » : « Le conteur parle. ». Jean Loize, dans son article sur les différentes publications de *Noa Noa* entre 1897 et 1949, insiste sur l'aubaine financière que représente la publication de cet opus pour les deux auteurs, bien qu'elle soit une maigre compensation dans leur situation⁴⁷.

L'état manuscrit du texte, si celui-ci n'est pas destiné à la publication, renvoie alors à une époque où le texte n'était techniquement pas reproductible, où la seule version existante du livre était son manuscrit et par conséquent où chaque livre présentait une aura, possédait sa propre unicité. Les objets de Gauguin semblent précisément s'inscrire dans cette tendance à vouloir retrouver l'authenticité de l'œuvre, à s'opposer à leur marchandisation, à l'époque où la reproductibilité de l'œuvre d'art devient possible par des procédés techniques divers, et rejoint donc en quelque sorte le travail de l'artisan. C'est peut-être aussi le lien qui s'établit avec son rejet du « métier » et d'une technique quelconque qui permet la reproduction un tant soit peu systématisée. Le caractère tri-dimensionnel d'un cahier, à l'inverse d'une peinture – au sens où Maurice Denis l'entend –, cette dimension supplémentaire ajoute encore à son unicité, et lui procure presque une valeur Sacrée. Celle du Livre. Cependant, depuis l'apparition de l'imprimerie, on peut considérer que l'œuvre littéraire ne bénéficie plus de cette aura, de cet *hic et nunc* du manuscrit. Serge Linarès note justement que l'invention de l'imprimerie a modifié ce rapport au texte manuscrit, qui devient dès lors une « archive du processus de création⁴⁸ ».

Max Jacob se situe lui aussi dans cette mouvance en vendant ses manuscrits dont la valeur ne réside pas seulement dans celle du texte mais aussi et peut-être avant tout dans celle de l'objet. Il en a pleinement conscience et joue sur cette authenticité du manuscrit. Pour l'écrivain quimpérois, il ne s'agit pas de préserver ses œuvres de la marchandisation, mais au contraire de profiter de cette opportunité qui lui est offerte de spéculer sur ses propres œuvres. À ceci près que ces dernières sont par avance destinées à la publication et que, lorsqu'il entreprend la vente de ses manuscrits, ceux-ci ont déjà été édités. Dans ce cas précis, la « valeur d'authenticité » de ces manuscrits diffère de celle d'un manuscrit qui n'aurait jamais été publié. Max Jacob ne joue que sur l'aura du texte manuscrit,

son arrivée dans les collections du musée du Louvre. Jean LOIZE, « Gauguin, écrivain, ou les Sept Visages de Noa Noa » in *Journal de la Société des océanistes*, tome 5, 1949. pp. 145-161 ; Isabelle CAHN, « Noa Noa, Voyage de Tahiti », *art. cit.*, pp. 134-162.

47 *Ibid.*

48 Serge Linarès, *Écrivains-artistes, la tentation plastique XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2013, p.68.

quand les autres textes tiennent leur « valeur » de l'unicité de l'œuvre tout entière.

Max Jacob organise par ailleurs la coexistence de l'œuvre reproduite – le texte – avec le *hic et nunc* du manuscrit, l'œuvre source, la seule véritable, l'œuvre originale et originelle. Il écrit ainsi à André Level le 17 février 1924 :

Parlons affaires, voulez-vous ? Le manuscrit *Visions infernales*, 76 pages ; il y a énormément de dessins au crayon à la plume ; il y a un poème inédit à l'envers d'une feuille qui n'a jamais paru et ne paraîtra jamais (envers de la page 66). Ne pas s'inquiéter du mot *transformé* : c'est une indication pour moi. Un poème transformé est un poème dont j'ai le droit de me resservir dans son original- ou qui ayant appartenu à quelqu'un d'autre redevient par ce fait ma propriété⁴⁹.

Max Jacob produit énormément de discours autour de ses œuvres, et paraît aisément tordre la réalité pour qu'elle soit toujours plutôt à son avantage. Ainsi sa définition du terme « transformé » est tout sauf claire et l'on comprend bien sa volonté de vendre coûte que coûte son manuscrit. Il produit pour cela un récit qui lui redonne en quelque sorte sa valeur rituelle originelle, l'objet devenant alors enchâssé à une autre histoire. Il semble bien aussi s'inquiéter de la propriété intellectuelle de ses œuvres, jouant constamment sur leur singularité multiple et leur réemploi transformé.

Toutefois, le manuscrit ne possède pas cette valeur particulière pour tous les artistes : Félix Vallotton fait partie des artistes dont une partie des œuvres littéraires – quatre romans et dix pièces de théâtre – ont dormi dans un tiroir toute sa vie durant. Mais à l'aube de sa mort, c'est à une autre fortune qu'il destine ses œuvres littéraires. Il les confie à son ami André Thérive afin que celui-ci les fasse paraître. L'état manuscrit du texte n'a donc pas d'autre importance semble-t-il que celle de l'abstraction littéraire qu'il contient. La matérialité des manuscrits n'importe pas au peintre d'origine suisse. Cependant, il introduit dans ses textes une forme de matérialité de plusieurs manières. Chez Vallotton, les va-et-vient entre abstraction littéraire et matérialité sont constants. Cela se manifeste dans le rapport entre narration et image.

49 Lettre de Max Jacob à André Level, St Benoît-sur-Lorie, 17 février 1924, in Max Jacob, *Lettres à André Level*, Quimper, Bibliothèque municipale ; Brest, Centre d'étude des correspondances, 1994, p.76.

Si l'on prend l'exemple de sa série de bois gravés *Intimités* (1897-1898), les signes présents dans l'image – postures et expression de personnages, environnement intérieur – déploient leur sens dans leur rapport avec le titre. L'universalité de ce qu'ils sous-entendent permet à chaque spectateur de parcourir un chemin entre ce titre et l'image pour imaginer sa propre histoire : *Le*



Félix VALLOTTON, "Le Mensonge", *Intimités*, bois gravé, 1897-1898, 7x8cm.



Félix VALLOTTON, "Sur la table, la lampe éclairait", illustration pour *La Vie meurtrière*.

Mensonge, *L'Irréparable* ... La création de « fable », de « récit » se fait dans le rapport conflictuel qu'entretiennent parfois les images avec le texte qui y est associé. Un couple tendrement enlacé sur un canapé est par exemple intitulé : *Le Mensonge*. En ce sens, Vallotton peut donc créer un chemin entre matérialité de l'image et abstraction littéraire. Mais il agit également dans l'autre sens en introduisant au sein même de certains textes une dimension visuelle. Le procédé le plus simple est bien évidemment celui de l'illustration. Là aussi, les illustrations de son roman *La Vie meurtrière* permettent une nouvelle interprétation du texte en introduisant des éléments nouveaux, des éléments légèrement différents de ceux présentés dans le texte ou illustrant précisément des passages qui paraissent totalement anodins, tel que « Sur la table, la lampe éclairait. »

Et le hiatus qui se crée entre texte et image entraîne la création de sens. C'est également dans le procédé narratif lui-même que Vallotton laisse une empreinte matérielle. La présentation par le

narrateur de *La Vie meurtrière* de sa naissance est à l'image des bois gravés réalisés par Vallotton : il est un cisellement en négatif. Le personnage, Jacques Verdier, se présente comme « en creux », invoquant tout ce qu'il n'est pas, décrivant sa famille, et la place vide qui demeure forme ses propres contours. Tout comme le procédé de la gravure sur bois nécessite de creuser les personnages pour en faire apparaître les contours, c'est une désignation par le vide :

Je n'ai, bien entendu, de ma naissance et des circonstances qui l'accompagnèrent, aucun souvenir, et ma mémoire n'a rien gardé des phases d'un événement qui dut se passer sans gloire, et, comme on pense, dans la plus stricte intimité.

Le seul témoin qui me resta de cette époque fut une photographie de mes parents, représentés tous deux en costumes surannés, la main dans la main, avec, aux yeux, un regard de bonheur rengorgé ; elle avait été faite, en signe d'orgueil, peu de jours après ma venue, et le cliché en était détruit. Je l'avais moi-même décrochée du mur paternel, déjà jaunie, et je lui vouais un respect et des soins particuliers.

Qu'est-elle devenue ?

Je l'aimais sans doute avec exagération, car je l'ai si bien cachée un jour, que jamais plus je ne l'ai retrouvée⁵⁰.

Le narrateur décline son identité en creux et présage sa disparition avec le cliché même de son origine.

Par ailleurs, Vallotton développe dans son roman des procédés multiples permettant de donner de la matérialité au texte. L'importance de la typographie et de la mise en page fait également partie de ces stratégies pour lui donner corps. À certains endroits du texte, des éléments se détachent pour frapper l'œil et l'esprit du lecteur, autant qu'ils frappent celui du narrateur. Ainsi l'inscription sur la tombe d'une jeune femme morte par sa faute éclate-t-elle au milieu de la page :

JEANNE BARGUEIL

dix-neuf ans

Il use également largement des lignes pointillées pour signifier la perte de conscience du personnage.

En revanche, il ne semble pas que ce soit dans le manuscrit en lui-même qu'il place l'intérêt de cette aura. Le récit principal est en réalité contenu dans un manuscrit retrouvé par un commissaire dans la chambre d'un suicidé. Le sort qui est réservé au texte en dit long sur le soin porté à son aspect matériel, selon le plaisir que prend Vallotton à systématiquement tenir à distance ce qui peut sembler chargé de sentiment ou d'une quelconque valeur :

À déjeuner, M. le commissaire, pour décharger son veston, jeta le manuscrit dans l'assiette de son épouse ; elle le trouva sous sa serviette, en lut distraitement quelques

50 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, Paris, Phébus, « Libretto », 2009, p.17.

pages et n'y prit aucun plaisir. Sa femme de chambre le recueillit plus tard, gisant dans quelque coin, et, ne sachant qu'en faire, elle le passa à son amant, élève architecte à l'École des Beaux-Arts.

Celui-ci en parla à divers amis chevelus, qui, le soir, au café, rêvaient de fonder une revue. Séduits pas sa gratuité, la publication d'*Un Amour* fut par eux, en principe, décidée.

Malheureusement l'idée ne germa point, la jeune revue ne vit jamais le jour ; ses fondateurs firent couper leurs cheveux, et *Un Amour* sombra dans les poussières bien connues de l'oubli⁵¹.

C. Les caprices de la réception

Comme on le voit, la trajectoire et l'itinéraire des écrits quels qu'ils soient sont donc bien souvent semés d'embûches, soumis aux aléas de la vie de leur auteur, de leur destinataire ou du contexte éditorial. Le genre d'un écrit détermine en partie son contexte de production et de réception : certains sont à l'origine destinés à demeurer inédits, tels que les écrits intimes, journaux, correspondances, etc. D'autres au contraire, par le genre auquel ils appartiennent, requièrent un lecteur, des lecteurs voire le passage par la publication, pour prendre pleinement leur place dans le champ littéraire ; on peut considérer que c'est le cas pour tous les écrits qui ne sont pas du domaine de l'intime. Dans le cas d'œuvres dramatiques, cette dimension est d'autant plus importante que le texte nécessite une mise en scène pour se déployer dans toutes les dimensions que le genre prévoit. Cependant on constate bien souvent que les frontières du public et de l'intime sont poreuses : il n'est pas rare que la postérité publie des correspondances ou des journaux de manière posthume, sans que cela ait nécessairement été la volonté de leur auteur ; il arrive également que certaines correspondances, en tant qu'échange entre deux penseurs, soient pensées comme des œuvres et publiées par leurs auteurs ; tout comme il n'est pas rare que des textes *a priori* destinés à être lus par un public restent dormir dans un tiroir sans jamais en sortir ou sans jamais être publiés. Félix Vallotton, comme nous l'avons vu, a ainsi écrit quatre romans et dix pièces de théâtre dont aucun n'a été publié de son vivant⁵². Quelle est la raison de cette absence de publication ? Une volonté de leur auteur ou une malchance éditoriale ?

Le geste de l'artiste qui vient après celui de l'écriture et qui témoigne de sa volonté, plus que d'écrire, mais de se faire connaître ou reconnaître comme écrivain, c'est la volonté d'être publié. Les modalités de publication sont multiples et dessinent le parcours d'œuvres qui empruntent parfois des chemins inattendus avant de nous parvenir. Au cours de notre recherche, nous avons essayé de

51 *Ibid.*, p.13.

52 Selon les œuvres recensées dans Gilbert GUISSAN, Doris JAKUBEC, *Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, 3 vol., Paris-Lausanne, La Bibliothèque des arts, [1973-1974].

recenser le maximum de ces œuvres, mais combien d'autres demeurent encore à découvrir ? Nous voudrions donc nous interroger sur le parcours d'artistes et d'œuvres dont la réception a infléchi le destin, et nous essaierons d'en comprendre les raisons. Quelle différence existe-t-il entre l'intention de l'auteur, du peintre, vis-à-vis de ses écrits et ce que la postérité en fait ?

a) Publier

La phase de publication est une étape déterminante pour trois raisons : d'une part, elle témoigne de la volonté de l'artiste de faire entrer son œuvre dans le champ littéraire, de se faire en quelque sorte connaître voire reconnaître comme écrivain, indépendamment de la qualité de son œuvre⁵³. Jules Breton, dans la préface à ses *Œuvres poétiques* déclare : « Cette nouvelle édition, définitive, contient tous mes poèmes que je crois dignes d'être publiés⁵⁴. » Il ne propose à la publication, que des poèmes qui méritent cet honneur, celui d'être offert à un public. D'autre part, la réussite ou non de cette entreprise éditoriale détermine par la suite la diffusion de son œuvre. Enfin, c'est l'accueil de cette œuvre par le public qui apporte en quelque sorte la consécration comme écrivain, et influence largement la postérité littéraire de l'auteur.

Ce sont ces trois étapes que nous allons examiner à partir d'écrits, de témoignages contemporains des œuvres, mais également de leur réception, pour comprendre ce qui fait que certains artistes ont été reconnus comme écrivains, et d'autres sont restés dans l'ombre de leur peinture, voire dans l'ombre de la reconnaissance tout simplement.

Afin d'examiner un cas concret auquel nous avons été confrontés au cours de nos recherches sur le terrain, nous allons débiter cette réflexion par le récit de ce qui semble à première vue une anecdote de recherche sans grande importance comme il en existe beaucoup. Mais elle est en réalité révélatrice de ces caprices de la réception que nous avons déjà évoqués. Lors de nos enquêtes préliminaires dans les musées de Bretagne, nous avons été amenée à échanger avec plusieurs conservateurs de musées pour prendre la mesure d'un corpus qu'il fallait constituer : les peintres-écrivains de Bretagne. L'une des premières questions soulevées était donc celle de potentiels écrits de ces artistes dont ils auraient eu connaissance. Au tout début de nos recherches, l'un d'entre eux a rapidement cité le cas d'Albert Clouard, proche de Maurice Denis, et qui en plus d'avoir peint, avait aussi écrit. Cependant, les écrits de cet artiste lui étaient inconnus. Nous nous sommes donc lancée à la recherche de ces écrits, et d'ouvrages qui nous permettraient de faire plus ample connaissance

53 C'est d'ailleurs l'un des principaux critères de la sociologue de l'art Nathalie Heinich pour son étude publiée sous le titre *Être écrivain* : les auteurs interrogés n'ont pas été sélectionnés en fonction de la qualité de leur œuvre, et deux d'entre eux se sont même vu refuser tous leurs manuscrits. Nathalie Heinich, *Être écrivain*, Paris, La Découverte, 2000.

54 Jules BRETON, *Œuvres poétiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1887, p.11.

avec l'artiste. Tout d'abord, les résultats furent assez maigres, hormis quelques poèmes publiés dans des revues mais qui mentionnaient d'autres recueils à paraître et laissaient espérer beaucoup plus. D'un point de vue documentaire, deux titres seulement mentionnaient l'artiste : une monographie qui lui était entièrement consacrée et un article paru dans *Le Pays breton* en 1951, l'année précédant sa disparition. Les deux faisaient en effet mention d'écrits, dont l'importance dans la carrière de l'artiste était beaucoup plus grande que celle que laissait envisager l'échange que nous avons eu au musée. De surcroît, plusieurs informations capitales étaient contenues dans ces pages. Clouard évoquait largement ses manuscrits dans l'entretien accordé à Yves Le Diberder, en détaillant les titres, leur nombre et leur aspect physique. Il revenait sur sa carrière d'artiste, abandonnée très tôt bien qu'il n'ait pas pour autant cessé d'écrire et de peindre – et se déclarait avant tout poète, bien avant que d'être peintre : « Mais malgré mes relations avec les autres peintres, j'ai surtout choisi la Poésie. Et je reste symboliste, au fond.⁵⁵ ». Dans ce même entretien, il déclarait vouloir faire don de ses manuscrits à la bibliothèque de Rennes à sa mort parce que ceux-ci étaient en quelque sorte son grand œuvre. Or ces derniers n'étaient pas conservés par la bibliothèque de Rennes⁵⁶ selon le souhait de l'artiste. D'autre part, il était évident que l'auteur de la monographie avait eu connaissance et pu consulter un grand nombre ou la totalité de manuscrits inédits de l'artiste. C'est donc en s'adressant à ce dernier que nous avons pu avoir accès à ces nombreux manuscrits que la fortune avait privé de la publication.

Cependant, si Clouard a abandonné sa carrière de poète aux alentours de 1910, il abandonne parallèlement celle de peintre, et cesse dès lors toute exposition. Il sombre peu à peu dans l'oubli et c'est ce point que soulève particulièrement Yves Le Diberder dans son article, qui a bien du mal à retrouver lui-même la trace du poète dans la petite ville de Trégastel. Quelles sont les raisons qui ont fait que Clouard a donc été reconnu comme peintre, alors que lui-même se considérait d'abord comme poète ?

En 1990, près de 40 ans après la mort de l'artiste, le fonds d'atelier de Clouard est redécouvert dans sa maison de Trégastel, et vendu lors de deux ventes aux enchères à Rennes (en 1991 et 1992). La plupart des œuvres sont acquises par des particuliers et bien peu entrent dans les collections publiques. Clouard bénéficie donc d'une brève sortie de l'ombre, tout en demeurant peu connu du grand public qui n'a toujours pas accès à ses œuvres, toutes conservées dans des collections privées. C'est le même sort qui échoit à ses manuscrits : l'ensemble de sa bibliothèque est acquise par un particulier, qui ne fait pas publier les manuscrits qui s'y trouvent⁵⁷. Ainsi, le champ des arts

55 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouart », *art. cit.*, p.416.

56 Bibliothèque des Champs Libres, à Rennes.

57 Ces manuscrits, ainsi qu'une grande partie de la bibliothèque et des documents personnels de Clouard, ont depuis

plastiques a pu prendre connaissance de l'existence de cet artiste et de son œuvre picturale lors de leur vente, et d'une exposition estivale à Perros-Guirec qui précéda les ventes, alors que l'œuvre du poète est demeurée totalement méconnue. C'est ainsi qu'on peut désormais affirmer que Clouard n'est pas « peintre-écrivain » mais plutôt « écrivain-peintre », bien que la postérité n'ait, jusqu'à aujourd'hui, retenu de son œuvre que ce qu'elle en connaissait. L'un des objectifs de notre étude serait donc de rendre à Clouard la reconnaissance comme écrivain qui lui est due, bien qu'il ait déclaré à Yves Le Diberder : « Je n'ai pas cherché à arriver, à réussir.⁵⁸ »

Toutefois, à plusieurs reprises, Clouard écrit dans des lettres à Maurice Denis qu'il ne souhaite pas faire publier ses manuscrits⁵⁹. Il réitère cette volonté, ou plus précisément, ce presque abandon de toute velléité de reconnaissance en tant qu'écrivain, dans l'entretien accordé à Yves Le Diberder, plus de 25 ans plus tard :

Sept ou huit volumes de poèmes inédits. Je ne me souviens plus exactement du nombre. Mais tous des recueils homogènes. Tout en étant d'inspiration suffisamment variée. Ils sont tous là. Je ne les rouvre jamais. Je n'y pense plus⁶⁰.

C'est donc cette raison qui fit que Clouard ne chercha pas à faire publier ses œuvres : le manque de satisfaction vis-à-vis de ses écrits le retient pendant une partie de sa vie de publier ses œuvres poétiques ou ses drames, bien que ses amis l'aient encouragé à le faire. Le poète s'était cependant déjà fait connaître pour un ouvrage publié en 1892 avec Georges Brault, un récit de voyage, le *Tro Breiz*, effectué à pied avec son ami :

[Y.L.D.] – C'était vers 1890, je crois, quand vous écriviez le *Tro Breiz*.

[A.C.] – Ne me parlez pas de ce livre ! Il y a longtemps que je l'ai rayé de mon actif – bien que je me sois amusé à le racheter, une fois que je l'ai trouvé au marché aux puces, superbement relié en maroquin⁶¹.

L'un des seuls ouvrages que Clouard ait donc jamais fait publier, il le renia par la suite.

Un autre critère d'ordre plus sociologique vient s'ajouter à ces considérations : Clouard est élevé dans une famille d'artisans orfèvres très aisée qui possède une enseigne sous les arcades de l'opéra de Rennes. Cette indication suffit à témoigner de l'aisance financière dans laquelle Clouard vit durant son enfance. S'il fait un temps commerce d'antiquités, comme l'indique l'un de ses cahiers⁶², le poète ne sera jamais tenu de vendre aucune de ses toiles ni aucun de ses textes pour subvenir à ses besoins. Le fait qu'il soit rentier lui permet de se tenir à l'écart du marché de l'art ou du marché

été confiés au Musée de Pont-Aven .

58 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouard », *art. cit.*, p.412.

59 Voir citation p.138.

60 *Ibid.*, p.416. Voir également citation p.138.

61 *Ibid.*, p.410.

62 Bruno BELLEIL, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, Bruno Belleil, 1992.

éditorial, contrairement à grand nombre de ses contemporains qui vit dans la misère. La vie bourgeoise de Clouard lui permet donc de considérer l'écriture ou la peinture comme des activités dépourvues d'intérêt financier, contrairement à Gauguin ou Max Jacob.

C'est également le cas de l'artiste Emmanuel de La Villéon (1858-1944), peintre né à Fougères, et qui vécut une partie de sa vie au château de Montmuran, en Ille-et-Vilaine. Né dans une famille issue de la noblesse, il ne fut jamais question pour lui de vivre de son art. Cette aisance financière lui permet également de n'avoir jamais à se soucier des goûts de public dans la réalisation de ses œuvres de facture néo-impressionnistes. Cependant, cette indépendance l'éloigne également du marché de l'art et nuit à sa reconnaissance. Bien que son œuvre soit remarquable à bien des égards, notamment du fait de ses talents de coloriste, celle-ci est demeurée relativement inconnue du public. Les musées bretons, hormis celui qui lui est consacré à Fougères, n'en conservent que très peu d'œuvres. Il essaya par ailleurs de faire publier quelques-uns de ses contes pour enfants, comme en témoigne une lettre datée du 23 mars 1931 adressée à La Villéon par une certaine Dominique, elle-même auteure de romans⁶³, qui avait emprunté son pseudonyme à Fromentin. Celle-ci l'encourage à faire publier ses contes et lui donne quelques conseils afin d'améliorer leur présentation, et faciliter leur lecture – notamment du point de vue de la ponctuation.

Enfin il faut aller souvent à la ligne, ne pas négliger la ponctuation, guillemets, virgules etc. pour les dialogues ne pas oublier un tiret et aller à la ligne à chaque fois qu'on change de personnage (ce sont les nécessités du métier)⁶⁴.

Dominique emploie ici le terme de métier pour renvoyer aux exigences « techniques » ou aux conventions et codes de l'écriture que La Villéon, dans son inexpérience, ne maîtrise pas. Les propos de Dominique ne laissent aucun doute sur le fait que La Villéon l'a sollicitée pour l'aiguiller dans la publication de ses contes. Elle propose de se faire entremetteuse entre La Villéon et son éditeur, Gautier-Languereau, afin que les contes soient publiés dans des revues pour enfants, et propose *Les Veillées* ou *La Semaine de Suzette*. Malheureusement, les recherches que nous avons entreprises ne nous ont pas permis de savoir si ces contes avaient oui ou non été édités dans ces revues. Dans tous les cas, nous n'en avons pas trouvé la trace. Mais il est certain que La Villéon a eu la volonté de faire paraître ces contes. Cependant, la lettre de Dominique, ainsi que les cahiers recueillant ces contes, mentionnent également l'utilisation d'un pseudonyme, Kerléon – une transcription bretonne de La Villéon, « kêr » signifiant « ville » en breton. Si Dominique mentionne le fait que l'éditeur sera favorablement surpris d'apprendre que l'auteur est aussi un peintre reconnu, La Villéon quant à lui ne souhaite pas associer son nom d'artiste peintre à celui d'écrivain. Le

63 Elle écrit notamment des romans populaires dont *Expiation* en 1930, *Blanche et Maud* en 1932.

64 Lettre inédite de Dominique à Emmanuel de La Villéon, « Les Prugnes, 23 mars 31 ».

manque de documentation à ce sujet, notamment en ce qui concerne sa correspondance ne nous permet pas d'en savoir plus sur ses intentions, mais on peut toutefois imaginer que cette activité d'écriture, destinée à l'origine à distraire ses petits enfants⁶⁵, est une activité qui relève d'abord de la sphère intime et que le peintre n'a pas véritablement l'intention de faire œuvre d'écrivain en publiant ces contes.

Le parcours éditorial des œuvres de Félix Vallotton permet également d'éclairer le fait qu'il ne soit pas passé à la postérité comme écrivain, bien qu'il se soit lancé dans l'écriture de plusieurs œuvres littéraires au cours de sa vie. On peut même s'étonner que l'importante rétrospective qui lui a été consacrée au Grand Palais il y a quelques années (2013) n'ait pas réhabilité l'écrivain. La correspondance qu'il a laissée, réunie en deux volumes, permet de suivre l'aventure éditoriale de ces manuscrits, qui ont échappé à la publication jusqu'à la mort de l'artiste. Dès 1903, plusieurs échanges avec des écrivains et éditeurs, notamment avec Jules Renard, dont Vallotton illustre *Poil de Carotte*, montrent que le peintre tente de faire jouer ses pièces, mais en vain. Les retours qu'il obtient des lecteurs sont mitigés. On lui reconnaît des qualités, mais aussi trop de maladresses. C'est notamment ce que lui écrit l'auteur de *Poil de Carotte* :



Félix VALLOTTON, *La Haine*, huile sur toile, 1908, 146x206cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

65 Selon plusieurs entretiens réalisés avec Robert Peirce, qui travaille depuis de nombreuses années sur La Villéon, est en lien étroit avec sa famille, La Villéon aurait commencé la rédaction de ses contes aux alentours de 1910, c'est-à-dire, âgé de plus de cinquante ans.

Mon cher Vallotton,

J'ai lu tout de suite votre pièce – *sans titre*. C'est plein de qualité et j'avoue ma surprise. Ça ne peut pas vous froisser : si vous voyiez mes dessins !

Mais je ne crois pas que, telle quelle est, la pièce puisse passer. Votre héroïne a quelque chose de déroutant, et telle de ses phrases, multipliée par l'écho d'une salle, mettrait le public mal à son aise. Vous n'êtes pas encore assez littéraire et vous jouez avec des mots brûlants.

Je vous le dis comme je le pense, bien sincèrement. Mais, ce n'est pas douteux, il y a dans ces trois actes, sinon de quoi séduire un directeur, du moins de quoi le faire loucher pour une autre pièce de vous, mieux équilibrée.⁶⁶ [...]

Les autres retours sont du même acabit. Beaucoup d'éloges mais autant de retenues. Il parviendra toutefois à faire jouer *Un homme très fort*⁶⁷ au Grand Guignol en 1904, dont aucun compte-rendu n'est connu à ce jour. Les pièces sont elles-mêmes encore inédites, hormis *Un homme très fort*, reproduit dans une monographie en 2013. Cette dernière est relativement courte – seulement six scènes – et fonctionne comme le développement littéraire de sa série *Intimités* (1898). On a souvent fait remarquer tout le déploiement narratif qui se produisait entre les œuvres graphiques et leur titre, notamment dans cette dernière série. Le titre introduit une dimension qui vient à la fois éclairer la scène représentée et activer, dans l'esprit du spectateur, une narration, selon des émotions et des ressorts communs de la vie de couple, que Vallotton envisage toujours comme une lutte entre les deux sexes – son tableau *La Haine* (1908) le matérialise de façon frappante : jalousie, mensonge, adultère, et plus rarement le soin ou l'amour. La pièce *Un homme très fort* en est une traduction littéraire évidente. Vallotton fait preuve d'une grande maîtrise du langage, qu'il manipule pour créer et manifester l'incompréhension entre hommes et femmes, et les petites trahisons de l'un et l'autre sexe. C'est ainsi que le mari infidèle, en vient à déclarer à la femme soupçonneuse :

Alfred – Non ! Mais vois un peu à quoi mènent des questions irréfléchies ! Écoute-moi bien ! (*solennellement*) Jeanne, je te trompe.

Jeanne – Ça par exemple, c'est drôle, c'est vraiment drôle !

Alfred – Et ça n'est pas la première ni la dernière fois. Tu vois que je suis franc.

Jeanne – (*riant*) À la bonne heure ! J'avais déjà peur⁶⁸.

Le langage est pour Vallotton un moyen de duper, la parole une manière de voiler la vérité tout en la rendant évidente. Elle est liée au secret. C'est également le sens de ses romans, deux d'entre eux en particulier : *La Vie meurtrière* et *Corbehaut*. L'une des intrigues qu'ils recèlent l'un et l'autre

66 Lettre de Jules Renard à Félix Vallotton, 19 février 1903, in Gilbert GUIBAN, Doris JAKUBEC, *Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, vol.2, *op. cit.*, p.72

67 La pièce inédite est reproduite dans l'ouvrage de Jean-Jacques BRETON, *Vallotton, « il fut lui-même »*, Paris, Hugo et Cie, 2013, pp.137-147.

68 Félix Vallotton, *Un homme très fort*, reproduite in Jean-Jacques BRETON, *Vallotton, « il fut lui-même »*, *op. cit.*, p.144.

repose sur un secret non dévoilé : dans *La Vie meurtrière*, c'est un aveu que le protagoniste ne fait pas à sa maîtresse qui la conduit à la mort, dans *Corbehaut* c'est une confession indirecte que lui fait son voisin, Monsieur Honoré, à propos d'un secret de famille. Il livre dans ces deux romans de nombreux traits de lui-même et y tient des réflexions qui le concernent directement – son amour pour la ligne dans les arts graphiques ou la difficulté à trouver l'inspiration littéraire, que nous avons évoqué. C'est aussi dans ses romans que se déploie tout le génie de l'écrivain Vallotton. Il y est volontiers cynique et porte un regard parfois cruel sur ses protagonistes : « Le Feu sous la glace », comme s'intitulait très justement la rétrospective qui lui était consacrée. Son troisième roman *Les Soupirs de Cyprien Morus* est une véritable satire de la société, qui fait montre du grand plaisir de l'artiste au maniement du langage. On retrouve volontiers ce regard toujours vif et parfois grotesque porté sur les choses dans ses gravures sur bois. Malgré toutes ces qualités, Vallotton ne parviendra pas à faire publier ses romans de son vivant. Une lettre d'Alfred Valette datée du 19 février 1909 nous informe qu'il a envoyé son roman *La Vie meurtrière* au *Mercure de France* mais en vain : « Il est en effet trop long pour paraître dans la revue, où nous ne pouvons publier que de tout petits romans. Et pour l'éditer en volume, le moment n'y est pas [...] »⁶⁹ » lui écrit le directeur de la revue. En revanche, il ne fait aucun retour sur le roman en lui-même, bien qu'il lui affirme l'avoir lu. À l'aube de sa mort, le peintre tendra à nouveau ses manuscrits à André Thérive avec ces mots : « Je suis souffrant, je vieillis, je voudrais bien laisser cette trace-là aussi. » Vallotton avait donc pour souhait que son œuvre écrite soit elle aussi reconnue – André Thérive fera publier *La Vie meurtrière* au *Mercure* entre le 15 janvier et le 15 mars 1927⁷⁰, après la mort de l'artiste en 1925. Ses autres romans ont dû attendre 1944 pour *Les Soupirs de Cyprien Morus* et 1970 pour *Corbehaut* avant de d'être édités⁷¹. Quant à ses pièces de théâtre, une édition est actuellement en cours de préparation par le Centre des Littératures en Suisse Romande. Elles auront dormi presque cent ans après la mort de leur auteur avant d'être dévoilées au grand public. La postérité littéraire de Vallotton résulte donc d'un parcours éditorial qui lui fut défavorable, d'un accueil mitigé de la part de ses contemporains, malgré toutes les qualités d'écrivain que nous pouvons lui reconnaître aujourd'hui. Il est dans tous les cas certain que Vallotton eut la volonté de faire connaître son œuvre écrite, mais le public et le sort en ont décidé autrement.

À l'inverse, Jules Breton fait partie des artistes qui ont publié de leur vivant et qui ont été

69 Gilbert GUIBAN, Doris JAKUBEC, *Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 146.

70 *Ibid.*

71 Voir à ce sujet Dominique BRACHLIANOFF, « Vallotton romancier ou la juste distance », in *Le très singulier Vallotton*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 21 février-20 mai 2001, Marseille, musée Cantini, 22 juin-10 septembre 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp.62-75.

reconnus pour leur œuvre littéraire. Dans ses mémoires, celui-ci raconte les circonstances qui l'ont amené à l'écriture et les liens qu'il entretient avec d'autres poètes. Pour Breton, peinture et poésie sont deux facettes d'une même œuvre ; il cultive ce parallèle entre les deux pratiques de façon presque systématique :

Je compris le rapport qu'il y a entre les vibrations des mots et celle des couleurs, entre leur allure et celle du dessin.

Les mouvements et les nuances des mots correspondent aux mouvements et nuances de la peinture.

Les mots sont sonores ou étouffés, rapides ou lents, tendres ou énergiques, on pourrait presque dire clairs ou sombres⁷².

Comme chez Clouard, Jules Breton envisage donc la poésie comme le pendant de la peinture, et aspire à créer une œuvre qui se développe dans les deux arts à la fois. Plusieurs de ses tableaux possèdent d'ailleurs leur équivalent littéraire : on pense notamment au *Pardon* sur lequel nous reviendrons longuement dans la seconde partie. Il situe ses premières tentatives poétiques dans sa jeunesse, vers l'âge de quinze ans. Ses rencontres avec Heredia et Leconte de Lisle sont déterminantes dans sa carrière de poète, puisque ce sont eux qui l'encouragent dans la voie de l'écriture. Jules Breton entreprend donc assez rapidement de faire publier ses œuvres chez Alphonse Lemerre, à un âge où, selon lui, il est devenu « moins ignorant⁷³ ». Il publie son premier recueil *Les Champs et la mer* en 1875 chez Lemerre. L'accueil est enthousiaste et le consacre comme « peintre doublé d'un poète ». Par la suite il publiera *Jeanne* un roman champêtre en vers (1880), deux recueils de mémoires, *La Vie d'un artiste* (1890) et *Un peintre paysan* (1896), un roman en prose *Savarette* (1898), *Nos peintres du siècle* (1899), la biographie d'une peintre tôt disparue, Delphine Bernard, qu'il avait croisé dans sa jeunesse (1902) et enfin une étude sur la peinture *La peinture, les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux* (1904). Son œuvre d'écrivain est donc riche et génériquement variée. Il fut reconnu par ses contemporains dans les deux pratiques qu'il exerça et ils furent nombreux à saluer ses vers autant que sa peinture. Jules Breton fait donc partie des rares artistes à avoir réussi cette gageure de s'illustrer dans les deux domaines et d'être également salué dans les deux arts qu'il pratiquait. Cependant, ses œuvres poétiques sont aujourd'hui totalement tombées dans l'oubli. Sa poésie, de facture très académique comme sa peinture, n'a pas véritablement connu de postérité, bien que l'on connaisse encore bien les œuvres du peintre. Ses pièces en vers nous paraissent aujourd'hui datées et n'ont pas su résister au temps. Jules Breton n'est passé à la postérité qu'en tant que peintre, malgré le succès qu'il connut en tant que poète de son vivant. Encore un des caprices de l'histoire.

72 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, op. cit., p.178.

73 *Ibid.*

Pour d'autres artistes, tel Emmanuel Lansyer (1835-1893), la publication se fait de manière confidentielle et sans aucun retentissement. Pour Lansyer, l'activité littéraire est demeurée presque de l'ordre de la sphère privée, bien qu'il ait entrepris leur publication. Sa correspondance avec le poète et les nombreux poèmes qu'il a laissés témoignent d'un réel travail d'écriture, mais également d'une grande influence du poète sur son œuvre écrite. Lansyer a fait publier une partie de ses poèmes dans *La Revue monégasque* en 1891. Nos recherches nous y ont menée presque par hasard, tant le peintre s'est plu à brouiller les pistes à sa mort. Si, en dépit de la qualité incontestable de sa peinture, la postérité n'a retenu que peu de choses du peintre lochois, son œuvre d'écrivain est quant à elle restée totalement inconnue, malgré cette publication en revue. Denise Delouche fait remarquer que Lansyer n'est « ni original ni autodidacte », bien qu'il s'émancipe peu à peu de la peinture très académique en découvrant la Bretagne. C'est probablement ce même manque d'originalité qui lui fait défaut dans ses œuvres littéraires – imitations laborieuses de Heredia, parfois influencées également par le romantisme d'Hugo. Les ouvrages qui lui sont consacrés ne mentionnent pas ces poèmes, qui demeurent fantaisies de peintre.

Finalement, on constate que parmi le corpus des artistes qui nous occupent, bien peu n'ont pas cédé à la tentation de la publication, d'une manière ou d'une autre. La volonté d'être reconnu comme écrivain ne semble donc pas s'exprimer uniquement par ce biais. On peut imaginer que la création de ce corpus nous ait menée en priorité vers des artistes pour qui cette activité d'écriture avait possédé une certaine importance, et qui l'ont valorisée, sans qu'ils aient toujours eu l'intention d'être écrivain.

La publication – qu'elle soit ou non volonté de l'artiste – joue donc un rôle absolument prépondérant dans la recherche que nous avons entreprise. Elle influe considérablement sur la réception des œuvres de l'artiste, et donc sur la possibilité pour ce dernier d'être considéré comme à la fois peintre et écrivain. Ce n'est, du reste, pas toujours la volonté des artistes eux-mêmes. Chaque artiste et chaque œuvre présente des spécificités dans son parcours jusqu'à la publication. Les quelques cas présentés nous permettent d'ores et déjà de prendre la mesure de la difficulté que constitue le fait de construire une catégorie d'artistes à la fois peintres et écrivains : sur quels critères faire reposer cette catégorie ? Leur volonté ? La réalité éditoriale ? Certains artistes ont tenté de répondre à cette question par anticipation en tâchant de donner à leurs écrits une destinée qui ne les fasse pas tomber dans l'oubli.

b) Orchestrer sa postérité

Peut-être pour échapper à l'oubli, à cette trajectoire aléatoire des manuscrits, certains artistes tentent de prévoir à l'avance leur postérité littéraire. Nous en avons déjà évoqué certaines manifestations : il s'agit de tous les actes qui permettent aux artistes de faire exister leur œuvre au-delà de leur propre existence.

Les gestes qui vont en ce sens sont de plusieurs ordres. L'acte de publication est déjà en lui-même une manière de donner à son œuvre une chance de survivre à son auteur : comme nous l'avons vu pour plusieurs d'entre eux, il est un passage obligé dans l'optique d'une reconnaissance. C'est le cas de Vallotton qui jusqu'à l'aube de sa mort tente de faire publier ses manuscrits. Dans le cas de Clouard, nous avons évoqué la volonté d'un legs posthume à une bibliothèque : cette conservation de l'ouvrage sous forme manuscrite à quelque chose à voir avec l'artisanat médiéval et la singularité de l'objet face à sa reproduction en série, mais avec l'avantage d'entrer toutefois dans le domaine public. Ce mode de publication – au sens de rendu public – respecte donc l'identité de l'œuvre manuscrite, considérée comme irréproductible, tout en satisfaisant également aux exigences d'une postérité à-demi assumée seulement. En effet, comme le souligne Yves Le Diberder dans son entretien avec le peintre-poète, quand ce dernier lui affirme que ses manuscrits seront confiés à la bibliothèque de Rennes : « Où personne ne les ouvrira n'est-ce pas ? Allons donc ! Ce n'est pas possible.⁷⁴ » Comme on l'a vu, le sort de ces manuscrits fut plus triste encore.

◆ *Attester d'une œuvre*

L'œuvre écrite d'Émile Bernard connaît un sort légèrement différent puisqu'il publia énormément de son vivant, des œuvres génériquement très variées. Peintre et auteur prolifique, une grande partie de sa production écrite est pourtant demeurée à l'état de manuscrit⁷⁵. C'est peut-être la raison pour laquelle l'artiste consacre une partie exclusive de ses mémoires à son œuvre littéraire, dans laquelle il revient sur l'ensemble de sa production écrite, et peut-être plus encore sur des œuvres demeurées inédites. Le chapitre de ses mémoires – elles-mêmes inédites, ironie du sort – semble venir appuyer ou certifier l'existence d'une œuvre littéraire retirée du regard du public. Ce chapitre fonctionne de manière autonome au sein des mémoires de l'artiste, il est ajouté à la fin de ses mémoires comme un supplément, ou une donnée que l'artiste aurait omis de traiter. De cette manière, l'auteur retrace l'histoire de ses différentes entreprises littéraires, qu'il a parfois abandonnées en chemin, comme une œuvre homogène, ayant une cohérence propre. Bien qu'il affirme que son œuvre poétique est le

74 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouard », *art. cit.*, p.417.

75 Une grande partie des archives et manuscrits d'Émile Bernard est conservée à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, au Louvre.

complément de son œuvre littéraire, celle-ci est présentée totalement à part. Comme si l'homme voulait faire reconnaître l'écrivain en dehors de toute autre activité. L'intégralité du chapitre est donc consacrée à attester d'une œuvre qui, par ailleurs, n'a pas toujours existé en tant que telle. Une grande partie des œuvres qu'il recense a en fait disparu ou n'a jamais vu le jour. Il écrit par exemple à propos de l'un de ses romans de jeunesse :

La seconde partie, celle d'Amour, fut commencée au Caire, puis abandonnée durant des années. J'y ajoutai deux chapitres à Venise en 1903 et depuis elle resta au fond d'un tiroir⁷⁶.

Pour Émile Bernard, ses mémoires sont donc le lieu d'une revendication comme écrivain, une manière de faire reconnaître la part de son œuvre qui est restée inédite ou inachevée. C'est peut-être, comme pour Vallotton, une manière de vouloir « laisser cette trace-là aussi ». Malheureusement, les mémoires, elles aussi demeurées inédites, n'ont pas pu révéler au grand jour cette œuvre inconnue de l'artiste. Finalement le chapitre met en abyme l'inachèvement puisqu'en écrivant sur des œuvres inachevées, il laisse aussi une œuvre inachevée – ou inédite – supplémentaire, qui contient ses autres textes inédits.

◆ *Spéculer sur l'avenir*

D'autres artistes en revanche n'emploient pas des chemins aussi traditionnels que celui de la publication pour s'assurer une postérité littéraire. Max Jacob, dont on a évoqué la tendance à la marchandisation de son œuvre picturale, n'hésite pas à jouer de la rareté de son œuvre littéraire pour la faire vendre. Il profite en particulier de l'aura particulière du manuscrit pour spéculer sur sa propre postérité. Dans sa correspondance avec son marchand d'art André Level, Max Jacob n'a de cesse de négocier la vente de ses œuvres et entreprend également le commerce de ses manuscrits. Ceux-ci entrent alors pleinement dans le champ de l'œuvre d'art unique puisque c'est bien par le biais d'un marchand d'art qu'ils sont vendus. Max Jacob anticipe même sur la valeur de ses papiers au moment de sa mort. Il écrit à André Level le 25 avril 1925 :

Mon cher ami.

Voici une espèce de catalogue analytique de ces précieux papiers. Je pense que cela peut valoir au moins deux mille francs, ce qui n'est rien aujourd'hui. Là-dessus vous prélèverez une commission bien naturelle. En tout cas, si ces lettres qui me sont chères ne me rapportaient pas nettement 1.500 f, je ne m'en séparerais pas. Je ne le fais que pour pouvoir partir à Rome où je veux gagner le Jubilé !

J'achève ma troisième gouache pour vous. Aussitôt que celle-ci sera achevée je vous l'expédierai. Elle représente trois bretons à figure, très détaillées sur un fond maritime.

Je vous quitte parce que mon travail m'appelle.

Mille amitiés aux Tournaire et à vous ainsi qu'à Richet.

76 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, op. cit., f°281-282.

Max J.

P.S. – Je vous demande la plus grande discrétion. Cette vente serait vue d'un très mauvais œil.

Surtout qu'on ne publie pas ces lettres avant ma mort⁷⁷.

Trois jours plus tard, il envoie au même une lettre contenant ces mots : « Merci mille fois de faire de votre mieux pour ces autographes. Vraiment je n'en veux pas moins de 1.500 f : songez quel sacrifice⁷⁸ ! » Ce « sacrifice » est probablement censé octroyer une valeur supplémentaire aux manuscrits. Toujours à la recherche de moyens de financement pour ses déplacements divers, Max Jacob vend donc par anticipation des manuscrits qui auront, selon lui, de la valeur à sa mort, parfaitement conscient des ressorts du marché de l'art. Il est tout aussi conscient des risques personnels qu'il encourt si cette vente venait à être découverte et tente également de s'en prémunir. C'est donc pour les besoins matériels de sa vie quotidienne, et non tant par souci de reconnaissance posthume, semble-t-il, que Max Jacob orchestre sa postérité. Il tente de monnayer par avance un succès qui tarde peut-être à venir et parie sur une reconnaissance posthume pour vivre. Cependant, pris de remords, et reprenant conscience de sa situation, il renvoie finalement ces mots à André Level, le 3 mai 1925 :

Cher ami

Je suis aux regrets de vous avoir donné cette peine. Je m'aperçois maintenant que tous ces souvenirs ne valent que pour moi et que mon cœur les estimait à son propre étiage. Je me trouve un peu confus et honteux comme quelqu'un qu'on surprendrait nu. Soyez surtout bien discret, cher ami ; renvoyez-moi vite ces pauvres choses et n'en parlons plus⁷⁹.

C'est la constante oscillations entre mégalomanie et dévaluation, que l'on retrouve dans sa correspondance, qui s'exprime dans ce soudain renoncement. Max Jacob fait donc pari donc sur sa postérité pour des raisons qui semblent avant tout financières, mais trahissent également l'impatience d'accéder à une reconnaissance littéraire qu'il n'envisage qu'après sa mort. Il monnaie de plus cette reconnaissance sur le terrain du marché de l'art et non sur celui de la littérature elle-même. Il vend son œuvre littéraire comme il vend une œuvre picturale : pour son aura et son authenticité, non pour ses qualités littéraires. La reconnaissance se mesure donc au profit financier, mais la littérature ne participe pas à cette marchandisation. Elle semble posséder une noblesse supérieure.

77 Max JACOB, *Lettres à André Level*, op. cit., p.110.

78 *Ibid.*, p.112.

79 *Ibid.*, p.113.

◆ *Saisir une identité*

Chez Maurice Denis, cet intérêt pour la postérité s'exprime de toute autre façon. Il est très tôt présent dans son journal et ne concerne pas tant la reconnaissance littéraire que la trace personnelle de son identité. À plusieurs endroits de son journal de jeunesse, on peut lire cette volonté de laisser une image de ce qu'il fut. La postérité y est d'ailleurs très tôt évoquée, voire interpellée, comme témoin à venir de ses actes et pensées. Il écrit le dimanche 28 septembre 1884, il a alors 14 ans :

Je confesse ici publiquement et à la postérité une faute, un vice que je commets toujours malgré mes efforts pour l'éviter, au nom de Dieu, de ma philosophie et de la raison ...

Je suis vaniteux... mes frères

Priez pour moi⁸⁰.

Ce passage est une déclaration publique à la postérité. Le jeune Maurice Denis sort de l'intimité du journal et rêve une reconnaissance future, ou un jugement futur par ses pairs. L'écriture lui permet cette projection, teintée à la fois d'espoir de reconnaissance, et de confession chrétienne. Il se rêve dans le futur, et se regarde également jeune au passé. Il projette donc un véritable effet de miroir. Le journal intime se mue alors en une forme d'autoportrait littéraire, destiné à recueillir ses pensées pour une postérité qu'il imagine. L'écriture possède pour lui une dimension à la fois spéculaire, et d'anticipation. Cet objectif est plus net encore dans un autre passage de son journal, daté du mardi 6 octobre 1885 :

Nous sommes rentrés aujourd'hui. Les vacances sont finies. Le Journal n'a plus raison d'être.

Je voudrais avoir un ami intelligent qui se charge de déchiffrer mes idées dans mes notes, de les mettre en ordre et d'en tirer quelque chose.

Je voudrais que ce quelque chose soit tel qu'il puisse figurer pour l'avenir (!), l'état de mon cerveau en 1885. Ce ne serait pas encore si difficile en scrutant bien ; et il n'y aurait plus qu'à ajouter que j'avais alors une grosse tête ronde peu intéressante et très bonasse, enjolivée de petits boutons, et puis vous auriez le portrait exact, moral et physique, en l'an de grâce 1885 de

MAURICE DENIS⁸¹

Le journal observe donc une fonction de vicariance, ainsi que le portrait, qu'il soit pictural ou littéraire. C'est d'ailleurs précisément ce que tente de pallier Maurice Denis, sa disparition dans le futur – ou la disparition du Maurice Denis qu'il fut à cet époque. La signature apposée au bas de cette déclaration ajoute à l'importance qu'il accorde à son autorité dans ces paroles. Il complète ses confessions spirituelles, chargées de dévoiler son caractère moral, par un autoportrait littéraire

80 Maurice DENIS, *Journal I*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p.30.

81 *Ibid*, p.56.

physique, qui vient lui aussi remplacer l'absence de photographie. Le désir de Maurice Denis avec ce journal est bien de laisser une trace, de figer le temps en cet instant précis. C'est pourtant la charge dévolue à la peinture que de saisir le temps dans sa fugacité, quand la littérature se déploie elle, dans le temps. Il imagine en outre le sort réservé à ces lignes : quelqu'un dans le futur se chargera de les mettre en forme afin d'en faire un portrait ressemblant. Il considère ainsi ces lignes comme des notes, des bribes, qui serviront à la reconstitution plus tardive d'une identité à un instant donné. Les deux possibilités du portrait dans la durée et de la fixation instantanée d'une identité se font concurrence dans ce journal. Dans ses années de jeunesse, Maurice Denis envisage, dans tous les cas, la postérité d'un point de vue plus identitaire qu'artistique ou financier. L'interpeller au sein de son journal revient à lui adresser une requête, celle de garder une trace de son existence. L'incertitude engendrée par cette question de la postérité se lit également chez Émile Bernard, à la fin de sa vie. Comme chez Émile Bernard, elle prend le visage du proche qui saura donner à ces écrits la fortune qu'ils méritent, bonne ou mauvaise. C'est une sorte de délégation de postérité qui s'écrit dans ces vœux :

Je laisse à mes héritiers ce soin-là, à moins qu'ils ne trouvent plus économique de le jeter au feu ; car en général, c'est le sort des poèmes laissés dans les cercueils que sont les armoires ; les générations nouvelles se montrant de plus en plus avares et désintéressées des choses de l'esprit⁸².

Ce que démontrent ces requêtes est une forme de lucidité sur l'impossibilité d'orchestrer véritablement sa postérité, et un renoncement à maîtriser cette partie de l'œuvre qui leur échappe inévitablement. Chez Maurice Denis, elle s'exprime très jeune, encore pleine d'espoir, mais chez Émile Bernard, qui rédige ses mémoires à la fin de sa vie, le constat est beaucoup plus pragmatique, mais un peu désabusé également, selon son habitude.

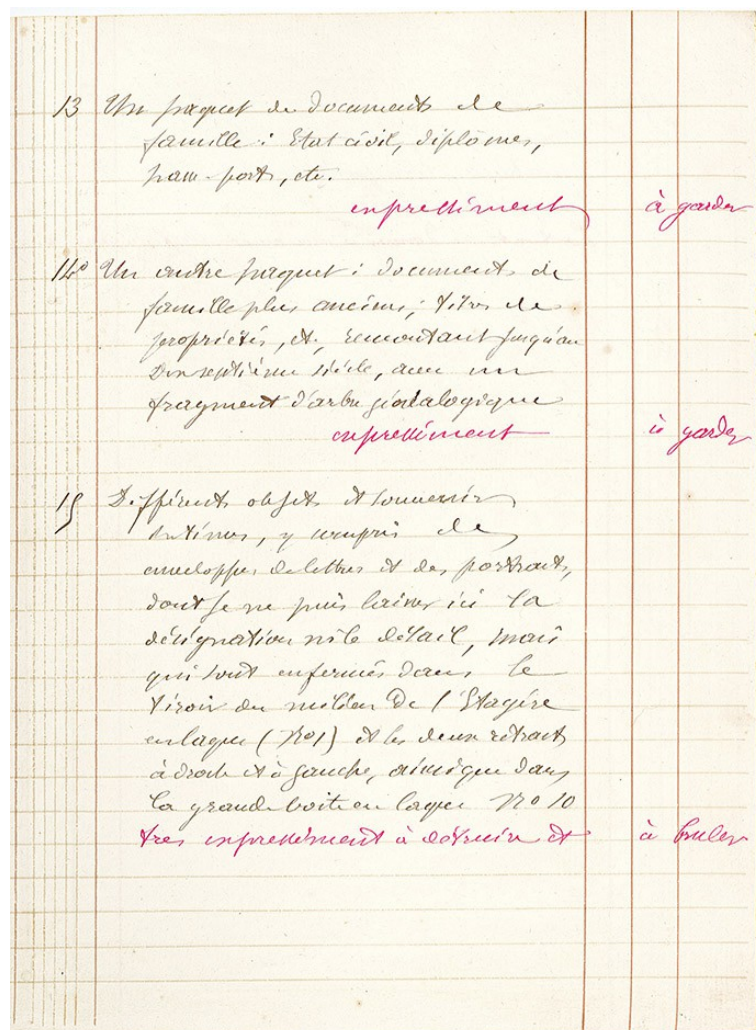
82 Émile BERNARD, « Mon œuvre poétique », in *Aventure de ma vie*, (sans date), manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°298.

◆ Disparaître sans laisser de traces

Dans le cas d'Emmanuel Lansyer, au contraire, l'intérêt pour sa postérité s'exprime non pas tant dans la volonté de laisser une trace que de choisir la trace qu'il va laisser.

L'artiste lochois entretient vraisemblablement toute sa vie durant un goût pour l'ordre et ses affaires sont toujours soigneusement réglées ainsi qu'en témoignent les différents carnets dans lesquels il recense ses œuvres, fait ses comptes, ou tient la liste des œuvres de sa bibliothèque. Ces documents sont bien évidemment une source primordiale pour la connaissance de l'artiste. Et ce d'autant plus

qu'Emmanuel Lansyer établit dans l'année qui précéda sa mort, une liste des documents en sa possession et leur destinée à son décès : on constate à la lecture de ce cahier que son souhait fut de faire disparaître une grande partie de ses documents personnels. Parmi ces documents figure sa correspondance qui fut elle aussi brûlée à sa demande. Le détail de ce testament nous informe donc à la fois sur les documents en sa possession à sa mort, mais surtout sur ceux qu'il accepte de transmettre à la postérité et ceux qu'il ne souhaite pas voir dévoilés publiquement. Dans ce cahier, à la suite de chaque item, il note en rouge « à garder » ou « à brûler ». En ce qui concerne ses poèmes, Lansyer semble plus indécis : il laisse leur sort entre les mains de José Maria de



Page de l'inventaire général des biens d'Emmanuel Lansyer, Maison-Musée Emmanuel Lansyer, Ville de Loches.

Heredia, qui fut son mentor et l'encouragea à l'écriture. Est-ce un dernier hommage qu'il fait à son ami ? Ou une manière de lui laisser la décision du sort de ces textes ?

Ce n'est donc pas en terme de production qu'Emmanuel Lansyer envisage la postérité, mais plutôt en terme de destruction. C'est la manière qu'il emploie pour réguler ce qui passera de son œuvre à la postérité. Là où certains artistes, tels Vallotton, aimeraient « laisser cette trace-là aussi », Emmanuel Lansyer, quant à lui, efface les traces de son passage en tant qu'homme privé : la plupart de ses papiers privés sont notés comme « à brûler ». Il efface également une partie des traces de la conception de son œuvre littéraire, notamment les lettres adressées par Heredia. On ne sait donc quels furent ses conseils, ses remarques, et la manière dont il encouragea le peintre à se faire aussi poète.

Cette entreprise ne concerne cependant que la production écrite de l'artiste, aucune de ses œuvres picturales n'est concernée par cette disparition programmée. Lansyer projette ainsi de ne transmettre à la postérité que la part artiste de lui-même, la part publique, et de faire disparaître ce que fut l'homme. Il considère en ce sens que ses poèmes font partie de son œuvre d'artiste. Ceux-ci cependant ne furent pas confiés à Heredia, malgré son souhait. Ils sont aujourd'hui conservés à Loches par la Maison-musée Lansyer.

Le positionnement des artistes vis-à-vis de leur œuvre est donc largement révélateur de leur engagement dans l'écriture. Ils définissent leur manière de considérer leurs écrits comme une œuvre à part entière, dépendante de leur activité picturale, ou une activité sans lien avec une quelconque ambition artistique. Le discours qu'ils tiennent sur ces œuvres et les éléments paratextuels nous éclairent sur leurs motivations à écrire, à publier, voire pour les plus ambitieux, à se faire reconnaître comme écrivains.

2. CONTEXTES D'ÉCRITURE

J'estime que la pensée qui a pu guider mon œuvre ou une œuvre partielle est liée très mystérieusement à mille autres soit miennes, soit entendues d'autres. Quelques jours d'imagination vagabonde je me remémore de longues études souvent stériles, plus encore troublantes : un nuage noir vient obscurcir l'horizon : la confusion se fait en mon âme et je ne saurais faire un choix. Si donc à d'autres heures de plein soleil, l'esprit lucide, je me suis attaché à tel fait, telle vision, telle lecture, ne faut-il pas en mince recueil, prendre souvenance.

Paul Gauguin, Avant et Après

Une fois exploré l'univers paratextuel des œuvres, qui nous donne quelques indications sur la manière de considérer ces œuvres, nous aimerions nous attacher plus particulièrement à l'étude des processus mis en œuvre dans les textes eux-mêmes. Que révèlent-ils des intentions littéraires des auteurs ? Quels liens entretiennent-ils avec le contexte littéraire de leur époque ?

A. Filiation et intertextualité

Qu'elle soit nécessité, désir, curiosité ou altérité artistique, la littérature occupe une place particulière dans la production des peintres. Elle trouve sa source aussi bien dans les temps reculés de l'enfance, que l'artiste nourrit tout au long de son existence, ou se manifeste comme un désir soudain, motivé par des nécessités propres à une période donnée, l'écriture est nécessairement alimentée par des modèles, des références littéraires que les artistes puisent dans leur culture personnelle et dans les traditions, ou dans leur entourage.

Il n'est pas rare que les œuvres écrites des peintres portent les marques d'une réelle aspiration à la littérature. Il existe plusieurs manières pour un peintre de revendiquer son écriture comme une activité à part entière dans sa production artistique – tout autant que de manières de nier cette activité. Nous avons abordé les aspects matériels et de diffusion du texte, et nous voulons désormais nous pencher sur les éléments inhérents au texte et son environnement littéraire immédiat ou traditionnel, influences et contexte de production. Les influences littéraires exercées sur les peintres sont de plusieurs ordres : direct et intime, il s'agit de l'entourage immédiat des artistes, la sphère artistique à laquelle ils appartiennent, et avec laquelle ils échangent donc de manière plus ou moins intime ; ou indirect et diffus, ce sont les traditions littéraires.

a) Des modèles littéraires

La question de la filiation ou de la parenté littéraire irrigue de nombreuses œuvres littéraires. Elle est bien évidemment au cœur des préoccupations du jeune artiste en quête de reconnaissance. Elle vient répondre à la fois à un questionnement sur les origines de cette pratique, et à une quête de légitimation. Françoise Le Borgne met en exergue cette problématique, en insistant sur le fait que la position des artistes face à ces modèles littéraires indique également la nature de leur rapport à la littérature :

Entre élection et prescription, la désignation du modèle (à la fois création reproductible et son créateur) fonde un ordre esthétique dans un mouvement qui renoue lui aussi avec le sens originel puisque l'*autorité* est étymologiquement le propre de l'*auctor*. Reconnaître, en le désignant comme modèle, l'autorité d'un écrivain relèverait pour ainsi dire du pléonasme puisque l'*auctoritas* signifie dès l'Antiquité tardive le « crédit d'un écrivain, d'un texte ». Impropre dans l'ordre des faits mais pertinente dans l'ordre symbolique, la problématique de la *filiation* constitue donc un biais privilégié pour interroger la manière dont une époque – et, à chaque époque, tel groupe ou tel écrivain – envisage les modalités et les enjeux de la création poétique : en se plaçant sous l'autorité de textes investis d'un pouvoir fondateur ou en refusant cette autorité, en revendiquant l'héritage des pères vénérés ou en rejetant leur tutelle, chaque auteur se positionne dans le champ littéraire de son temps, réaffirme des choix, des refus et une certaine conception de la valeur en littérature⁸³.

Le rapport des peintres qui écrivent à une autorité littéraire est prépondérant parce qu'il constitue l'une des voies d'accès au champ littéraire. C'est très souvent au contact – réel ou non – d'autres écrivains que les peintres s'éveillent à l'écriture, mais également entreprennent de faire reconnaître la place de ces écrits dans le champ des lettres. Ce désir de filiation ne participe toutefois pas du seul principe d'imitation pour la plupart des artistes, mais plutôt d'une quête de reconnaissance singulière comme écrivain.

La volonté de s'inscrire dans la sphère littéraire peut être mise en œuvre par le biais d'un discours, visant à légitimer les écrits. Ce discours apparaît généralement à côté de l'œuvre littéraire, il est tenu dans des écrits intimes, notes personnelles ou écrits à caractère autobiographique. Pour autant, il ne s'agit pas en général d'une affirmation explicite. L'artiste revendique, ou plutôt sous-entend, son appartenance à la sphère littéraire en se référant à des modèles, qu'il reconnaît comme pairs, voire comme pères. Les artistes convoqués comme modèles sont tout autant des modèles réels (pères spirituels, amis proches ...) que des modèles idéalisés (grands noms de la littérature) voire des modèles littéraires au sens large, c'est-à-dire des traditions littéraires ou des codes. L'accès aux cercles littéraires se fait donc en quelque sorte par le biais de figures de passeurs, de médiateurs.

83 Françoise LE BORGNE, « Introduction », in Françoise LE BORGNE (dir.), *Filiations, modèles et transmissions dans les littératures européennes (1740-1850)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2012, p.12.

Jules Breton relate à ce sujet comment il a été introduit auprès de Leconte de Lisle par José Maria de Heredia.

Je viens d'écrire le nom d'un des plus grands génies poétiques de la France et du siècle [Leconte de Lisle], je voudrais rendre à la mémoire de cet homme si regretté, mon humble et fervent hommage.

J'ai connu Leconte de Lisle au printemps de 1872 et il y avait à peine six mois que j'avais lu ses œuvres.

Jusque là, de temps en temps, son nom m'arrivait comme celui d'un astre mystérieux.

J'ai raconté ailleurs comment l'anthologie de Lemerre achetée à une gare, en voyage, m'avait tout d'abord initié à quelques uns de ses poèmes.

Étant à Douarnenez, Heredia, à qui j'avais confié mon admiration pour le maître, fit venir et m'offrit gracieusement les *Poèmes barbares*.

Cet admirable livre me jeta dans l'enthousiasme.

De retour à Paris, Heredia montra à Leconte de Lisle mon sonnet de l'*Aube* que je venais de composer.

Le Maître voulut bien s'y intéresser, et le poète des *Trophées* nous invita, ensemble, à l'un de ses dîners du mercredi.

J'allai donc voir l'astre que j'entrevois dans un ciel inaccessible⁸⁴.

Le caractère inaccessible du poète et de la sphère à laquelle il appartient insistent sur la convoitise du peintre à l'égard de ce milieu. La dénomination adoptée par Breton pour évoquer Leconte de Lisle est significative : « le Maître » insiste sur le rapport de maître à disciple qui s'est établi entre les deux. Le poète apparaît dès lors comme détenteur d'un savoir qu'il transmet au jeune artiste. Chez Jules Breton, cette reconnaissance du maître vis-à-vis du travail de l'élève contribue à renforcer les manifestations de l'ambition littéraire de l'écrivain en devenir, mais demeure teintée d'une certaine humilité :

Or, pourquoi ne le dirais-je pas ? Un jour que je lui lisais un passage de *Jeanne*, la douleur d'Angèle et la mort d'Étienne, arrivé à ce vers :

Et la première fleur qu'à deux on respirait,

je fus étonné de voir que le Maître avait les yeux pleins de larmes :

« Oui, vous me faites pleurer, me dit-il, moi l'impassible, dit-on, moi qui adore la tendresse⁸⁵. »

De ce fait, la référence à des modèles n'est pas anodine dans la construction de l'identité du peintre en poète : l'hommage fait à Leconte de Lisle dans les écrits de Jules Breton apparaît tout autant comme l'hommage à un ami cher que comme l'hommage artistique d'un élève à son maître. Se revendiquer d'un tel modèle symbolise la volonté d'inscrire son nom comme disciple et donc de créer une filiation, de s'inscrire dans une lignée de poètes.

84 Jules BRETON, *Un peintre paysans*, op. cit., pp. 187-188.

85 *Ibid.*, p.190.

Pour un écrivain, se ranger sous la bannière de ces illustres prédécesseurs et s'en réclamer explicitement – par le biais d'une préface ou d'une dédicace par exemple – ou implicitement par la pratique des « grands » genres [...], un jeu d'allusions intertextuelles ou en briguant un fauteuil académique – c'est tâcher de s'inscrire dans une filiation et de conférer à son œuvre une légitimité et un prestige monnayable tant sur le plan symbolique que sur le plan matériel⁸⁶.

« Pour un écrivain », cette nécessité est assurément prépondérante, mais pour le peintre en quête de légitimité, elle est plus significative encore de son engagement dans la sphère littéraire. Et pourtant, on constate que la « profession » première de l'artiste, qui se consacre à la peinture, n'influe pas sur les jugements du poète, ou de ses contemporains. Il ne semble pas y avoir de frontière entre les pratiques ; les vers de Jules Breton sont accueillis comme ceux d'un poète à part entière. En cela, son entrée dans le monde littéraire semble se faire sans aucune appréhension particulière quant à sa carrière parallèle de peintre. C'est ainsi que nombreux sont les contemporains de l'artiste qui reconnurent entièrement son double talent de peintre et de poète. Emmanuel Lansyer écrit notamment dans son autobiographie, en 1888 : « Jules BRETON, qui non content de peindre excellemment la nature bretonne, l'a chantée aussi en très beaux vers⁸⁷ ».

Si Jules Breton fonctionne par sous-entendus, par hommage, ne se réclamant jamais explicitement de l'influence de Leconte de Lisle sur sa poésie, Émile Bernard cite au contraire ses sources d'inspiration de façon très claire. Il s'attarde même à détailler les raisons de ces influences et les différentes périodes de sa production. Émile Bernard dresse en fait un bilan de son activité littéraire, de son itinéraire littéraire.

J'admirais alors Boileau, modèle proposé à notre admiration dans les classes, et si j'eus plus tard une forme serrée, je la dois sans doute à cette première étude ; mais je n'écrivais rien qui ressemblât à ses œuvres.

[...]

Plus tard, je m'attachai à Ronsard, dont les sonnets à Marie, en raison d'une Marie que j'aimais aussi, me séduisirent ; mais outre Victor Hugo, ce fut Baudelaire qui m'attacha. Il me souvient d'avoir copié en une nuit tout le livre des *Fleurs du Mal*. Jamais telle poésie ne m'avait pris. J'emportai en 1886 mon Baudelaire manuscrit dans un voyage à pied. Je m'arrêtai souvent pour le lire, relire et déclamer sous les arbres, au bord d'une route brûlée de soleil et déserte. Il me semblait que toute la nature m'écoutait.

Malgré cet enthousiasme, ma poésie écrite toujours spontanément, ne se res[s]entait pas, quant à l'inspiration, des étrangetés du grand poète. J'admirais surtout en lui les aspirations vers la beauté et l'idéal. [...]

Plus tard je m'attachai beaucoup à la littérature du Moyen Âge, aux légendes chevaleresques et merveilleuses et j'entrepris un poème de longue haleine intitulé *Les Trois Désirs du chevalier*.⁸⁸

86 Françoise LE BORGNE, art. cit., p.15.

87 *Hommage à Emmanuel Lansyer : Peintre, poète et collectionneur, 1835-1893*, Loches, Musée Municipal de Loches, 1993.

88 Émile BERNARD, *L'Aventure de ma vie*, op. cit..

En se retournant sur son œuvre pour l'analyser, il reconstitue *a posteriori* l'unité de sa production littéraire. Revendiquant des modèles, il revient également sur un cheminement personnel qui vise à établir son œuvre littéraire dans la durée et mettre en valeur son évolution littéraire. Il s'agit presque d'une orchestration de sa reconnaissance littéraire, d'une recomposition de sa vie artistique. De surcroît, il est reconnu par les spécialistes d'Émile Bernard que son autobiographie est un texte qui révisé largement la réalité, bien souvent à son avantage⁸⁹. Cela est d'autant plus manifeste dans cet extrait que les auteurs cités font tous partie d'un panthéon littéraire qu'on ne peut remettre en cause. Émile Bernard s'inscrit donc dans une filiation idéale, avec laquelle il n'entretient pas de rapport de maître à disciple comme chez Jules Breton, dans la mesure où il ne reçoit ni conseils ni retour de la part de ces auteurs. Cette admiration pour les maîtres du passé déréalise d'une certaine manière ses propres aspirations littéraires : contrairement à Jules Breton, qui a l'occasion de fréquenter assidûment Leconte de Lisle, ils demeurent dans le « ciel inaccessible » des grands auteurs. La reconnaissance n'est donc pas réciproque dans le cas de Bernard, et la relation avec ses modèles est nécessairement tout autre. Il avoue d'ailleurs, de manière paradoxale, que ces modèles n'ont pas influencé son écriture. En cela, il adhère au principe d'originalité qui régit le XIX^e siècle dans le domaine de la création : il ne revendique pas l'imitation des anciens, la conformité aux œuvres du passé comme définitoire de la valeur du texte, mais se sert de ces références pour instaurer une filiation qui, si elle n'est pas directement littéraire, est tout au moins forgée sur la reconnaissance d'une supériorité de ces auteurs, sur leur autorité.

L'autorité des pères fondateurs de la littérature repose ainsi sur leur lucidité supérieure : leurs émules leur reconnaissent le pouvoir, en dépassant le conflit du réel et de l'idéal, d'accéder à la vérité profonde de la Nature⁹⁰.

L'invocation de ces grandes figures de la littérature pour légitimer sa pratique introduit une autre dimension dans la formation littéraire du peintre : celle de l'écrivain comme lecteur, tel que Julien Gracq le présente dans *En lisant en écrivant*⁹¹. Il ne s'agit pas seulement pour le « jeune poète » d'invoquer les grands noms de la littérature pour se faire reconnaître comme descendant de cette prestigieuse génération, il s'agit également d'exprimer une communauté de pensée avec eux et leur œuvre. Ce n'est plus seulement le nom qui vient légitimer l'entreprise littéraire, mais l'œuvre elle-même. L'usage de la citation attribuée ou non fait partie de cette filiation spirituelle et indique au lecteur les sources d'une œuvre.

Cette posture de l'auteur comme lecteur peut se manifester par des formes littéraires extrêmes où

89 Fred LEEMAN, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013.

90 Françoise LE BORGNE, art. cit., p.13.

91 Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

l'auteur n'est plus que compilateur. En constituant un répertoire de citations, il s'approprie les mots d'autres auteurs et les réagence par un procédé de collage. La collecte et l'assemblage d'aphorismes font de la pensée de l'artiste une pensée composite : ils dévoilent les filiations spirituelles et littéraires de l'écrivain qui se cherche et établit un réseau intertextuel au sein même de son œuvre. Pour Antoine Compagnon, la citation est à l'origine de toute écriture, et révèle conjointement l'acte de lecture qui la précède :

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique⁹².

Ce répertoire d'aphorismes entre en écho avec ses autres écrits, comme pour en mettre à jour les ressorts, les sources d'inspiration. Le *Cahier pour Aline* de Gauguin fonctionne sur ce principe. Gauguin débute la rédaction de ce cahier en décembre 1892⁹³, c'est-à-dire à la même période que les notes prises pour son récit *Noa Noa*, lors de son premier séjour à Tahiti entre 1891 et 1893. Parallèlement à l'écriture du seul de ses textes qui sera publié de son vivant, il établit donc ce qui pourrait être le « journal d'une œuvre », ses aspirations et réflexions. Pour Linda Goddard, cette manière de procéder indique la proximité de la pensée de Gauguin avec celle de Wagner et de l'œuvre d'art totale. Dans son cas, il ne s'agit pas seulement de s'inscrire dans une filiation littéraire ou philosophique, mais de revendiquer son appartenance à l'ensemble des artistes, de s'inscrire dans une pensée universelle⁹⁴. Les citations mêmes de Gauguin laissent entendre ce principe :

DE RICHARD WAGNER

L'idée d'union féconde de tous les arts remonte à des époques déjà lointaines de notre histoire ; elle répond au besoin éprouvé par notre race de se remémorer le noble mystère de ses origines et le haut espoir de ses destinées, de se soustraire aux pensers égoïstes, aux stériles amertumes de la vie matérielle, de se retrouver, en un mot, comme en un miroir, idéalisée, spiritualisée, ramenée à sa plus pure essence, et s'aimant en cette contemplation de son élément divin, de sentir sa foi fortifiée et son courage ranimé⁹⁵.

92 Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.

93 Philippe DAGEN, « Préface », in Paul GAUGUIN, *Cahier pour Aline*, Les Éditions du Sonneur, « La petite collection des Éditions du Sonneur », 2009, p.7.

94 « Guidé par les principes de la nature collective des idées et du pouvoir unificateur de l'art, l'artiste n'est plus chargé d'exprimer une vision personnelle mais de recombinaison de manière inventive des fragments préexistants – et cette conception de l'art consacre, pour Gauguin, la primauté de la peinture. », Linda GODDARD, « "Selon la lune" : l'écriture et le "primitif" chez Gauguin », in Belinda THOMSON (dir.), *Gauguin, créateur de mythes*, London, Tate Publishing ; Paris, Skira Flammarion, 2010, p.36.

95 Paul GAUGUIN, *Cahier pour Aline*, op. cit., p.23.

Derrière les mots de Wagner, Gauguin exprime son aspiration à une communauté spirituelle au travers des arts, une fusion qui permettrait de retrouver leur pureté originelle. Il mêle des fragments attribués à des auteurs – parmi eux, Edgar Allan Poe, Richard Wagner, Paul Verlaine ou Robert Schumann⁹⁶ – et des fragments non attribués, qui semblent issus d'une pensée commune ou d'une sagesse populaire, « comme pour souligner l'absence d'originalité des idées, le processus de leur circulation et de leur mutation⁹⁷ ». L'utilisation du pronom indéfini dans des formules comme « on dit que » souligne encore l'aspect banal de cette pensée. Il met ainsi en question le principe d'autorité, et par la même occasion, sa propre autorité, en se faisant l'auteur de phrases par essence sans auteur, que sont les proverbes, ou dictons. Le principe d'autorité tout comme celui de singularité artistique semble donc caduque chez Gauguin. La citation est utilisée de manière détournée, non pour mettre en valeur son auteur mais au contraire pour en dévoiler l'aspect universel. Les citations erronées indiquent également qu'il les citait de mémoire et qu'il s'était approprié cette pensée. Cette importance du collage est perceptible jusque dans la matérialité du manuscrit, puisque les premières et les dernières pages de celui-ci sont remplies de véritables collages d'articles de journaux et de critiques de ses expositions. Dans une lettre adressée à Maurice Denis en 1889, Paul Sérusier, alors au Pouldu avec Gauguin, note à son tour une phrase de Wagner probablement tirée des échanges avec le « maître » de l'école de Pont-Aven : cette circulation d'aphorismes plaide en faveur de leur existence autonome, de leur réappropriation par chaque individu :

Avant de fermer cette épître, je veux transcrire ce que j'ai puisé dans un livre et écrit sur le mur de notre salle. C'est notre *Credo* à nous.

«Je crois à un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles.

Je crois qu'en revanche les disciples fidèles du grand art seront glorifiés et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de toute harmonie. R. Wagner.⁹⁸ »

Le désir d'appartenance des artistes à la sphère littéraire passe ainsi entre autre par le biais d'une filiation, qu'elle soit réelle ou imaginaire, qu'ils évoquent dans des textes qui jouxtent l'œuvre, dans le paratexte. En invoquant les grands auteurs, c'est leur propre œuvre qui semble bénéficier de

96 Nous remarquons d'ores et déjà que tous ne sont pas des « écrivains » au sens d'artistes reconnus comme écrivains.

97 Linda GODDARD, « "Selon la lune" : l'écriture et le "primitif" chez Gauguin », in Belinda THOMSON (dir.), *Gauguin, créateur de mythes, op. cit.*, 2010, p.35.

98 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, reproduite dans Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p.41-42.

l'éclat du génie. Pour autant, la légitimité de leurs écrits ne se réduit pas à une invocation dénuée d'intentions littéraires : la volonté de faire œuvre d'écrivain se manifeste également au sein des œuvres par l'adhésion à certaines formes littéraires, ou par référence à d'autres œuvres cette fois.

b) Des indices textuels : les fictions du peintre

La structure des œuvres littéraires elles-mêmes recèle évidemment de nombreux indices des tentations littéraires des peintres, notamment dans le domaine de la fiction. Dans ce cas, l'inscription dans le champ littéraire se fait par référence implicite au sein du texte, par l'utilisation de formes ou de thématiques canoniques. Au XIX^e siècle, le fait pour un peintre d'écrire un roman est rien moins qu'anodin. Cependant à la fin du siècle, le roman se voit assez largement déconstruit, notamment autour des mouvements décadents et symbolistes : l'espace romanesque se fragmente, la diégèse est plus volontiers morcelée, envahie entre autre par des inclusions poétiques. Le genre perd de son intégrité propre. Les peintres se saisissent volontiers de ce genre romanesque en mutation, avec moins d'appréhension peut-être, et quelques libertés. Dans l'inventaire réalisé, on remarque d'ailleurs que, si nombreux sont les peintres à avoir pris la plume, la proportion des artistes à s'être lancés dans l'écriture romanesque est très faible – contrairement à l'écriture poétique qui est largement plus employée par les peintres. Trois artistes se sont toutefois essayés à la forme romanesque : Jules Breton, Émile Bernard et Félix Vallotton. On retrouve chez d'autres artistes des récits biographiques ou historiques, des formes courtes ou des formes dramatiques, mais aucun autre texte n'assume explicitement la forme romanesque.

À l'intérieur de ces romans, certains procédés narratifs reprennent des traditions littéraires établies. Le principe de l'enchâssement narratif est par exemple utilisé chez deux artistes sur les trois ayant composé des romans : Émile Bernard, dans *La Danseuse persane*, et Félix Vallotton dans *La Vie meurtrière* et *Corbehaut*. Ce procédé, dont Maria Eduarda Keating insiste sur l'ancienneté – on le retrouve notamment dans le *Satyricon* de Pétrone – et l'importance dans la formation du roman européen⁹⁹, est mis en œuvre de façon partielle dans la plupart des cas. Seul *Corbehaut* entremêle effectivement plusieurs narrations, et brouille les pistes de lecture en changeant de narrateur, et mêlant les différents niveaux de lecture. *La Danseuse persane* et *La Vie meurtrière* ne jouent pas sur l'insertion systématique de récits qui viennent retarder l'intrigue principale, mais c'est l'ensemble du roman qui repose sur une mise en abyme. Dans les deux cas, le récit principal est enchâssé dans un récit cadre qui conduit à la découverte d'un manuscrit. Cet enchâssement joue sur les frontières du texte, puisque le récit cadre est présenté sous forme d'avant-propos, le laissant dans

99 Maria Eduarda KEATING, « "Romans à tiroir" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », *Echinox Journal*, n° 16, 2009, p. 156-165.

un espace incertain entre périphrase et texte en lui-même. Pour *La Danseuse persane*, l'artifice éditorial va jusqu'à présenter en avant-propos le récit cadre et paginer le début du récit de Jean-Paul Lievens à la page numéro 1, afin de mieux confondre les différents niveaux de récit. C'est en tout cas la reproduction de ce manuscrit qui constitue la narration principale. Chez Félix Vallotton, le roman se clôt sur la fin du récit secondaire, donc sur la fin du manuscrit, sans que le récit cadre ne soit refermé. Chez Émile Bernard, le récit cadre n'est pas non plus repris à la fin du récit enchâssé, le manuscrit est même inachevé – mais dans une pirouette narrative, il clôt malgré tout le roman par un épilogue, une lettre d'un des protagonistes du récit enchâssé. Il multiplie ainsi les niveaux de lectures et met en œuvre des procédés narratifs ambitieux qui manifestent explicitement une connaissance des traditions littéraires et une volonté de se les approprier.

L'appropriation de motifs littéraires, l'actualisation d'idées véhiculées par l'époque fournit également aux artistes des occasions de formuler leur propre œuvre à partir d'éléments préexistants, de puiser dans un fonds littéraire commun. *La Vie meurtrière*, rédigé entre 1907 et 1908, semble entretenir des liens étroits avec un autre roman : *Dans le ciel*, d'Octave Mirbeau, paru en feuilleton dans *L'Écho de Paris* entre 1892 et 1893 et qui ne sera rassemblé en volume qu'en 1989¹⁰⁰. On constate une très grande proximité des deux œuvres aussi bien dans leur structure narrative globale que dans les détails de la diégèse elle-même. En premier lieu, les deux romans appartiennent à ce qu'Annie Mavrakis nomme les « romans du peintre », à l'instar du *Chef d'Œuvre inconnu* de Balzac, ou de *L'Œuvre* de Zola. Ces récits se focalisent sur l'amitié d'un écrivain en formation, avec un peintre.

Car si l'ambition première de cette fable est d'interroger le lien du pictural et du littéraire, née en temps de crise, elle se révèle aussi, malgré l'enthousiasme qu'a longtemps suscité la direction prise par les peintres, un pronostic d'écrivain inquiet de l'avenir de la peinture¹⁰¹.

Une telle ambition entre en résonance de façon particulière lorsque l'auteur d'un tel roman est peintre lui-même. Une différence apparaît toutefois dans la confrontation des pratiques littéraire et picturale, qui témoigne d'une certaine prise de distance de Vallotton par rapport à des œuvres représentatives : chez Vallotton le suicide final échoit à l'écrivain, tandis que chez Mirbeau, tout comme chez Zola, c'est au peintre. Par ailleurs, cela indique que Vallotton utilise un modèle pour y projeter ses propres réflexions : dans son cas, l'aporie se situe du côté de la littérature, qui ne trouve de résolution que dans l'acte final d'auto-destruction. Vallotton utilise donc le cadre d'un « genre »

100 Octave MIRBEAU, *Dans le ciel*, Pierre MICHEL et Jean-François NIVET (éd.), Caen, l'Echoppe, 1989, 148p.

101 Annie MAVRAKIS, *La Figure du monde : pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.171.

déjà codifié tout en se l'appropriant. Il semble également emprunter la structure du récit à Mirbeau : les récits principaux font l'objet d'une mise en abyme, d'un enchâssement, comme nous l'avons vu, mais dans aucun des deux romans le récit cadre n'est refermé, interrompant le récit de manière abrupte, qui s'explique par la violence de l'acte final. L'aboutissement à cet acte est le fruit d'un long développement puisque les manuscrits sont les confessions de deux artistes au destin tragique, dont l'enfance est déjà marquée par le sceau de la fatalité.

Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule¹⁰².

Je n'ai, bien entendu, de ma naissance et des circonstances qui l'accompagnèrent, aucun souvenir, et ma mémoire n'a rien gardé des phases d'un événement qui dut se passer sans gloire, et, comme on pense, dans la plus stricte intimité¹⁰³.

À l'intérieur même des récits, certaines scènes se font écho de manière frappante : les scènes d'intimité de deux couples se déroulent dans des circonstances similaires et selon un schéma semblable : la jeune fille, malade et repoussante, devient soudainement désirable et cède aux gestes pressants de l'homme malgré ses réticences. Ainsi chez Mirbeau :

En ce décor, Julia me sembla très jaune de teint, très flétrie de visage, avec un cou trop long qui lui donnait une attitude et une expression de ridicule oiseau. Et comme son corsage de mince étoffe fanée, élimé, raccommode s'accusait hideusement pauvre ! Comme il éloignait l'idée de plasticités glorieuses ! Au bruit de mes pas, elle leva vers moi son front triste où tristement s'ébouriffaient deux mèches de cheveux ternes, de cheveux malades. Je la saluai d'un air dégagé et protecteur, n'étant point, ce matin-là, d'humeur à m'apitoyer sur les chloroses des concierges. Au contraire, il ne m'eût pas déplu de la plaisanter cruellement sur sa maigreur, sur les poches vides que son corsage creusait à hauteur du corset, sur la dureté anguleuse de son cou et sur toutes les imperfections physique, que, dans cette seconde de vengeance basse et de vil dépit, j'avais un odieux plaisir à découvrir et à détailler, tel un amant dégrisé après l'acte de la possession¹⁰⁴.

Et chez Vallotton :

Passant au jour, ses traits, que j'avais assez mal vus dans l'ombre du vestibule, se précisèrent, et, ainsi éclairés, prirent une rigueur et un accent qui me donna le frisson. Jeanne était littéralement méconnaissable, creusée, décharnée, livide ; sauf l'éclat de ses prunelles, j'eusse cru voir remuer un cadavre. Une indicible angoisse me serra la gorge, mais tant de bonheur flottait sur ma pauvre face, que, de peur de la voir s'altérer, je me dominaï et souris à mon tour.

- Eh bien, Jeanne, lui dis-je... en voilà une bonne surprise !

Elle ne répondit pas, et, son bouquet posé, vint à moi les bras tendus. Je fis un pas au-devant, pensant lui prendre les mains, mais elle me devança, les noua sur ma nuque, et colla sa bouche sur la mienne. Avant que j'eusse pu la retenir, je sentais sa langue me

102 Octave MIRBEAU, *Dans le ciel*, op. cit., p.35.

103 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, op. cit., p.17.

104 Octave MIRBEAU, *Dans le ciel*, op. cit., p.113.

pénétrer, et le goût de sa salive. Une impression odieuse me fit reculer, presque de force, je me dégageai¹⁰⁵.

Dans ces extraits, les deux personnages masculins ne sont pas guidés par les mêmes élans vis-à-vis des personnages féminins. Le ton est manifestement très différent entre les deux romans ; là où le cynisme désabusé de Mirbeau accable cruellement la femme, Vallotton est plus scrupuleux. Mais le sentiment dominant est toutefois celui d'un dégoût, qui se mue en désir. C'est pourtant chez Vallotton que le dégoût finit par l'emporter, et désamorce la cruauté de l'acte envers la femme. C'est même la culpabilité du protagoniste qui irrigue l'ensemble du roman – le titre en est révélateur. L'artiste parvient donc à prendre de la distance vis-à-vis du modèle, et, en le réactualisant, ce sont ses propres conceptions artistiques, et ses propres interrogations qu'il met en exergue.

Par ailleurs, l'usage particulier de la ponctuation, très expressive, voire utilisée pour son aspect graphique – on a d'ores et déjà noté l'importance du caractère graphique de l'écriture dans le roman de Félix Vallotton, dans le récit, mais également dans l'attention portée à la typographie et à la mise en page – semble révélatrice d'une connivence entre les textes : les « ?... » ou « !... » reviennent de manière fréquente voire abusive, et créent des interstices dans le texte, des zones de non-dits qui font du texte un espace fragmentaire.

L'intertextualité indique donc aussi l'attention portée à des modèles littéraires, que ceux-ci soient ancrés dans les traditions ou bien puisés chez les contemporains. Si dans le cas de Vallotton, il est difficile de savoir précisément dans quelle mesure *La Vie meurtrière* est inspirée du roman d'Octave Mirbeau¹⁰⁶, cette mise en parallèle permet au moins d'affirmer à quel point son roman entretenait un lien étroit avec la littérature de l'époque. Félix Vallotton exploite donc un modèle littéraire contemporain pour s'illustrer dans un genre canonique au XIX^e siècle, et emprunte pour cela à des artistes et des formes déjà reconnus à l'époque.

Jules Breton inscrit quant à lui son roman dans la tradition du *Bildungsroman*, roman de formation hérité du romantisme allemand, puis repris par le naturalisme sous la forme des romans d'apprentissage. *Savarette* retrace le parcours d'un peintre de son enfance jusqu'à son obtention du prix de Rome. Toutefois, Daniel Mortier a en effet montré à quel point ce genre, issu en fait d'une actualisation rétrospective, ne reposait sur aucun modèle unique reconnu :

105 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, op. cit., p.123.

106 Vallotton et Mirbeau étaient proches : ils se rencontrent probablement par le biais de la famille Natanson, et Vallotton réalise un masque de Mirbeau en 1900, puis deux portraits de celui-ci en 1902 et 1908. En retour, Mirbeau préfacera le catalogue de l'exposition Vallotton chez Druet en 1910. De plus, le roman de Mirbeau étant paru en vingt-huit livraisons dans l'*Echo de Paris*, il est probable que Vallotton en ait eu connaissance. Voir Gilbert GUISSAN, Doris JAKUBEC (éd.), *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, 3 vol., Paris, Bibliothèque des arts, 1973-1975.

On peut comprendre pourquoi le roman d'éducation se dérobe ainsi à la saisie. C'est un genre « auctorial », et, plus précisément, dirait encore Jean-Marie Schaeffer, un genre « hypertextuel », comprenant des textes qui en imitent ou transforment d'autres. Il a cette caractéristique depuis qu'il est entré dans l'horizon de création des auteurs, qui ont pu décider d'écrire des romans d'éducation. [...]

C'est là précisément la raison pour laquelle des traits génériques sont difficiles à trouver. En effet, débordant le seul cadre germanique, et en étant pratiqué par plusieurs générations d'écrivains, le roman d'éducation s'est développé à partir de divers hypotextes¹⁰⁷.

Jules Breton adopte donc les codes littéraires de ce genre autant en adhérant à des *topoi* établis par un certain nombre de romans, qu'en déconstruisant d'autres codes, puisque ce genre porte, inhérentes à sa formation historique, les marques de son aliénation. Daniel Mortier met en évidence toutefois quelques points communs à ces récits : entre autre, des intrigues de type biographique, « mais sur un segment biographique limité et avec des épreuves qui ne sont guère redoutables », un héros jeune qui n'est pas installé dans la vie, et du point de vue de la narration, l'absence de prolepses, la focalisation du personnage et un temps de l'histoire proche de celui de la narration¹⁰⁸. Le roman de Jules Breton correspond en partie à ces éléments fondamentaux : Jean Gérard est en effet encore enfant au début du récit, et tout jeune père à l'issue de celui-ci – c'est-à-dire, en attente lui-même de sa descendance. D'une descendance symbolique – Savarette n'a pas d'enfants et fait de Jean Gérard son héritier spirituel et artistique – dont il émane, il devient à son tour à la tête d'une génération à venir. Ainsi, si la diégèse répond à l'horizon d'attente du lecteur, certains motifs communs sont malgré tout détournés. Le titre éponyme du protagoniste fait partie de ces déstructurations : tout comme d'autres exemples du genre s'intitulent *David Copperfield*, *Les Années d'apprentissages de Wilhelm Meister* ou *Émile*, Jules Breton intitule son roman du nom d'un personnage, *Savarette*. Mais en réalité Savarette n'est pas le nom du protagoniste dont on suit la formation, c'est celui du maître du jeune artiste. Ce procédé déceptif invite à s'interroger sur le point de focalisation réel du roman : le jeune artiste dont on suit l'apprentissage est-il le protagoniste véritable ? Faut-il considérer ces deux personnages comme des avatars d'un même personnage ? L'achèvement du roman avec la mort de Savarette introduit une incertitude supplémentaire en ce sens.

Mais plus encore, le roman de Jules Breton répond aussi partiellement aux caractéristiques du « roman du peintre » que nous avons déjà évoqué. Partiellement, parce que les problématiques qu'Annie Mavrakis identifie comme typiques de ce genre ne sont pas mises en exergue tout au long

107 Daniel MORTIER, « Le roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », in Philippe CHARDIN (dir.), *Roman d'éducation, roman de formation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Paris, Editions Kimé, 2007, p.264.

108 *Ibid.*, p.267

du roman, mais à un certain moment, central dans le roman : il s'agit de la confrontation du peintre et du poète, qui cristallise la comparaison des deux pratiques. C'est même à une tradition plus ancienne encore que se réfère ce passage, puisqu'il met en présence un peintre et un poète, chacun des deux discutant des spécificités de son art. Jules Breton reprend ainsi typiquement les codes du *paragone*¹⁰⁹.

Là où le roman diffère toutefois des modèles littéraires antérieurs auxquels il se réfère, c'est dans son issue et les conclusions qui en sont tirées. Annie Mavrakis remarque que dans les romans qui déploient complètement cette problématique, l'échec du peintre et la nécessaire survivance de l'écrivain, comme témoin, indiquent une différence fondamentale entre les deux arts : l'insuffisance de la réalisation picturale, aux prises avec la matière, quand la littérature se sauve par son pouvoir d'abstraction.

Jean, au contraire, s'étonnait de ne pas les voir s'y livrer davantage ; l'étude de la peinture, en les initiant aux choses de la peinture, et aux lois de l'art plastique, devrait leur démontrer quelle analogie il y a entre celles-ci et celles de la poésie : proportion, rythme, coloration, gradation, unité, variété, et bien d'autres : quel rapport il y a entre les vibrations des mots, entre leur allure et celle du dessin, de sorte qu'on peut dire un tableau sonore, et il ajouta que les consonances des mots éveillent parfois, de même que les vibrations de la couleur, selon la place qu'elles occupent, comme des échos étrangers à leurs sens propre et qui apportent un mystérieux complément à l'idée ou à l'effet harmonique.

[...]

La conclusion définitive fut que le poète et le peintre, s'ils en avaient la joie, avaient aussi les désespoirs de leur art, et que, si l'art est divin, l'homme est plein d'infirmités¹¹⁰.

Au contraire, dans *Savarette*, la thèse soutenue est celle d'une identité entre les deux pratiques. Alors que Vallotton investissait ses propres interrogations de peintre dans le roman en affirmant le triomphe de la peinture sur la littérature, Jules Breton insiste au contraire sur les analogies entre les deux arts. En faisant cela, il place sur le même plan création poétique et création picturale. Cela lui permet également de légitimer la place de sa pratique littéraire dans sa production artistique, comme émanant d'une même aspiration. Dans la préface à son recueil d'*Œuvres poétiques* (1887), dans lesquelles sont repris *Les Champs et la mer* (1875) et *Jeanne* (1880), il revendique l'égale importance accordée aux deux pratiques dans sa production :

En 1873, j'eus l'occasion de connaître le poète impeccable J. M. de Heredia et de lui montrer mon premier cahier de vers. Il me donna de sérieux encouragements confirmés par d'illustres amis à qui il me présenta, parmi lesquels je citerai Leconte de Lisle, le maître des maîtres, et, dès lors, je partageai mes veilles à peu près également entre les deux arts qui occupent ma vie¹¹¹.

109 Nathalie BAUER, Lauriane FALLAY D'ESTE (trad.), *Le paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009.

110 Jules BRETON, *Savarette*, op. cit., pp.160-165

111 Jules BRETON, *Œuvres poétiques*, op. cit., p.11.

Chez Vallotton comme chez Jules Breton, l'attention portée à la littérature de l'époque, mettant en face à face les deux pratiques dans des fictions contemporaines, témoigne d'un enjeu véritable dans leur implication. Annie Mavrakis remarque que nombreux sont les écrivains qui s'investissent dans la sphère artistique – nous en avons montré les principales manifestations – et qui sont tentés de donner à la peinture ses orientations, alors les peintres semblent en revanche très éloignés des nouveaux chemins empruntés par la littérature¹¹². Breton insère pourtant dans ce dialogue des considérations sur la poésie symboliste, qu'il juge trop portée sur la forme, au détriment de l'idée qui préside à toute création :

Une partie de la nouvelle école cherche des effets de style souvent bizarres et maladifs, de subtiles raretés de nuances, et fait bon marché du sens et des règles nécessaires.

Elle a gravement tort et peu raison.

Elle a tort parce que l'absurde, sous n'importe quelle forme fatalement absurde aussi, est toujours l'absurde, et elle a raison en ce sens que la poésie est un vêtement d'une réelle valeur¹¹³.

Il utilise donc les propres termes symbolistes – l'image du vêtement est courante dans les théories symbolistes, dans le *Traité du Narcisse* de Gide, par exemple – pour juger des forces et faiblesses de ce mouvement. Il témoigne ainsi de sa connaissance des enjeux littéraires, et se place résolument dans une perspective plus naturaliste.

Pour Émile Bernard, c'est moins la littérature contemporaine que les grandes œuvres fondatrices de la littérature européenne qui l'occupent. La référence aux auteurs classiques au sein même des textes semble un gage de reconnaissance des qualités littéraires de son œuvre. Ils fonctionnent comme l'invocation de divinités protectrices. Plusieurs artistes sont ainsi cités à l'intérieur même du roman, de façon explicite ou voilée, notamment dans un souci chronologique. Par exemple, dès l'avant-propos qui présente la découverte du manuscrit du peintre Jean-Paul Lievens dans *La Danseuse persane*, Émile Bernard place le texte sous l'égide de grands auteurs – les mêmes qu'il évoque dans son autobiographie, ce sont donc ses influences personnelles qu'il met en exergue : afin que la liste de son panthéon littéraire soit complet, il va jusqu'à créer un auteur fictif, mais dont le modèle est aisé à reconnaître :

Dans la maison qu'il habita, j'ai retrouvé bien des objets lui ayant appartenu : [...] quelques livres : la Vie des Grands Peintres, la Bible, les Poésies de Pierre de Ronsard et celles – manuscrites – d'un auteur inconnu aujourd'hui : Charles Dufays, dont le titre est : Fleurs malades. De nombreuses remarques faites à des strophes indiquaient que ce livre lui était familier.¹¹⁴

112 Annie MAVRAKIS, *La figure du monde*, op. cit., p.64.

113 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, op. cit., p.181.

114 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p. III-IV.

En plus de revendiquer des influences littéraires, cette précision établit une identité entre l'auteur et son personnage, grâce au réseau de significations que l'on peut établir à la lecture de ses différents ouvrages, notamment de son autobiographie *Aventure de ma vie*, dès lors que Bernard y affirme sa propre passion pour Baudelaire. Les personnages s'en trouvent eux-mêmes placés sous l'égide de figures tutélaires : l'héroïne du roman, Armide, danseuse orientale, trouve son origine dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse, où une autre Armide ensorcelle Renaud pour retenir son amour. Bernard livre d'ailleurs la référence intertextuelle dans ce même avant-propos : « Nouveau Renaud, il vint sans doute redemander son Armide aux horizons dont elle était sortie et où elle s'était évanouie¹¹⁵. » L'aspect magique des attraits que représente Armide pour l'artiste dans *La Danseuse persane* n'est que suggéré mais la référence à la *Jérusalem délivrée* déploie cette dimension et invite à relire les tourments du héros, qui peuvent passer pour de la mélancolie, ou des hallucinations, comme le fruit de la vengeance de la danseuse magicienne. Elle donne donc au roman toute sa dimension fantastique. En convoquant la *Jérusalem délivrée*, Émile Bernard se place dans le sillage d'un mouvement initié dès la fin du XVIII^e siècle et qui élit l'œuvre du Tasse comme nouvelle œuvre de référence, avec le *Roland furieux*, et en pastiche les aventures héroïques et courtoises dans des romans dits de style troubadour¹¹⁶. L'avant-propos du texte sert donc d'une part de mise en scène narrative, mais permet aussi au narrateur de justifier son récit de plusieurs manières : il s'en détache, en déléguant la parole à un narrateur second, invoque les grands auteurs comme pour le légitimer, et développe un réseau intertextuel qui offre aux personnages des modèles glorieux. Ces indices sont disséminés au sein du texte lui-même, comme pour insister sur l'intertextualité et lire le roman à la lumière des œuvres qui l'ont inspiré :

Elle semblait plus un esprit qu'un corps, et représentait véritablement cette Armide enchanteresse reine des voluptés et des rêves, dont nous a parlé Le Tasse en sa *Jérusalem Libérée*¹¹⁷.

L'inclusion d'autres formes littéraires dans le roman, poésie ou correspondance, reprend également des traditions littéraires.

Le caractère très conservateur de l'œuvre picturale et littéraire d'Émile Bernard, à partir des années 1900 et qui se radicalisera au fil de sa vie¹¹⁸, explique la référence à de telles figures. Le fait

115 *Ibid.*, p. III.

116 « Ainsi, cette variété de romans naît-elle de la substitution d'un texte fabriqué de toutes pièces au texte véritable des romans de chevalerie. ». Pierre GLAUDES, « Le Roman de style troubadour », in Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES, Bertrand VIBERT, *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle, représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p.762.

117 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p.199.

118 Il s'opère chez lui un grand retournement après sa période dite « de Pont Aven » qui va le mener à réviser son

que *La Danseuse persane* soit situé au XVII^e siècle est révélateur des aspirations classiques du peintre à cette époque. Le protagoniste y côtoie Philippe de Champaigne, dont il fait son maître¹¹⁹, Nicolas Poussin ou encore Simon Vouet. Au demeurant, les poètes ne sont pas en reste : on compte parmi eux « le poète burlesque M. de Saint-Amant », « M. de St-Alexandre, écrivain que je goûte fort¹²⁰ », et « MM. Pierre de Corneille, de Balzac, de Rotrou, Benserade, de Voiture, de Saint-Amant, M. de Scudéry et sa sœur, Cyrano de Bergerac et beaucoup d'autres de nos meilleurs prosateurs et poètes.¹²¹ », et Tristan L'Hermite, son confident. Il se plaît en outre à insérer des noms contemporains déguisés : « Je m'adonnai en ce même temps à orner cinquante sonnets de Pierre de Ronsard de figures gravées dans le bois pour le célèbre éditeur des gentils esprits, M. Ambrosius Vollart¹²². » C'est sous la double autorité de grandes figures de la peinture et de la littérature qu'il place son roman : en leur témoignant cette admiration, en leur dédiant en quelque sorte son œuvre, il manifeste l'ambition d'être reconnu tant parmi les poètes que parmi les peintres.

Dans d'autres circonstances, le poète joue également le rôle de légitimation dans la production littéraire du peintre, en y étant directement impliqué. Cette fois, ce n'est plus seulement le discours qui génère une attente de reconnaissance de la part de l'artiste, mais c'est sa réalisation. C'est le cas de l'entreprise de Gauguin pour faire publier son « conte¹²³ », *Noa Noa*. Ce texte est le récit de son premier voyage à Tahiti, qu'il effectue entre 1891 et 1893. Il retravaillera ces notes, prises durant son voyage, à son retour à Paris et les confiera à Charles Morice. Il s'adjoint en effet pour la publication de ce texte, l'intervention de ce dernier qui développe de larges épisodes lyriques venant entrecouper le récit en prose de Gauguin, voire le dénaturer en grande partie¹²⁴. Dans ce manuscrit, l'autorité de l'écrivain n'est pas remise en cause, au contraire, elle constitue pour Gauguin, semble-t-il, un moyen de légitimation de ses écrits. Jean Loize a montré la difficulté que représente l'étude de la genèse de ce texte du fait des multiples versions qui en ont été réalisées¹²⁵. Une première version sera éditée dans la *Revue Blanche* en octobre et novembre 1897 puis en volume en 1901 aux éditions de La Plume. Bien que la première édition dans la *Revue Blanche* n'ait pas été décidée de

jugement sur les avant-gardes artistiques et se tourner résolument vers les œuvres du passé et en adopter les principes. Ce tournant dans sa peinture a lieu progressivement à partir de 1893, année où il quitte la France et commence à découvrir l'art italien.

119 De nombreux détails révèlent la dimension autobiographique du roman : l'atelier d'Émile Bernard sur l'île Saint-Louis à Paris était en effet situé dans l'ancien atelier de Philippe de Champaigne.

120 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p.41.

121 *Ibid.*, p.121.

122 *Ibid.*, p.52. Ambroise Vollard (1866-1939) était marchand d'art et galeriste. Particulièrement proches des avant-gardes, il révéla notamment Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ou encore Picasso.

123 Dans la première version éditée de *Noa Noa*, chaque épisode écrit par Gauguin est annoncé par « le conteur parle ».

124 Voir à ce sujet l'article d'Isabelle CAHN, « *Noa noa*, voyage de Tahiti », in *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, RMN, 2003, pp. 134-162.

125 Jean LOIZE, « Gauguin, écrivain, ou les sept visages de *Noa Noa* », in *Journal de la Société des océanistes*, tome 5, 1949, pp. 145-161.

concert avec Charles Morice – Gauguin était déjà aux Marquises – de nombreuses corrections ont été apportées par le poète au manuscrit initial. Cette intervention sur son propre texte fut plus subie que souhaitée par Gauguin. Il écrit en effet à la femme de Charles Morice en février 1899 :

Autre chose : le livre *Noa Noa*. Je vous en prie, croyez-moi un peu d'expérience et d'instinct de sauvage civilisé que je suis. Il ne faut pas que le conteur disparaisse derrière le poète. Un livre est ce qu'il est, incomplet, soit. Cependant, si par quelques récits, on dit tout ce qu'on a à dire, ou à faire deviner, c'est beaucoup. On attend des vers de Morice, je le sais, mais s'il y en a beaucoup dans ce livre toute la naïveté du conteur disparaît et la saveur de *Noa Noa* perd de son origine¹²⁶.

Gauguin a donc une idée assez précise de l'équilibre auquel doit tendre le recueil, et des convictions sur le rapport entre le dit et le non-dit qui témoignent d'une lucidité et d'une recherche littéraire indéniable. Mais la volonté de travailler avec un poète pour ce texte lui donne un visage particulier au regard des autres productions littéraires des peintres. C'est justifier une œuvre littéraire, sans toutefois, semble-t-il, adhérer totalement au statut d'écrivain.

L'épigraphe de Baudelaire en tête du début de récit de Gauguin place symboliquement ce texte dans un entre-deux de la littérature et de la peinture : « ...Dites qu'avez-vous vu ? », qui apparaît pour la première fois à la fin du premier chapitre de Charles Morice (c'est-à-dire, juste avant l'intervention de Gauguin), lui-même intitulé « Point de vue ». Ces éléments placent à la fois incontestablement le texte dans le champ littéraire et l'en écartent. L'ambiguïté générique que le texte participe encore de cette incertitude. *Noa Noa* serait donc une œuvre littéraire écrite par un peintre et par un écrivain.

La forme romanesque se démarque donc des formes littéraires empruntées par les peintres pour sa rareté. Elle semble en elle-même signifier l'entreprise littéraire des peintres et les références intertextuelles y sont nombreuses. Dans cette configuration, c'est l'objet littéraire lui-même qui permet au peintre de se faire reconnaître comme écrivain. L'objet de la quête – faire œuvre d'écrivain – et la quête de cet objet – écrire – font partie d'un même mouvement, d'une même aspiration. Les peintres écrivent, et en écrivant, affirment qu'ils sont aussi écrivains. L'utilisation de l'écriture pour entrer dans le champ littéraire témoigne donc d'un geste d'écriture assumé. Nous verrons dans une partie ultérieure qu'il n'en est pas de même pour tous les artistes, et que même chez certains artistes, cette affirmation peut être à nuancer.

Cette volonté des peintres de s'inscrire dans le champ littéraire s'exprime donc par le biais d'un discours, tenu à l'écart des œuvres, et qui semble expliciter, voire justifier l'entreprise littéraire ; mais elle est également mise en œuvre dans les textes eux-mêmes, qui adhèrent à des modèles

126 Cité dans Paul GAUGUIN, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2009, p.220.

littéraires identifiables, qui permettent de situer ces œuvres dans la production littéraire de l'époque. C'est donc par une double revendication qui concerne le statut d'écrivain d'une part et l'œuvre d'autre part que les artistes soumettent leur reconnaissance en tant qu'écrivain. Toutefois, ces questions, si elles s'appliquent aux peintres, ne constituent pas nécessairement leur spécificité. L'ambition d'être écrivain ne se fait pas au détriment de la reconnaissance comme peintre. Il émerge alors de certaines œuvres une ambition que l'on pourrait qualifier d'« inédite », car elle ne correspond pas aux catégories épistémologiques qui ont forgé l'Histoire de l'art moderne, mais qui semble beaucoup plus évidente à la fin du XIX^e siècle : c'est celle du peintre-poète.

Les œuvres littéraires des peintres entrent donc pleinement dans le champ de la littérature, et certains de ces peintres revendiquent l'appartenance aux deux champs. En outre, ces œuvres littéraires sont la plupart du temps nourries par une riche culture littéraire et de références affirmées ou sous-jacentes que l'inspection de la bibliothèque de certains d'entre eux permet de confirmer – c'est le cas notamment de celle d'Albert Clouard que nous avons eu la chance de voir en partie.

B. La genèse de l' œuvre : des pré-textes

L'art de la citation se pratique également chez certains auteurs à l'intérieur même de leur production écrite. Il se manifeste de plusieurs manières ; véritable auto-citation dans certains cas, il peut aussi se réduire à la simple reprise d'idées qui circulent et se diffusent dans les œuvres d'un artiste – il s'agit alors dans ce cas du processus naturel de l'élaboration de l'œuvre. Ce lent processus d'élaboration nous permet, dans certaines circonstances, de retrouver dans d'autres écrits les prémices de ces œuvres et leurs sources d'inspiration. Ce sont plus volontiers dans des écrits intimes qu'apparaissent les germes de ces œuvres, mais pour certains d'entre eux, les œuvres littéraires fonctionnent elles-mêmes en réseau, se nourrissant les unes des autres. Un réseau d'idées se forme dans ces œuvres, parcourant plusieurs d'entre elles. Dans certains cas, ce processus peut amener l'artiste à constituer une œuvre à partir de fragments d'autres œuvres, constituant ainsi une intertextualité au sein même de sa production. Les citations internes, en tant que telles, apparaissent dans des écrits publiés, ou destinés à l'être : cette production littéraire, si elle ne naît pas *ex nihilo* et s'inscrit comme toute œuvre littéraire dans un contexte esthétique, semble entrer en résonance avec l'ensemble des autres œuvres de l'artiste, et s'inscrire dans un champ plus réduit de l'espace littéraire.

a) La correspondance : un espace d'expérimentation

*Ce que j'ai à vous écrire ne se dit pas aisément par lettre.
Les peintres ne savent pas assez écrire.*

Lettre de Maurice Denis à André Gide (11 janvier 1895)

La correspondance est l'un des espaces privilégiés de l'expérimentation littéraire. Espace intime, elle permet cependant, à l'inverse du journal, d'être lue. Elle s'écrit de plus dans la confrontation à l'altérité, et c'est précisément ce qui en fait le lieu d'élaboration d'une pensée en mouvement. Brigitte Diaz note cependant que ce statut d'écrit littéraire a pendant longtemps été refusé à la lettre :

D'ailleurs, les lettres sont-elles elles-mêmes des "textes" ? Peuvent-elles prétendre à ce statut littérairement respectable, naguère labellisé par la critique structuraliste ? Certains leur refusent énergiquement cette estampille, ce passeport qui les ferait entrer de plain-pied dans la sphère littéraire. Trop prisonniers du geste de communication qui les a fait naître et du désir qui les a portés vers un destinataire unique, ces "chiffons de papiers" [Balzac] n'auront jamais à leurs yeux la grâce hiératique des manuscrits de quelque œuvre à venir¹²⁷.

Chez plusieurs peintres, la lettre relève au contraire du pré-texte, de la pré-œuvre, d'un laboratoire de l'écriture. C'est une tendance malgré tout répandue au XIX^e siècle :

Amphibie, hybride, la lettre au XIX^e siècle l'est aussi parce qu'elle brouille les frontières du littéraire. L'épistolaire s'offre aux scripteurs – amateurs ou professionnels de l'écriture – comme un espace d'invention où échapper aux prescriptions poétiques qui régissent les codes constitués¹²⁸.

Certaines de ces lettres préfigurent justement une œuvre à venir. Cette tentation est très nettement exprimée chez Paul Sérusier. Il ne s'agit pas, chez lui, d'une tentation littéraire à proprement parler : les écrits de Sérusier se cantonnent au domaine artistique et il n'envisage en aucune façon de postérité littéraire – ce sont uniquement ses principes théoriques qu'il envisage de transmettre. Le modèle de livre sur lequel repose son entreprise d'écriture est tout naturellement la Bible. Le seul texte que Paul Sérusier publiera de son vivant, *l'ABC de la peinture* – le seul qu'il ait écrit du reste – relève de la doctrine et d'un établissement de principes et de lois. Elle correspond à cet imaginaire du livre porteur de vérité, et en quelque sorte, du rêve du Livre Unique : *l'ABC*

127 Brigitte DIAZ, *L'épistolaire ou la pensée nomade : fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002, p.7.

128 *Ibid.*, p.47.

propose en effet d'établir les principes fondamentaux, nécessaires et suffisants de la peinture. L'ambition de Sérusier avec ce livre n'est certainement pas de faire œuvre d'écrivain, mais celle de véhiculer un message divin, de révéler au monde les lois essentielles de la peinture. Il agit en prophète, selon la vision des Nabis. Le modèle que prend Sérusier pour son œuvre l'amène donc à adopter un style très doctrinal et relativement lapidaire tant dans sa présentation que dans le ton employé. L'utilisation de la deuxième personne du singulier pour s'adresser au lecteur rappelle en outre les Tables de la Loi, et s'inscrit donc dans une tradition chrétienne de règles immuables et universelles. Elle apparaît d'ailleurs soudainement à la fin de l'ouvrage :

Ton goût apparaîtra aussi dans le choix du motif. Celui-ci sera ce que tu voudras, mais prends garde que ce choix dévoile les tendances de ton esprit. Ne prends donc pour motif que ce que tu trouves beau, soit dans les sensations qui te sont habituelles, soit dans les images que tu construis à ton gré en combinant des sensations et des souvenirs¹²⁹.

C'est donc dans un contexte d'écriture sacrée que s'inscrit la genèse de l'*ABC de la peinture*. La correspondance de Sérusier est le lieu de l'élaboration de ces théories, en particulier celle qu'il entretient avec Jan Verkade. C'est en effet le peintre hollandais, devenu moine-peintre à l'abbaye de Beuron, qui l'initie à la théorie des Saintes Mesures dans laquelle Sérusier puise largement pour élaborer ses propres théories. À plusieurs reprises, dans sa correspondance, Sérusier établit une distinction nette entre l'espace de la lettre et l'espace du Livre :

J'ai encore beaucoup de choses à te dire concernant des questions d'art auxquelles j'ai réfléchi cette année, par exemple : 1° la perspective ne pouvant s'allier aux mesures, ce qui permettrait le paysage encadrant les figures ; 2° la distinction entre la *draperie* antique et le *vêtement* chrétien ; 3° l'usage plus ou moins strict du Canon selon l'expression ou la destination.

Ce sont là des choses trop vastes pour être traitées dans une simple lettre. J'en écrirai des volumes si Dieu le permet¹³⁰.

Tout comme le note Brigitte Diaz, la lettre est dévaluée par rapport au Livre auquel aspire Sérusier. Elle ne peut contenir ces pensées « trop vastes » qu'il souhaite transmettre. Il réitère cette impossibilité pour la lettre de contenir sa pensée : « Je ne sais si je suis clair : il faudrait un gros volume pour exprimer ma pensée, avec des exemples à l'appui ; nous en recauserons¹³¹. » Cette idée revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans sa correspondance. La lettre relève du commun quand le livre est lui l'expression d'une transcendance divine. Ce sont deux espaces distincts. Le fait qu'il s'en

129 Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p.33.

130 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Neuilly, 45 avenue de Neuilly, 1904 », reproduite dans Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance, op. cit.*, p.112.

131 *Ibid.*, p.45.

remette à Dieu pour le guider dans l'écriture de ces volumes corrobore cette idée. Les items 1° 2° 3° préfigurent les lettres A B C dont il se servira pour nommer les trois grands chapitres de l'œuvre et qui deviendra le titre de l'ouvrage. Le verbe se situe donc au centre de sa théorie sur les mesures. Finalement, la lettre est un terrain d'expérimentation si confortable pour Sérusier, que c'est sous cette forme qu'il entreprend de rédiger sa première théorie des couleurs, adressée à Jan Verkade. C'est ce qu'il lui écrit dans une lettre datée du 21 août 1903 :

J'avais commencé à écrire à ton intention une théorie des couleurs. Elle n'est pas achevée. Je te l'enverrai dès qu'elle le sera¹³².

Le 9 septembre, il poursuit au sujet de cette théorie : « Avec tous ces bavardages j'ai négligé ma théorie des couleurs ; c'est bien difficile à rédiger avec exactitude. Patiente.¹³³ » Il s'agit en fait pour Sérusier de fixer et de mettre en forme ses idées. Ce qui le gêne, c'est l'expression d'idées abstraites : « Tu comprends qu'il m'est difficile d'exprimer des choses que je sens plutôt que je ne les sais.¹³⁴ » La lettre permet donc ce premier pas vers l'expression d'idées, formellement et scrupuleusement établies à destination d'un lecteur. Sérusier passera une grande partie de sa vie à élaborer ses théories, qui paraîtront pour la première fois en 1921. Paul Gauguin envisage également l'espace épistolaire, ou tout au moins la correspondance, comme un moyen de faire circuler ses expérimentations littéraires, comme alternative première à une publication. Il écrit à Charles Morice en novembre 1897, alors qu'il est à Tahiti :

Si j'en ai la force, je recopierai et t'enverrai un travail que j'ai fait, ces derniers temps (depuis six mois, je ne peins plus), sur l'Art, l'Église catholique et l'Esprit moderne.

C'est peut-être au point de vue philosophique ce que j'ai exprimé de mieux dans ma vie¹³⁵.

Comme dans le cas de Sérusier, c'est le Gauguin théoricien qui s'exprime ici. Bien plus que l'œuvre littéraire, ce sont des théories qui s'échangent au sein de la correspondance, car celle-ci repose sur un dialogue. Un autre aspect apparaît dans ces deux extraits de lettres : la concurrence de la théorisation et de la peinture. L'un et l'autre ne cohabitent pas, ils s'excluent. Ainsi lorsque Gauguin ne peint plus, il écrit. Et de même, lorsque Sérusier travaille trop à la peinture, c'est sa théorie des couleurs qui prend du retard. La correspondance semble alors opérer le lien entre les deux activités, graphiques et littéraires, elles prolonge la première en amenant vers la seconde.

En ce qui concerne l'écriture épistolaire, Armand Seguin constitue un cas particulier puisque ce

132 *Ibid.*, p.104.

133 *Ibid.*, p.107.

134 *Ibid.*, p.104.

135 Lettre de Paul Gauguin à Charles Morice, Tahiti, Novembre 1897, cité dans Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2009, p.193.

dernier ne sortira jamais réellement de l'espace épistolaire. La tentation s'en fait toutefois sentir à plusieurs reprises dans sa correspondance. Le peintre, mort jeune, ne se lancera jamais dans le projet d'une œuvre littéraire à proprement parler mais sa correspondance témoigne d'un goût prononcé pour la malléabilité du langage et ses potentiels expressifs. Ses échanges épistolaires avec le peintre irlandais Roderic O'Connor sont foisonnants et recèlent des trouvailles savoureuses. Le style d'Armand Seguin est enlevé et largement marqué par l'oralité. Il use de la langue comme d'un matériau sonore plastique :

Votre paresse est fort reconnue ici, votre muflerie pour écrire de même, nous en parlions de suite avec cet excellent ami Chamillard, bavard, paillard soulard et quand même artiste¹³⁶.

Ah, j'ai rencontré deux fois la garce, la garce a changé de gas, j'ai même eu la faiblesse de taper et ferme sur le second gas de la garce, à la Nouvelle Athènes. Le Bordel où Catulle Mendès, crapule Mendès l'attendait. Pauvre femme¹³⁷.

On perçoit une véritable jubilation du langage chez Seguin, marqué par le rythme, les allitérations et le plaisir d'une langue argotique, colorée et vivante. Le 28 février 1898, il mentionne dans une lettre à O'Connor des sonnets écrits pour un almanach qu'il prépare et pour lequel il a déjà réalisé Mars et Avril. Il envisage de réaliser les dix autres mois, selon ce plan :

[...] une page, le titre, le mois orné, une seconde page, le dessin et le sonnet, une troisième page dans des portées tracées suivant le goût du mois, quelques notes de musique d'un bon musicien, Lancel, rien que la mélodie notant comme du plein chant le proverbe populaire¹³⁸.

Seuls les deux sonnets de mois de Mars et Avril, probablement adressés à O'Connor sans les dessins qui devaient les accompagner, nous sont parvenus. Il semble à la fois en quête d'une reconnaissance et dans la négation constante de sa propre réussite. Il raille lui-même sa propre entreprise lorsqu'il écrit à O'Connor :

Naturellement, je vous tiendrai au courant de mes affaires ; aujourd'hui je pense à vous adresser deux sonnets de mon calendrier, vous pourrez peut-être ainsi vous faire une haute opinion de ma valeur littéraire¹³⁹ !!

Quelques semaines plus tard, Seguin annonce au même O'Connor qu'il a achevé son almanach, comprenant les douze sonnets. Cette fois encore, la lettre constitue une première étape avant la publication puisque c'est en elle qu'ils transitent d'abord. C'est toujours avec une certaine distance

136 *Lettres d'Armand Seguin à Roderic O'Connor, 1895-1903*, 1989, Lausanne, Promedia, p.30.

137 *Ibid.*, p.57.

138 *Ibid.*, p.73.

139 *Ibid.*, p.80.

ironique, quasiment un auto-sabotage de la part d'Armand Seguin, dont la plupart des projets tombent à l'eau, que ce dernier réalise ces sonnets. Les phrases concluant les deux mois « Applaudissements répétés » et « Applaudissements très répétés » réintroduisent à la fois la dimension orale si chère au peintre comme on l'a vu, et tiennent à la fois le lecteur à distance. Le sonnet Mars est d'ailleurs précédé d'une description railleuse vis-à-vis de la poésie courtoise et des illustrations qui l'accompagnent :

D'abord le dessin : à gauche un cavalier lutine une jeune fille ; à droite le spectre terrible du Dieu Terre, sa quittance à la main, un décor de fleurettes, de pommiers en fleurs, de feuilles et de jets d'eau parce que cela fait très bien. Parmi tout cela un Amour mal dessiné mais très propre qui flanque une flèche amoureuse dans le sein de la pucelle. Allez-y maintenant¹⁴⁰.

On voit donc comme Seguin prend plaisir à détourner des codes et des registres littéraires qu'il connaît et utilise précisément, comme le montrait Brigitte Diaz, la lettre comme un espace d'expérimentation littéraire et de liberté, bien qu'il ne franchisse jamais réellement le pas de la publication et qu'on ne lui connaisse pas d'autres écrits que ces sonnets.

Dans le cas de Mathurin Méheut, nous avons montré que la correspondance pouvait également être un espace de détournement littéraire. Il n'empêche que, même dans cette configuration, cet espace presque uniquement graphique fonctionne aussi comme un espace d'expérimentation. Il possède en tout cas des liens certains avec les œuvres peintes de l'artiste. Denise Delouche et Anne de Stoop notent que les croquis présentés dans les lettres possèdent souvent des échos dans les œuvres, ou les feuillets préparatoires de l'artiste, sans qu'il soit toujours possible de déterminer lequel a précédé l'autre. La liberté qu'il prend avec les dates – la date d'envoi ne correspondant pas toujours à la de l'événement représenté – ou le mélange des souvenirs avec l'actualité engendrent un flou dans cet espace épistolaire.

Documents exceptionnels pour la connaissance de Méheut, elles jalonnent évidemment la trajectoire de l'artiste, mais de façon très libre, car la date à laquelle elles ont été envoyées peut différer de la date du dessin ou de l'œuvre qu'elles représentent. Elles peuvent correspondre totalement à l'actualité de la recherche, enquête, séjour, mais elles sont souvent des souvenirs plus ou moins lointains, parfois très proches, partagés avec sa correspondante¹⁴¹ [...]

Il détourne de cette façon un autre dispositif de l'épistolaire qui est celui de la datation : impossible de suivre le cheminement exact de Mathurin Méheut dans ses lettres qui mêlent passé et présent. Elles constituent, en parallèle des œuvres peintes de Méheut, un autre espace non soumis au

140 *Ibid.*, « Appendice », p.246.

141 Denise DELOUCHE, Anne DE STOOP, *Lettres de Mathurin à Méheut à Yvonne Jean-Haffen*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018, p.14.

passage du temps, qui rejoindrait dès lors celui de la mémoire et de ses fluctuations. Un espace beaucoup plus intime où l'artiste dévoile à sa correspondante les caprices de sa pensée, mais sans utiliser le langage, par le biais duquel il se livre très peu. Dans le cas de Méheut, la lettre est aussi un espace particulier vis-à-vis de l'œuvre, mais il présente le versant intime de son œuvre picturale, et réduit le langage à l'ornementation.

b) Le journal : une œuvre à composer

Le journal intime est un autre lieu qui entretient avec l'œuvre littéraire des rapports particuliers. Comme le remarque Béatrice Didier, les rapports qu'entretiennent le journal avec l'œuvre sont très variées : celui-ci peut s'inscrire en marge d'une œuvre abondante, comme chez Gide, ou au contraire constituer l'œuvre unique, comme chez Amiel. Toutefois l'hypothèse qui voudrait que le journal constitue une compensation aux écrivains peu féconds lui paraît trop simpliste¹⁴². Chez plusieurs artistes, le journal vient aussi, à certains moments, interférer avec l'œuvre elle-même. C'est-à-dire qu'il s'invite dans l'espace même de l'œuvre dont il porte les germes. Chez Maurice Denis, dont on a déjà évoqué l'importance du journal pour la construction de son identité d'artiste et de son passage à la postérité, le journal apparaît comme le brouillon d'une œuvre qui n'est pas la sienne¹⁴³.

Pour commencer, le journal de jeunesse de Maurice Denis est, avant toute autre chose, un journal de vacances. Hors de ce temps libre de l'été, il ne lui considère plus de « raison d'être ». Or c'est également le temps où le jeune Maurice Denis fait ses premières armes en tant qu'artiste. On peut donc imaginer que ce journal est, à ce moment, lié à son développement de jeune artiste. La volonté très tôt exprimée de voir ce journal publié témoigne du grand soin qu'il porte à sa carrière artistique. Ce sera d'ailleurs l'un de ceux à s'établir – à la fois personnellement et artistiquement – le plus solidement parmi les artistes de sa génération, en particulier parmi les Nabis. Nous verrons combien cette attention portée à l'histoire et à la possibilité de faire l'histoire va mener Maurice Denis sur le chemin de l'écriture par la suite.

Il délègue ainsi le soin de la composition de ce livre à « un ami intelligent », peut-être déjà conscient qu'il ne peut lui-même établir ce portrait. Mais peut-être aussi par manque de maîtrise. La composition est l'un des points de cristallisation d'une certaine réticence des peintres à assumer l'écriture littéraire. Maurice Denis n'est pas le seul à montrer une certaine défiance vis-à-vis de la composition, Gauguin présente également beaucoup de scrupules dans son entreprise de rédaction de ce qu'on a coutume d'appeler son « autobiographie » mais qui est en réalité un texte sans genre bien défini, tant Gauguin se plaît à transgresser les codes :

142 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 2002, p.17.

143 Voir citation p.164. Maurice DENIS, *Journal I*, *op. cit.*, p.56.

Ceci n'est pas un livre. Un livre, même un mauvais livre, c'est une grave affaire. Telle phrase du quatrième chapitre excellente serait mauvaise au deuxième, et tout le monde n'est pas du métier¹⁴⁴.

On sait que les écrits de Gauguin comportent tous une part de provocation, cependant cette prise de distance vis-à-vis de l'écriture littéraire le prémunit également contre les attaques. C'est peut-être une forme similaire de modestie, dénuée de provocation, qui s'exprime chez Maurice Denis. Par ailleurs, il invoque lui aussi des modèles littéraires, lui permettant de justifier son entreprise, et de la faire entrer d'une certaine manière, dans le champ littéraire. C'est chez Eugénie et Maurice de Guérin qu'il puise son inspiration :

J'avais lu dans G. Merlet (note sur de Laprade) . « J'écrivais au chant de jeunes poulets qui piquent l'herbe sous ma fenêtre, au bruit joyeux des moissonneurs qui sont dans les chènevières. Heureuses gens qui suent et qui chantent ! »

Ce joli morceau gracieux, simple, vrai, était signé Eugénie de Guérin. Ce style était tellement le style que je souhaite que j'aurais voulu connaître autre chose, bien autre chose du même genre. Mais qu'est-ce qu'Eugénie de Guérin ? Je l'ai trouvé dans Larousse aujourd'hui.

Née en 1805, Eugénie de Guérin vécut avec son frère dans le même esprit rêveur et mélancolique. Elle aima et affecta d'aimer la simplicité, et elle écrivit ce que la littérature a de plus simple, un *Journal* et des *Lettres*. Sainte-Beuve a exalté ses ouvrages dans une *Causerie*.

Ceci m'a conduit à lire la vie de son frère Maurice de Guérin ; et le caractère de cet écrivain si peu connu m'a fort intéressé. Il offre bien des points de ressemblance comme jeune homme avec moi : c'est pour cela qu'il me plaît¹⁴⁵.

L'homonymie du peintre avec son modèle renforce l'identification de l'un à l'autre. Sans pour autant envisager une carrière littéraire, Maurice Denis se glisse dans le sillage d'écrivains dont les qualités d'écriture sont reconnues et saluées par les plus grands, parmi eux, Sainte-Beuve, et qui lui ouvrent une voie quant à son propre rapport à l'écriture : « ce que la littérature a de plus simple. » Pour Maurice Denis, il existe, grâce à ces deux personnages peut-être, une manière d'entrer dans le champ littéraire tout en demeurant dans ce versant intime de l'écriture. Ce qui le fait se sentir proche de ces deux artistes est sans aucune doute l'écriture diariste, qui a permis, à l'un comme à l'autre d'être – un tant soit peu – reconnus. C'est également ce que le jeune peintre recherche, comme on l'a fait remarquer, et c'est par ce chemin qu'il s'avance vers l'écriture.

Un autre peintre use de ce biais du journal comme support à l'écriture d'autres textes. Il s'agit de Louis-Marie Désiré-Lucas (1869-1949). Quand il entreprend de rédiger ses mémoires, intitulées *Notes et Souvenirs* (1938), c'est tout d'abord à son journal qu'il se réfère. Il l'utilise d'ailleurs

144 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, op. cit., p.7.

145 Maurice DENIS, *Journal I*, op. cit., p.34

exactement de la manière dont Maurice Denis envisage la publication du sien : comme notes qu'il faut recomposer :

Au lycée, j'écrivais ce que j'appelais avec importance « mon carnet de bord ». Suivirent les « carnets de route » et, pour composer ce livre, il m'a suffi d'en extraire les dates et les réflexions qui marquent les étapes de ma vie¹⁴⁶.

Le journal semble avoir deux valeurs et deux fonctions différentes selon le moment auquel il est considéré : pour le jeune artiste, au moment de son écriture, il est le lieu d'expression d'une vie en train de se dérouler, et plus tard, il constitue la matière première des mémoires qu'entreprend l'artiste à l'heure de sa maturité. Le travail de l'artiste se résume alors à un travail de composition d'où la dimension littéraire semble par ailleurs presque exclue. Le titre *Notes et souvenirs* ne laisse d'ailleurs aucun doute sur le caractère du texte : il ne s'agit pas tant de faire œuvre que de laisser une trace et le terme « note » induit le caractère fragmentaire du texte, malgré le travail de composition que revendique Désiré-Lucas. Il mêle alors des passages cités, qui semblent directement tirés de son journal et des réflexions introduites *a posteriori* qui viennent éclairer la scène sous un jour nouveau, avec le recul des années. Le ton et le style s'en font sentir mais les limites du journal d'origine et des commentaires sont parfois flous – bien que reconnaissables. Cela lui permet à plusieurs reprises de construire un récit de sa vie à partir de faits anodins. Parfois la simple évocation d'un nom l'entraîne dans de longues digressions :

Septembre. – Tante Maria court après les enfants pour les faire travailler. Ils se sauvent comme des oiseaux.

Ce nom de Tante Maria m'arrête. Tante Maria était la sœur aînée de mon père. Mariée très jeune, veuve un an après, elle avait, à quatre-vingt-dix-sept ans, oublié le prénom de son mari qu'elle recherchait obstinément dans sa mémoire – si fidèle pourtant sur d'autres points.

Tante Maria s'était attachée aux enfants de son frère comme s'ils étaient les siens. C'est elle qui nous faisait travailler avant que nos oncles ne nous prissent en main. Elle surveillait nos jeux, nous suivait en promenade. Sa présence est mêlée à toute ma vie ; et notre affection égalait celle que nous avions pour notre mère.

Après la naissance de mes enfants, elle fit pour eux ce qu'elle avait fait pour nous. Mais plus vieille, toute menue et toute faible, elle avait encore moins d'autorité et mes quatre lurons, qui l'aimaient tendrement, lui faisaient les pires niches. Surtout quand sonnait l'heure des devoirs ; ils se cachaient dans le jardin, se sauvaient à toutes jambes quand elle les dénichait et, tous les jours, recommençaient ces courses folles où tante Maria était battue, bien entendu. Mais elle riait de son bon rire si touchant d'aïeule indulgente¹⁴⁷.

146 Louis-Marie DÉsirÉ-LUCAS, *Notes et souvenirs*, Paris, A. Lahure, 1938, p.13.

147 *Ibid.*, p.30.

Dans le cas de Désiré-Lucas donc, le journal fait partie intégrante de l'œuvre publiée. Il s'invite dans l'œuvre et en constitue la matière première. Le journal de Maurice Denis, selon son souhait, sera édité plusieurs années après sa mort, par un « ami intelligent » mais sans qu'y soient insérés de commentaires en revanche, ni de véritable composition, si ce n'est un travail d'édition ayant consisté à retrancher quelques passages « d'une prolixité juvénile¹⁴⁸. »

c) Les mémoires : initier un nouveau mouvement.

Un autre genre joue sur la frontière de l'intime et du littéraire : il s'agit des mémoires. On a pu en recenser un nombre assez important dans notre corpus, y compris chez des artistes de moindre envergure tel qu'Amédée Besnus (1831-1909) qui rédige *Mes relations d'artistes* (1898). Georges Clairin (1843-1919) fait quant à lui rédiger ses mémoires par André Beaunier sous le titre *Les souvenirs d'un peintre*¹⁴⁹ (1906). Mais dans ce cas, la volonté n'émane pas de l'artiste lui-même, comme il l'écrit dans la lettre-préface à l'ouvrage : « Je voulais garder pour moi ces souvenirs, vous m'avez persuadé de vous les donner¹⁵⁰. ». Il ne faut donc pas se méprendre sur l'œuvre, si les souvenirs contenus sont ceux de Georges Clairin, l'intention et la rédaction reviennent tout entier à André Beaunier. Le peintre n'a pas réellement d'implication personnelle dans ces mémoires, si ce n'est qu'il en compose la matière.

En outre, les mémoires ne sont plus à proprement parler des pré-textes puisqu'ils constituent en eux-mêmes des œuvres achevées. Pour celles dont nous avons connaissance, ils ont de plus été publiés du vivant de l'artiste, et dans la majorité des cas, de son propre chef. En tant que mémoires, ils devraient plutôt opérer un mouvement inverse et se retourner sur une œuvre accomplie, non pas en constituer les prémices. Toutefois, ces textes soulèvent plusieurs points qui relèvent de l'expérimentation ou de la préparation d'une œuvre à venir – et notamment du problème de la composition que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises. Cette dimension est particulièrement visible chez Jules Breton, qui publie deux recueils de mémoires *La Vie d'un artiste* (1890) et *Un peintre paysan* (1896). Les deux volumes de mémoires qu'il fait paraître dialoguent assez largement avec le reste de sa production écrite. Ils contiennent en fait des réflexions que l'on retrouve disséminées à plusieurs endroits de son œuvre. Chez Jules Breton, ils peuvent être considérées comme des espaces d'élaboration d'une œuvre à venir car elles sont publiées avant deux volumes particulièrement importants, son roman *Savarette* (1898) et son traité de peinture *La peinture* (1904) qui paraît deux ans avant sa mort. Ces deux œuvres constituent une sorte de point d'orgue de sa

148 Maurice DENIS, *Journal I*, « Introduction », *op. cit.*, p.7.

149 André BEAUNIER, *Les souvenirs d'un peintre*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.

150 *Ibid.*, p.VI.

carrière d'écrivain, et reprennent de nombreuses idées déjà exposées en partie dans les mémoires, mais exprimées dans deux genres qui lui permettent d'en aborder différentes facettes : le roman et la théorie picturale. Pour commencer, les deux volumes de ses mémoires ne sont pas structurés de la même manière. *La Vie d'un artiste* (1890) observe un ordre chronologique, ou plus précisément, semble suivre le fil des souvenirs du peintre, de façon plus ou moins chronologique, même s'il n'est pas exempt de digressions, de retours en arrière, suivant ou mimant le flux de la conscience et le fil de la plume. Alors qu'*Un peintre paysan* est découpé en chapitres thématiques, qui fonctionnent presque indépendamment les uns des autres. C'est le principe de composition qui différencie en premier lieu les deux œuvres. Toutefois, le principe de digression est également structurant dans *Un peintre paysan*, et Jules Breton laisse volontairement apparaître les traces de la construction du livre, en dévoile les rouages :

Je viens de me laisser aller à une digression ; mais la scène tragique qu'elle évoque me servira de transition pour parler du premier drame que j'ai vu jouer dans mon enfance¹⁵¹.

Jules Breton envisage en fait *Un peintre paysan* comme un complément de *La Vie d'un artiste* : c'est par ces mots qu'il débute son ouvrage, le situant immédiatement en rapport avec le premier volume de ses mémoires :

Dans *La Vie d'un artiste*, j'ai longuement raconté mes premières années.

[...]

Je voudrais encore remonter le cours du temps vers cet âge d'or, où des organes nouvellement éclos, sont sans cesse tenus en éveil par un délicieux étonnement ; où tout est si clair pour les yeux, si mystérieux cependant¹⁵².

Le volume se présente donc comme réaction à son précédent volume, et l'auteur insiste dès les premières lignes sur la différence d'approche et l'objectif de ce nouveau volume : célébrer l'enfance comme un âge d'or. L'artiste vieillissant et accompli – il a alors soixante-huit ans et est membre de l'Institut – revient, comme de nombreux peintres de l'époque, sur les techniques et le savoir laborieusement acquis, au profit de l'expressivité et de la spontanéité enfantine :

Lorsqu'on suit les balbutiements des enfants, on ne tarde pas à y découvrir des mots d'une profondeur troublante ; de même, si l'on regarde les griffonnages des premiers dessins de ces petits êtres, de ceux qui ont des arts d'imitation, on s'étonne d'y trouver tant d'expression. Que de candeur dans ces croquis informes ! Ils ne ressemblent guère à ceux de certains artistes, qui de parti ou par paresse d'apprendre, sous prétexte de naïveté, singent les maladroites enfantines. Je n'étonnerai pas ces peintres en affirmant que les dessins des petits enfants sont aussi défectueux que les leurs ; mais on sent je ne

151 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, op. cit., p.11.

152 *Ibid.*, p.1.

sais quelle pureté dans leur ignorance et l'on trouve prodigieux que des traits de crayon aussi rudimentaires, et sans proportion aucune, puissent réaliser une impression de beauté morale¹⁵³.

Mais il ne faut pas s'y tromper, Jules Breton demeure formellement opposé à la nouvelle peinture et il ne compare surtout pas ces puissantes maladresses enfantines, aux feintes maladresses de certains artistes – parmi lesquels les peintres symbolistes et synthétistes occupent une place de choix. Cette idée est celle sur laquelle il va faire reposer l'ensemble de sa théorie picturale, le dernier ouvrage qu'il publiera en 1904 : *La Peinture, sous-titré les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la muse, conte historique*¹⁵⁴. C'est dans l'enfance non seulement qu'il trouve le plus de potentiel expressif, mais c'est également à cette période de la vie que se manifeste, selon lui, l'élection de celui qui est destiné à être artiste. Il développe toute sa théorie à partir de cette idée d'élection et d'un autre concept, celui d'impression – qui n'est pas l'impression impressionniste mais celle formée dans l'esprit durant l'enfance : « C'est ce souvenir qui, pendant tout la vie du peintre, réveillera sa fidèle compagne, cette fée, cette conseillère par excellence que nous avons nommée la muse Impression¹⁵⁵. » Cette célébration de l'enfance comme âge d'or de l'expressivité artistique se retrouve déjà exprimée quelques années plus tôt dans son roman *Savarette* (1898). Le peintre Savarette, artiste déjà accompli, découvre les dessins du fils d'un paysan dans la campagne où il séjourne et se trouve frappé par leur expressivité et se propose de le prendre sous son aile : « Il fut longtemps à apprendre à lire mais il sut vite écrire, et bien. Je parlerai de la grâce de ses informes croquis¹⁵⁶. » L'expression « informe croquis » est donc reprise dans le roman mots pour mots. Et l'idée de géniale ingénuité de l'enfance est plus loin associée à cet âge d'or dont il faisait l'éloge dans *Un peintre paysan* :

Et ces croquis, insensiblement, s'affirmaient davantage, de moins en moins difformes, ou plutôt d'une difformité de plus en plus mystérieusement attachante, comme s'il rayonnait une sorte de vision ingénue et paradisiaque¹⁵⁷.

Le roman met en fait en application des principes qui commencent à poindre dans ses mémoires. Les relations qu'entretient ce roman avec le reste de l'œuvre de Jules Breton sont très ténues. L'artiste insère des passages entiers de ses mémoires dans la narration, à peine remaniés :

153 *Ibid.*, p.3.

154 Jules BRETON, *La Peinture : les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la muse, conte historique*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

155 *Ibid.*, p.28.

156 Jules BRETON, *Savarette, op. cit.*, p.18.

157 *Ibid.*, p.31.

UN PEINTRE PAYSAN	SAVARETTE
<p>p. 178 : « Je compris le rapport qu'il y a entre les vibrations des mots et celles des couleurs, entre leur allure et celle du dessin. »</p> <p>p.179 : « On peut dire un tableau sonore et une poésie lumineuse.</p> <p>Il y a plus, les mêmes consonances éveillent parfois, selon la place qu'elles occupent, comme des échos étrangers à leur sens propre et qui apportent un mystérieux complément à l'idée harmonique. »</p>	<p>p. 160 : « ... quel rapport il y a entre les vibrations des mots et celles des couleurs, entre leur allure et celle du dessin de sorte qu'on peut dire un tableau sonore et une poésie lumineuse, et il ajouta que les consonances des mots éveillent parfois, de même que les vibrations de la couleur, selon la place qu'elles occupent, comme des échos étrangers à leur sens propre et qui apportent un mystérieux complément à l'idée ou à l'effet harmoniques. »</p>
<p>p.181 « Une partie de la nouvelle école cherche des effets de styles souvent bizarres et maladifs, de subtiles raretés de nuances, et fait bon marché du sens et des règles les plus nécessaires.</p> <p>[...]</p> <p>Quant aux règles de la prosodie, dont on fait si bon marché, comme elles ont été établies d'après les œuvres des hommes de génie, le génie seul a le droit d'y toucher. »</p>	<p>p. 162 : « Et ils parlèrent de cette fraction de la nouvelle école qui s'épuise à la recherche d'effets de style bizarres et maladifs. Ils remarquèrent aussi qu'il est dangereux d'enfreindre trop facilement les règles de la prosodie. Elles sont établies d'après des œuvres et hommes de génie. André, qui les observe, trouve, que loin d'être un obstacle à l'imagination, elles lui viennent en aide en soutenant l'inspiration. »</p>
<p>p. 184 « Une idée naît tout à coup, dont souvent on ignore l'origine. C'est comme un choc d'où jaillit un trait de lumière ; quelque chose d'ineffable, l'absorption d'un germe dans une féconde ivresse.</p> <p>Cette idée est vague pourtant, et parfois si insaisissable, si subtile, qu'il semble qu'aucune expression ne pourra la fixer. Vous vous y essayez vainement : non ! elle n'est pas réalisable.</p> <p>Et, à regret, vous renoncez à la poursuivre. Mais c'est elle qui vous obsède maintenant et qui ne vous lâchera pas.</p> <p>Et, de loin en loin, de mystérieux tressaillements vous rappellent que votre cerveau a conçu. Et forcément, vous rattachez à cet embryon d'idée les observations de votre âme et de vos yeux. »</p>	<p>p.164 « [à propos de la création poétique] ... il n'y a rien de plus mystérieux : une idée naît tout à coup, dont souvent on ignore l'origine ; c'est l'absorption d'un germe dans une profonde ivresse... idée vague et si fuyante qu'aucune expression ne peut la fixer. A regret vous renoncez à la poursuivre... Mais c'est elle qui vous harcèle maintenant, et elle ne vous lâchera plus et de mystérieux tressaillements vous rappellent que votre cerveau a conçu. Forcément, toutes les observations de votre âme et de vos yeux se rattacheront à cet embryon d'idée, à ce germe qui poussera confusément mais sûrement. »</p>

Ce qui frappe bien évidemment, c'est que ces reprises ne sont pas disséminées dans le roman, ou dans les mémoires. Ce sont deux passages de longueur à peu près équivalente qui se font écho, suivant cependant chacun un schéma différent : l'un provient des mémoires de l'artiste et trouve son développement dans une réflexion générale sur l'art, et l'autre se trouve inséré dans une narration, plus précisément un dialogue entre deux protagonistes. Le discours se trouve donc agrémenté de quelques artifices narratifs que l'on peut noter dans les exemples ci-dessus. « Et ils parlèrent de ... » pour le plus simple, suffit à déléguer cette parole aux deux interlocuteurs, quand le principal objectif est peut-être de faire passer une idée. Le procédé est du reste assez rudimentaire et masque assez mal la préexistence du discours au roman. Les idées sont cependant exprimées de façon plus concise dans le roman. La mise en scène d'un dialogue pour les exprimer oblige l'artiste à distinguer plus nettement deux positions non antagonistes, mais l'une qui tiendrait plutôt de la peinture et l'autre de ce qui tiendrait plutôt de la littérature et sa pensée semble s'affiner dans la manière de présenter et structurer ses idées.

Ces quatre œuvres, les deux volumes de mémoires, le roman et le volume de théorie picturale fonctionnent donc en réseau intertextuel, renvoyant les unes aux autres par citation ou allusions. En outre, on trouve dans les deux volumes *Un peintre paysan* et *La Vie d'un artiste* des mentions d'autres de ses œuvres littéraires dont il explicite la genèse. Les mémoires de Jules Breton marquent donc un tournant dans son œuvre : d'une part trois volumes d'œuvres poétiques publiées entre 1875 et 1890, et à partir de 1890 où il rédige ses mémoires, une conception légèrement différente de la littérature. Il s'en explique d'ailleurs dans les dernières pages de *La Vie d'un artiste* :

Cependant, par cela même qu'il est enivrant, le travail des vers est horriblement fatigant. J'y contractai une névrose du cerveau, accompagnée de vertiges, qui ressemblaient à des anéantissements et duraient des heures.

Depuis, les médecins m'ont sévèrement interdit la poésie. C'est pour m'en venger que j'écris ces souvenirs.

La prose, qu'on peut laisser et reprendre à volonté, permet des repos à l'esprit que tourmentent sans interruption l'enchaînement des vers et l'obsession continuelle des rimes¹⁵⁸.

Ces écrits marquent donc le passage pour Jules Breton à une autre forme de littérature, à l'abandon d'une production littéraire poétique en vers pour une production littéraire en prose. Ce tournant lui permettra de s'essayer à plusieurs genres : les mémoires, le roman, la théorie picturale, mais également des hommages à ses contemporains, et la biographie d'une peintre inconnue décédée jeune. Ces mémoires sont donc une étape, l'occasion pour le peintre de regarder le chemin

158 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.323.

déjà accompli et de préparer le terrain à des nouvelles œuvres.

Ainsi, si les mémoires ne constituent pas nécessairement un espace d'élaboration du texte en amont, elles peuvent cependant attester de l'existence d'une œuvre littéraire, notamment chez Émile Bernard, ainsi que nous l'avons vu plus tôt. L'artiste utilise ses mémoires pour rendre homogène et linéaire une œuvre poétique foisonnante qui s'étend sur une cinquantaine d'années. Mais cet espace semble lui offrir d'autres possibilités vis-à-vis de certaines de ces œuvres. Il est l'endroit où Émile Bernard révèle certaines œuvres non abouties, leur donne une existence, bien que celles-ci n'aient jamais réellement vu le jour. Il développe ainsi abondamment la trame narrative d'un roman médiéval, *Les Trois Désirs du chevalier*, qu'il n'acheva cependant jamais :

Ce poème dont je traçai le plan à vingt ans ne fût jamais entièrement écrit. J'en composai le début à Pont-Aven, puis je fis le palais de Perverse à Constantinople. La seconde partie celle d'Amour fut commencée au Caire puis abandonnée durant des années. J'y ajoutai deux chapitres à Venise en 1903 et depuis il est resté au fond d'un tiroir ; aujourd'hui, par suite d'un bouleversement complet de ma vie, je ne sais plus où il est... Le plan en était séduisant, j'y pouvais peindre le Moyen Âge, l'Orient et le Mysticisme ... Mais il en est des poèmes encore plus que des tableaux ; lorsque la vie change nos idées, ils restent comme des ruines de notre passé, inachevés ; sans que nous puissions y mettre une pierre de plus¹⁵⁹.

Cette fois encore, plus qu'un prétexte à l'œuvre, les mémoires fonctionnent à la fois comme un palliatif à la disparition du texte en lui redonnant une réalité. En effet, Émile Bernard ne se contente pas d'évoquer cette œuvre, il la réécrit et la fixe au travers de ces lignes : comme il l'écrit, il ne peut y apporter une pierre de plus, mais il peut cependant attester de son existence comme ruine, mais comme ruine sur laquelle il va bâtir d'autres œuvres. Cette longue digression témoigne de l'importance que l'artiste accorde à cette œuvre disparue et sa volonté de la considérer comme faisant partie de son œuvre littéraire. Ce n'est toutefois pas la seule œuvre dont il résume à grands traits l'intrigue. Émile Bernard est en effet coutumier des œuvres inachevées voire des projets jamais mis à exécution. On trouve en effet dans ses carnets de notes inédits, des projets de romans qui, à notre connaissance, sont demeurés à l'état de projet : *La Conversion* et *Le Fils empoisonneur* apparaissent en effet dans un manuscrit inédit, *Pensées sur les choses de la vie, de l'art et des lettres* (1931), qui mêle, comme son titre l'indique, des réflexions de nature très diverses. Le manuscrit s'achève sur ces deux « sujets de roman ». La trame y est présentée non pas comme une ébauche en construction mais comme un récit déjà abouti et laisse supposer que l'artiste y avait déjà travaillé auparavant. En outre, l'ouvrage ne se présente pas comme un carnet de notes prises sur le vif – le format d'ailleurs n'est clairement pas destiné à être un carnet de notes –, il est rédigé de façon très

159 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, op. cit., f°281-282.

propre et contient des réflexions réécrites d'après d'autres notes. Les ratures que l'on trouve dans le texte prouvent cependant qu'elles ne sont pas une mise au propre d'un brouillon existant. Elles conservent donc leur état de notes. Mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit avant tout de conserver ces histoires et ces pensées sous une forme non développée. Ce ne sont ni des pré-œuvres ni des pré-textes, car notées de cette façon, elles semblent presque avoir atteint le degré maximal de réalisation. L'objectif est peut-être donc simplement de les conserver, elles aussi, en mémoire.

Ainsi, si chez Jules Breton les mémoires servent à engager un nouvel élan littéraire, et n'ont donc pas uniquement pour fonction de garder une trace, mais celle aussi d'en initier une, chez Émile Bernard au contraire les mémoires font advenir une œuvre inexistante, ou manquante. Et c'est sous forme de notes, en apparence que l'artiste en garde trace. Mais lorsque ces œuvres atteignent leur réalisation, sont menées à bien, en particulier dans le cas des romans, elles révèlent des facettes très évocatrices des rapports entretenus entre production écrite et production picturale chez ces artistes.

C. Le roman : un espace multiple

Les codes littéraires sont donc maîtrisés par ces artistes, et leurs détournements ne sont jamais involontaires. Les peintres jouent volontiers avec l'espace de liberté laissé par chacun des genres afin de construire une œuvre littéraire qui leur soit propre. Le maniement de ces codes tend à montrer une volonté de s'extraire du champ littéraire ou au contraire de s'en approcher.

Revenons aux trois artistes à s'être lancés dans l'aventure romanesque : Jules Breton, Émile Bernard et Félix Vallotton. Cette entreprise porte pour chacun d'entre eux les marques d'une intention particulière : d'abord parce que le genre est emblématique d'un siècle, qui, à l'heure où ils écrivent, est sur le point de s'achever, ou s'est achevé. Ils utilisent alors volontiers l'espace laissé par la déconstruction de certains codes romanesques à la fin du XIX^e siècle pour s'inscrire dans une certaine tradition littéraire. Ensuite parce que ces romans, outre le fait qu'ils répondent – positivement ou négativement – à des modèles préexistants, mettent en jeu des préoccupations qui leur sont importantes, notamment du point de vue de ce rapport à la littérature mais également de leur propre carrière d'artiste. On y lit alors tant la tentation autobiographique, pour certains à peine voilée, que la construction d'un métatexte qui vient éclairer cette entreprise.

a) La juste distance autobiographique

Chez les trois artistes qui se sont essayés au genre romanesque, l'entreprise semble à chaque fois revêtir une valeur particulière au sein de leur production écrite, parce qu'elle comporte une part d'intime peut-être plus importante que dans le reste de leurs écrits. On constate tout d'abord que le contexte d'écriture des romans de ces trois artistes fait largement référence à des épisodes de leur

vie, ou à leur propre parcours artistique. Émile Bernard semble par exemple avoir privilégié la poésie versifiée pour s'exprimer et en a publié de nombreux volumes souvent à ses frais. Si la forme romanesque n'est toutefois pas rare dans sa production littéraire, en revanche, ses romans sont pour la plupart restés inédits. Certaines de ses œuvres sont demeurées à l'état d'ébauche, d'études préparatoires, et d'autres ont été menées à bien parmi lesquelles *La Danseuse persane* (1928), *La Gloire* (1930), *L'Esclave nue* (non daté) et *La Tour* (1939). *La Danseuse persane* (1928) est le seul des romans de l'artiste à être publié de son vivant. Son écriture advient à la suite d'une histoire d'amour malheureuse avec la danseuse et poétesse arménienne Armen Ohanian de 1913 à 1915. La réponse à ce roman ne se fait pas attendre, puisque trois ans plus tard, en 1931, Armen Ohanian publie à propos de cette histoire *Les Rires d'une charmeuse de serpents*¹⁶⁰, afin de rétablir une image qui lui paraît plus proche de la réalité. Le roman forme ainsi non pas seulement la sublimation d'un épisode douloureux, mais également peut-être un espace de dialogue avec celle dont il décrit la disparition. Il rétablit une communication rompue avec la danseuse : c'est en effet de toute l'absence de cette femme que sont nourris les derniers chapitres du roman. Il semble donc tacite, dans le rapport entretenu par Émile Bernard et Armen Ohanian, que ce roman est un appel, un signe lancé suite à leur rupture et qui vient probablement régler des comptes, puisque celle-ci prend la peine d'y répondre par un biais similaire. Le roman prend ici la valeur d'espace épistolaire public, quand le lien épistolaire intime est rompu. La correspondance est à ce titre largement mise en valeur dans le roman : le roman est fragmenté par l'insertion des lettres écrites par Armide ou par la femme du protagoniste, Angélique. Leur apparition résout en quelques sorte l'angoisse ressentie par l'absence de nouvelles de cette dernière : « J'étais anxieux de la réponse de M. Tristan ; elle n'arrivait pas, et le temps écoulé me lassait.¹⁶¹ » C'est d'ailleurs une missive du même M. Tristan qui clôt le roman. La lettre comble donc ce que la narration ne peut assumer : elle est l'invasion d'un autre niveau de réel dans la fiction. Le manuscrit trouvé au début du roman, qui renferme en fait la quasi-intégralité de la narration, s'achève sur ces mots :

Hantée de mes remords, de mes douleurs et de la malédiction tombée sur moi, en juste châtiment, par la volonté impénétrable de Celui qui...

(La fin du manuscrit manque)¹⁶²

C'est une lettre de Tristan qui constitue l'épilogue du roman. Cet épisode préfigure quasiment la mort de l'artiste lui-même, qui saura se mettre en scène jusque dans les dernières secondes de sa vie, puisque, quelques instants avant de mourir, après s'être élégamment vêtu pour se préparer à la mort,

160 Armen OHANIAN, *Les Rires d'une charmeuse de serpents*, Paris, Les Revues, 1931.

161 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p.108.

162 *Ibid.*, p.240.

il laisse un mot :

Adieu. Je meurs, étouffé par la congestion.
Prenez l'argent derrière la Salomé des Guide.

Un autre des romans d'Émile Bernard, *L'Esclave nue*, publié dans les années 1970¹⁶³, par un de ses proches, Auriant. Il contient lui aussi de nombreux faits autobiographiques : il y expose sa relation tardive avec une prostituée. Ainsi que dans bon nombre de ses écrits, ce roman est traversé par la question de la rédemption. Le protagoniste y fait figure de sauveur d'une femme perdue, qu'il remet sur la voie à la fois de la morale et de la religion.

La dimension autobiographique du roman *Savarette* de Jules Breton est plus diffuse. L'artiste compose en effet son œuvre à partir de nombreux éléments qu'il a recueillis tout au long de sa vie, qu'ils soient directement liés à des épisodes vécus ou inspirés de la vie d'autres personnes qu'il a côtoyées. Il ne se cache pas de ces emprunts divers dans l'introduction du roman, mais tient néanmoins à conserver une certaine distance – romanesque – avec les faits et personnages évoqués :

Je n'ai pas besoin de dire que les personnages de ce roman ont été composés de divers éléments observés d'après nature, autour de moi et en moi-même, mais on aurait tort de chercher à y voir des portraits de personnages connus¹⁶⁴.

Plusieurs des personnages principaux fonctionnent néanmoins comme des doubles fictionnels disséminés dans le roman : Jean Gérard et Savarette représentent l'artiste peintre jeune puis à sa maturité, et ce personnage repoussoir qu'est Denevers, le poète, est lui-même une représentation de l'artiste poète. C'est donc à une sorte de diffraction de l'identité artistique et personnelle de l'auteur que l'on assiste dans le roman. Certains épisodes renvoient assez explicitement à des situations déjà relatées dans ses mémoires. L'épisode central du roman est celui du paragone, dialogue allégorique entre Peinture et Littérature, incarnées pour l'occasion par Jean Gérard et le poète Denevers. Cet épisode se trouve presque artificiellement collé dans le roman car il reprend un développement qui a été écrit pour ses mémoires. Un hiatus se crée entre la narration romanesque et ces réflexions qu'il insère et qui ne trouvent pas tout à fait leur place dans le récit. L'épisode possède physiquement et symboliquement une place centrale dans le roman et fonctionne comme un espace lui aussi allégorique, qui dénote avec le reste du roman. En outre, Jules Breton ne fait mention des tentatives littéraires du jeune peintre à aucun autre endroit du roman. Ce dialogue renvoie à une période de sa jeunesse et fait référence à son amitié pour un jeune poète tôt disparu avec qui il fut très lié. Cet épisode, quoi qu'il prenne un caractère allégorique, est le développement d'une évocation faite dans

163 L'édition ne porte pas de date précise.

164 Jules BRETON, *Savarette*, « Introduction », *op. cit.*, p.1.

Un peintre paysan paru deux ans auparavant, dans lequel il écrit à propos de cet ami « Nous nous faisons nos confidences, car nous étions de bons camarades et c'était à moi qu'il montrait d'abord ses vers fraîchement éclos¹⁶⁵. »

L'entreprise romanesque est également l'occasion pour Jules Breton de donner réalité à un autre épisode de sa vie laissé en suspens et dont il garde pourtant une forte impression : la rencontre au Louvre avec Delphine Bernard, une jeune artiste absorbée dans la copie des *Sirènes* de Rubens. Il développe dans l'introduction les circonstances de leur rencontre mais également le prolongement de la fiction dans le réel : l'écriture du roman eut des retentissements inattendus dans la vie de Jules Breton puisque c'est à la suite de l'écriture qu'il découvrit sa véritable histoire.

Un mot seulement de mon héroïne qui est issue d'une des plus ravissantes impressions de ma vie d'artiste.

Gabrielle est une exhumation. Elle a existé, non pas au temps ni selon la fable de mon récit, mais avec les perfections que j'ai cherché à ressusciter dans cette histoire.

C'est à travers cinquante années de souvenirs que je la décris.

Je ne savais rien d'elle ; mon livre était fait lorsque le hasard est venu tout me révéler¹⁶⁶.

À la suite de cela, il relate les circonstances qui l'amènèrent à la rencontre de la véritable Delphine Bernard. L'introduction du roman vient donc opérer un télescopage entre fiction et réalité, la seconde rejoignant la première dans cet espace paratextuel : c'est l'espace dans lequel Jules Breton réconcilie les deux dimensions, fictionnelle et biographique. C'est également à la suite de cette découverte qu'il consacrera un ouvrage à la vie de cette femme, *Delphine Bernard, la femme et l'artiste*, qui paraît en 1902 chez Alphonse Lemerre. Comme les mémoires, le roman, ou plus précisément l'introduction du roman, constitue le point de départ d'un nouvel ouvrage. On remarque ainsi la manière dont tous les ouvrages de Jules Breton se font écho et jouent d'une intertextualité interne à l'œuvre de l'artiste. *Savarette* paraît être le point central par lequel passent tous ces fils tendus entre ses œuvres littéraires.

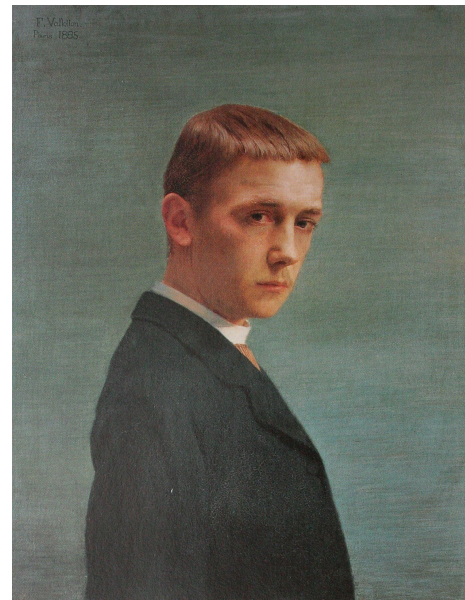
Chez Félix Vallotton, la résonance entre les trois romans se fait plus discrète. Il est sans doute celui des trois auteurs pour lequel la part autobiographique des œuvres romanesques est la plus mince, bien qu'indéniablement présente. Le premier, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, dont on ignore la date exacte de rédaction, ne retient pas particulièrement notre attention du point de vue des procédés narratifs qu'il met en œuvre, mais peut-être aussi, comme l'écrit Dominique Brachlianoff parce qu'il est « celui de ses romans dans lequel Vallotton livre la part la moins confidentielle de son

165 Jules BRETON, *Un peintre paysan*, op. cit., p.178.

166 *Ibid.*, pp.1-2.

être, de ses convictions¹⁶⁷. » L'intrigue se place plus volontiers du côté de ses œuvres gravées, et de la satire dont il est coutumier dans ses collaborations avec des revues. En revanche, les deux romans suivants, *La Vie meurtrière*, rédigé entre janvier 1907 et janvier 1908, et *Corbehaut* rédigé aux alentours de 1920, font tous deux référence à plusieurs épisodes de la vie de l'artiste. Comme le roman de Jules Breton, *La Vie meurtrière* est une forme de roman d'apprentissage, à ceci près que le plaisir que prend Vallotton à détourner sans cesse les codes l'amène à donner à son roman une toute autre focalisation que celle escomptée. Sous prétexte de révéler le parcours d'un critique d'art en devenir, dont plusieurs épisodes sont tirés de son propre vécu, Vallotton nous livre en fait la destinée tragique d'un homme dont il se plaît à malmener l'existence, à moquer les maladroites et insister sur la cruauté du sort à son égard. Pourtant le héros est une représentation de lui-même à peine voilée. Nombreux sont les critiques à avoir rapproché l'autoportrait du jeune artiste avec la description faite du héros, Jacques Verdier, dans le roman :

Je vois sur ma table la photographie de l'être que j'étais à ce lever de ma vie d'homme, et sous la toison de boucles brunes, jadis orgueil de ma mère, mais déjà bien assagies, je distingue un profil assez fin. Un front égal, un œil pâle, bien placé, mais sans éclat, sous des paupières malades, un nez court et busqué, une lèvre supérieure proéminente, où pointent les prémices d'une moustache retardataire, une bouche aux lèvres épaisses, volontiers entrouvertes sur des dents assez belles, mais écartées, et, subitement, la fuite d'un tout petit menton raté, d'un mauvais petit menton de hasard qui entache l'ensemble et le tare de sa défaillance¹⁶⁸.



Félix VALLOTTON, *Autoportrait à l'âge de vingt ans*, 1885, huile sur toile, 70x55,2cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.

La description ne correspond pas trait pour trait au tableau, plusieurs éléments divergent, voire s'opposent – la toison de boucles notamment – mais l'ensemble rappelle toutefois le jeune homme peu sûr de lui de l'autoportrait. Comme le note Dominique Brachlianoff, il est assez aisé d'identifier Jacques Verdier à Vallotton, tout comme plusieurs situations du roman renvoient à des événements vécus par le peintre lui-même. Il en va de même pour *Corbehaut* dont plusieurs éléments font écho à des événements de la biographie de l'artiste, mais dont ce dernier parvient toujours à se détacher. Ainsi l'imaginaire village breton dans lequel

167 Dominique BRACHLIANOFF, « Vallotton romancier ou la juste distance », in *Le très singulier Vallotton*, art. cit., p.64.

168 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, op. cit., p.41.

s'exile Pierre Cortal pour écrire son roman est-il nommé Prestel-sur-mer : il s'agit vraisemblablement de l'avatar fictionnel à peine déguisé de Plestin-les-Grèves, situé à la frontière des Côtes d'Armor et du Finistère, et où l'artiste séjourna à de nombreuses reprises. Mais, coupant court à tout effet de réel, Vallotton délocalise la commune dans le Morbihan. « "Prestel-sur-mer, petit bourg vétuste du Morbihan, n'offre pas grand-chose aux regards de l'amateur." Ainsi s'exprimait le guide¹⁶⁹. » Impossible, donc, de faire coïncider la biographie du peintre avec celle de son personnage. Il glisse cependant subrepticement des détails qui ramènent l'histoire à sa propre vie, notamment à cette partie de la Bretagne qu'il a beaucoup fréquentée, en nommant l'un des héros du roman feuilleton que le personnage principal écrit Jehan de Locquirec, seigneur de Trébeurden – Locquirec étant la commune située juste de l'autre côté de la baie de Plestin-les-Grèves, et Trébeurden une commune située à quelques kilomètres à l'Est. Comme pour l'intertextualité, ce n'est jamais par citation exacte que procède Vallotton mais par la dissémination d'un réseau de signes qui recomposent un environnement s'apparentant à son propre vécu, sans jamais y coïncider réellement. Comme Jules Breton, Félix Vallotton joue des détournements et des différents niveaux de fictions : le titre *Corbehaut*, qui projette dans l'esprit du lecteur un horizon d'attente lié à la période médiévale, est en réalité le titre du roman-feuilleton écrit par le protagoniste exilé en Bretagne, Pierre Cortal. Et l'écriture de ce feuilleton ne constitue en aucun cas le cœur du roman, mais seulement la première partie. Ainsi, le titre donné au roman de Vallotton, *Corbehaut*, se présente comme un épisode minoritaire dans le roman, et est de surcroît le résultat d'une mise en abyme d'un roman-feuilleton dans le roman lui-même. C'est le même procédé que l'on retrouve dans *La Vie meurtrière* mais également dans le roman d'Émile Bernard, *La Danseuse persane* : l'insertion de fragments de textes dans la fiction qui entrelacent ainsi différents niveaux de fiction. Il semble donc y avoir une mise à distance fictionnelle par le procédé de mise en abyme, accentuée par des mises en œuvre narratives qui détournent le point de focalisation autobiographique. Si Dominique Brachlianoff intitule son article sur l'artiste « Vallotton romancier, ou la juste distance », on comprend alors aisément pour quelle raison.

Les aspirations romanesques de ces artistes sont donc motivées par une certaine nécessité biographique : ce sont tous trois des romans d'artistes dont le parcours possède des similitudes évidentes avec le leur. Émile Bernard est peut-être celui d'entre eux pour lequel la dimension de sublimation est la plus importante, et malgré un déplacement temporel, possède le plus de ressemblances avec l'épisode de sa vie qu'il met en scène. Ils utilisent l'espace de la fiction pour mettre en scène leurs propres vies, tout en ménageant une distance plus ou moins marquée avec le

169 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, Lausanne, Le Livre du Mois, [s.d.], p.33.

réel. Mais l'endroit où se rejoignent peut-être le mieux réel et fiction dans l'ensemble de ces romans, c'est dans la dimension métatextuelle qu'ils développent. Celle-ci vient éclairer les aspirations littéraires de ces artistes, et certains de leurs positionnements vis-à-vis de l'écriture.

b) Un espace métatextuel

Au-delà des références autobiographiques glissées plus ou moins discrètement dans la narration, le discours métatextuel tenu dans ces récits vient accentuer la valeur de ces romans vis-à-vis de l'entreprise d'écriture. Ils mettent en effet tous en scène des artistes qui, d'une manière ou d'une autre, se trouvent sur le chemin de l'écriture. Dans chacune des œuvres, cela donne lieu à des réflexions sur la littérature, selon différents points de vue.

Chez Vallotton, l'entreprise littéraire paraît d'ailleurs s'affranchir du joug de la peinture à mesure qu'il avance sur son propre chemin d'écrivain. *La Vie meurtrière* est le récit autobiographique d'un critique d'art : l'écriture est donc chez lui soumise au référentiel visuel, et plus précisément à la sculpture. Vallotton distille dans les propos du jeune critique quelques idées qui lui sont toutes personnelles, et notamment le titre de son premier article la *Sensualité exprimée par le trait*.

Je choisis celui de la *Sensualité exprimée par le trait*. J'avais observé, au cours de maintes discussions, que les peintres et mêmes les sculpteurs semblaient dénier à la ligne toute valeur autre qu'évocatrice de silhouette, architecturale par conséquent. Selon eux, la couleur, en donnant aux objets ou êtres représentés leur qualité de substance et leur pulpe, avait seule pouvoir d'éveiller les sens. Comme si le fléchissement d'une hanche ou d'un sein n'était pas aussi suggestif en son strict contour que les nuances, fussent-elles infinies, de la peau¹⁷⁰ !

Cette entrée dans la littérature est doublement soumise aux arts plastiques, puisque l'idée même d'écrire lui est suggérée par son ami sculpteur Darnac :

– Pourquoi n'écrivez-vous pas ? me dit-il.

Rien n'eut pu m'être plus agréable que sa suggestion ; non que je l'attendisse, mais très au fond je crois bien que je l'espérais ; cependant, et non pas seulement pour la forme, je me récusai, protestant de mon indignité¹⁷¹.

Petit à petit cependant, Vallotton écrivain et ses avatars fictionnels assument plus aisément leurs aspirations littéraires : Pierre Cortal, protagoniste de *Corbehaut*, est donc présenté comme écrivain, mais, à la manière de Vallotton, un écrivain de seconde zone puisqu'il écrit des romans-feuilletons. Car l'éternelle pudeur vallottonienne l'oblige toujours à porter un regard critique et distancié, bien souvent même cynique, sur les personnages et les événements, en particulier quand ceux-ci possèdent une véritable importance pour l'homme. C'est ainsi que le ton employé pour évoquer les

170 Félix VALLOTTON, *La Vie meurtrière*, op. cit., p.57.

171 *Ibid.*, p.56.

premiers essais littéraires de Pierre Cortal est largement ironique. Le mérite de l'idée originale de l'histoire ne lui revient d'ailleurs pas puisqu'il est en premier lieu contraint de reprendre un roman-feuilleton abandonné en cours de route par un autre auteur, avec ces mots de l'éditeur : « J'ai pensé à vous parce que "Brunehaut", "Corbehaut", ça doit être kif-kif.¹⁷² » :

Il soupira donc et se mit à la tâche. Il commença par le plus pressé qui était de sortir des cendres le petit Jehan de Locquirec et fit opérer le sauvetage par un serviteur octogénaire abandonné parmi les morts ; il trouva pour cela des accents heureux ; l'opération fit l'affaire d'un numéro.

[...]

Pierre Cortal en mit tant, qu'au dix-neuvième numéro, Jehan de Locquirec avait dix-huit ans. Beau comme un dieu, il dominait ses camarades par la taille, l'intelligence et sa capacité de boisson. Ses ripailles étaient magnifiques, au dessert, il tordait des barres de fer ; bon et généraux au surplus, ses vassaux l'adoraient, et tous se fussent fait tuer pour lui.

Par contre, Corbehaut, rongé de bile, poursuivait, confiné dans un donjon, une existence sulfureuse et tortionnaire, ne sachant qu'inventer pour nuire, voué au crime et à la malédiction. La pauvre Yolande mourut empoisonnée par lui au cours du vingt et unième feuilleton, – ce qui contraria un peu Bricou – mais elle laissait un fils né avant terme que son monstre de père abandonna tout nu dans la forêt où de pauvres bûcherons le recueillirent. Haï de tous, mais redouté, Corbehaut s'enfonça de jour en jour plus profond dans l'orgie et la turpitude.

L'embêtant pour Pierre Cortal, c'est qu'il n'a pas le sens de la turpitude ; en ces matières, il est tout de suite au bout de son imagination, et les mots ni les idées ne lui viennent plus quand il a fait rouler à son homme des yeux injectés de sang, qu'il l'a fait sacrer, rompre les os à l'échanson, violer la sœur tourière et, de sa lance, enfiler les nouveaux-nés comme des cailles à un tournebroche. Son éducation première ne le dispose pas à de telles extravagances ; il sent qu'il fait du chiqué. Pour se détendre, il passe à l'enfant qui, lui, grandit et galope comme un chevreuil dans les halliers, – ici paysage – ou bien il sort Tortebec et verse dans la calembredaine¹⁷³.

Pour le jeune écrivain de feuilleton, le travail littéraire se résume pour ainsi dire à un fardeau qu'il faut mener à bien, de façon grossière et sans plaisir, usant des pires stratagèmes narratifs. L'insertion laconique « ici paysage » en dit long sur la manière d'envisager les mécanismes littéraires, à la manière d'une formule à suivre à la lettre. Tout l'aspect créatif de la littérature, tout le mythe de l'artiste inspiré s'effondre avec cet anti-écrivain dépeint par Vallotton : il n'est pas l'auteur de son œuvre, il manque d'inspiration et s'essaie, contraint, à un genre dont il ne maîtrise pas l'art, il soupire avant de se mettre à la tâche. Vallotton retombe ici immanquablement dans la satire, et compare ces écrivains de romans-feuilletons à des vendeurs d'histoires à succès, sordides et obscènes, intéressé par le seul appât du gain : « L'essentiel pour notre auteur étant de toucher le plus tôt possible les espèces promises, il se laissa convaincre¹⁷⁴. »

172 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, *op. cit.*, p.41.

173 *Ibid.*, pp.42-44.

174 *Ibid.*, p.48.

Le travail d'écriture prend cependant un tour plus sérieux quand Pierre Cortal reprend le contrôle de son deuxième récit, inspiré par la déliquescence des mœurs du petit village. Vallotton nous livre alors les dessous du véritable travail d'écriture, et nous donnant à lire les différentes versions du texte de son héros, il met en abyme son propre travail d'écrivain.

« À cette minute, – disait le texte primitif – un jeune homme d'allure élégante fit son entrée. Il avait le front haut, le nez droit, la bouche fine aux coins relevés sous un soupçon de moustache. Naturellement pâle, sa pâleur était encore accentuée par une chevelure blonde rejetée en arrière selon la mode des élégants du jour et surtout par le regard clair de deux grands yeux bleus, d'un bleu pervenche si doux qu'on les eût pris pour ceux d'une jeune fille. Dès que ce regard croisa le sien, Hermance comprit qu'une pareille douceur commanderait sa vie. »

Remanié, Pierre Cortal écrivit¹⁷⁵ :

« À cette minute, un jeune homme d'allure élégante fit son entrée. Il avait le front haut, le nez droit, la bouche fine aux coins relevés sous un soupçon de moustache. Naturellement pâle, mais d'une pâleur étrange qui n'avait rien à voir avec celle de tant de petits jeunes gens rencontrés jusqu'alors, ce caractère s'accroissait encore par la chevelure blonde rejetée en arrière selon la mode des élégants du jour, et surtout par le regard clair de deux grands yeux bleus, d'un bleu de pervenche, et si doux qu'on les eût pris pour ceux d'une jeune fille.

Un observateur cependant ne se fut pas mépris, car de singulières lueurs animaient parfois ces yeux-là, on sentait que la flamme en pouvait jaillir ; de même la bouche, si molle au repos, mais qu'on devinait capable de lancer l'ironie ou la menace. Tout enfin chez cet être efféminé d'apparence dénonce l'homme de race aux muscles d'acier dont la détente devait être irrésistible comme celle du lion »

Détente du lion !... On est classique ou on ne l'est pas¹⁷⁶.

C'est toute la poétique du texte qui transparait. Dans cette mise en abyme, Vallotton met en scène la littérature au travail. Il faut toutefois noter qu'il propose deux versions d'un même texte qui ne diffèrent que très légèrement l'une de l'autre, et l'on peut encore aisément imaginer l'ironie vallottonienne se glisser entre ces lignes.

Avec ce roman, Vallotton interroge le travail d'écriture, de l'inspiration à la réécriture. Le travail qu'il fournit pour ses deux premiers romans-feuilletons *Corbehaut I* et *Corbehaut II* est toutefois présenté comme grossier et bâclé, l'auteur lui-même n'en tire aucune réelle satisfaction :

Ça n'ira pas trop mal, pensa Pierre Cortal ; un peu bref peut-être, mais avec leur manie de faire des « à la ligne » avec les virgules, il y en a pour un bon numéro. Enfin, le plus gros est fait¹⁷⁷.

Pour autant, Pierre Cortal reprend alors les rênes de son projet d'écrivain et se lance en quête de l'inspiration, largement guidé dans ses pérégrinations par les récits croustillants d'un villageois à

175 Cette phrase, syntaxiquement incorrecte, a-t-elle été volontairement laissée ainsi ?

176 *Ibid.*, p.59-60.

177 *Ibid.*, p.123.

l'apparence tranquille, Virgile Honoré. C'est d'ailleurs à lui qu'il s'en remet pour trouver l'inspiration d'un prochain roman qu'il envisage déjà :

– Je voudrais quand même que vous me conseilliez ; je suis romancier de hasard et manie mal mes outils ; mon imagination est banale et je n'invente que du déjà-vu. – J'y suis d'ailleurs tenu par contrat. – N'auriez-vous pas, en fouillant vos souvenirs un drame de famille quelconque à me raconter ? J'arrangerais pour le surplus et caserais un crime ou deux s'il le faut¹⁷⁸.

Pierre Cortal s'affranchit petit à petit de la commande passée par le journal pour mener à bien un projet qui lui est propre. Mais l'inspiration lui demeure problématique, et il envisage de recomposer une histoire d'après toutes celles, plus sordides les unes que les autres, qu'il collecte à Prestel et auprès de M. Honoré. On assiste à la composition du roman de Pierre Cortal, en même temps que le roman de Vallotton ouvre puis referme ses multiples tiroirs. La mise en page choisie entretient le télescopage et la confusion des récits : la plupart du temps aucun signe ne permet de distinguer le passage de la narration première au récit enchâssé. Vallotton joue de cette ambiguïté pour détourner les attentes du lecteur, démarrant un chapitre par un récit enchâssé, ou en sortant tout aussi abruptement en intégrant par exemple l'interpellation d'un personnage du roman dans un dialogue du récit enchâssé. Finalement, M. Honoré devient lui-même un avatar de l'écrivain. Il construit son récit et organise les éléments dont il dispose pour les proposer à Pierre Cortal de façon romanesque :

[P.C.] - Rien qu'avec ces photographies on bâtirait le roman.

[V.H.] - C'est mon avis. À la rigueur, j'eusse pu me contenter de vous les soumettre. J'y ai mis quelque sauce et vaguement décrit mes personnages pour que vous sachiez tout ce que je sais moi-même. Si mon tracé vous paraît utilisable, vous le développerez¹⁷⁹.

Pierre Cortal se retrouve « compositeur » d'un roman dont toute la matière lui est offerte par M. Honoré, et ce sous des formes très diverses. De longs passages sont consacrés à la lecture du journal intime d'un des protagonistes de l'histoire entreprise par M. Honoré, d'autres histoires sont des récits oraux, des extraits de correspondance. La littérature s'offre sous toutes ses formes et envahit l'espace romanesque. Vallotton nous introduit dans chaque phase de la constitution du roman, et insiste d'ailleurs sur les moments de travail, en décrit les tâtonnements et les errances :

178 *Ibid.*, p.113.

179 *Ibid.*, p.212.

La tête pleine du récit de la veille, Pierre Cortal tâchait, crayon en main, d'ordonner ses souvenirs. L'idée de combiner son roman en deux parties le séduisait assez, bien qu'il trouvât la première suffisamment nourrie pour emplir un volume. Son ignorance de la suite rendait le plan malaisé ; il se borna donc à mettre au net des griffonnages et à bâtir un « topo » superficiel¹⁸⁰.

La question de la composition se trouve là aussi au centre des préoccupations du jeune écrivain. Nul besoin de théorisation, Vallotton propose de façon empirique sa conception du travail d'écriture romanesque. La dimension métatextuelle est suggérée par la mise en abyme de l'écriture, mais à aucun moment l'auteur ne se place comme théoricien. Il se contente d'en dévoiler les ficelles, et d'en révéler les difficultés inhérentes. Le titre du roman de Vallotton *Corbehaut*, achève d'établir la confusion entre les œuvres de façon métonymique : *Corbehaut* est à la fois le titre du roman de Pierre Cortal, contenu dans le roman de Vallotton, lui-même intitulé *Corbehaut*. L'identification de l'une à l'autre est donc aisée et renforce la dimension métatextuelle.

Par ailleurs, dans la première partie du roman, l'écriture de *Corbehaut* rivalise avec la correspondance que Pierre Cortal entretient avec sa maîtresse, Mme Sorbier, avec laquelle il tente de mettre de la distance depuis son installation en Bretagne. L'écriture puise alors son inspiration dans le réel et entretient avec lui un rapport de complémentarité, l'un se nourrissant l'autre. De ce fait, la correspondance de Pierre Cortal avec Mme Sorbier fluctue selon les humeurs de l'écrivain, et selon l'avancée de *Corbehaut* :

Les soirs de mélancolie, ou lorsque « Corbehaut » n'avait pas marché, l'état s'aggravait ; d'autres fois, il haussait les épaules. Après lecture d'un chapitre qui le satisfait, il brûla toute cette correspondance¹⁸¹.

Plus que cela, la correspondance avec Mme Sorbier semble même à certains moments pallier les défaillances de l'écriture, et certains élans contrariés du jeune homme. Les lettres qu'il écrit à sa maîtresse fonctionnent comme un exutoire aux échecs du réel. Finalement, le jeune écrivain met un terme à la relation lorsqu'il parvient à trouver l'inspiration pour son roman. Il invente alors une histoire, pour se venger des infidélités soupçonnées de sa maîtresse. C'est par la ruse et les moyens de la fiction qu'il contraint Mme Sorbier à rompre définitivement. Le maniement de l'écrit et l'aisance à inventer des récits lui permettent de renverser une situation qui lui est défavorable, tout comme Vallotton se plaît à perdre son lecteur dans les multiples tiroirs de son roman.

Émile Bernard décline lui aussi un grand nombre de genres littéraires dans *La Danseuse persane* et leur octroie à chacun une fonction bien spécifique. Comme dans *Corbehaut*, l'espace romanesque

180 *Ibid.*, p.169.

181 *Ibid.*, p.76.

est fragmenté par l'insertion de récits enchâssés, celui de la danseuse persane notamment, mais surtout de lettres, de poèmes échangés entre les différents protagonistes, ainsi que d'extraits de journaux du narrateur, le peintre Jean-Paul Lievens.

Tout d'abord, dans *La Danseuse persane* comme dans *La Vie meurtrière*, l'écriture possède une valeur testimoniale : les deux romans sont les récits écrits par des hommes souhaitant se confesser et laisser une trace de leur destinée hors du commun. C'est sur ces mots que s'ouvre celui de Jean-Paul Lievens, héros de *La Danseuse persane* :

Retiré dans la provinciale solitude de la petite ville de T*** ; seul après une vie relativement active et mêlée à celle de mon temps, je finis mes jours au milieu de mes souvenirs. Pour les mieux retenir et céder à la séduction de me les repeindre, je les confie au papier, quoique je ne pense nullement qu'ils puissent être de quelque intérêt¹⁸².

L'entreprise de Jean-Paul Lievens est nettement motivée par la volonté de se saisir de ses souvenirs. L'écriture lui sert à pallier les défauts de la mémoire, à fixer les faits afin de pouvoir plus aisément s'en réemparer. Elle n'est destinée à nul autre qu'à lui-même.

Assez rapidement, un autre aspect de l'écriture vient concurrencer cette confession : il semble se construire une forme de hiérarchie générique dans le roman. À chaque genre est dévolu une valeur ou une fonction particulière : « Je lui lus un de ces poèmes que je tenais dans mon pourpoint, mais lui cachai la lettre reçue le matin même¹⁸³. » À plusieurs reprises en effet, la lettre révèle ou dévoile des secrets ou des événements que le narrateur souhaite garder secrets. La lettre possède également une utilité au sein de la diégèse : c'est le procédé narratif qui permet aux personnages d'échanger entre eux, pour échapper aux lourdeurs du discours indirect dont Émile Bernard est contraint de faire usage dans les mémoires de l'artiste. C'est donc par le biais de la lettre que les personnages dialoguent entre eux. En outre, c'est également grâce à l'insertion de correspondance dans le récit que l'on échappe à l'enfermement dans la focalisation interne du narrateur, et que l'on accède à l'intériorité des autres personnages – ce sont d'ailleurs exclusivement leurs lettres qui nous sont données à lire. De même que le récit cadre se clôt sur une lettre d'un quatrième protagoniste, M. Tristan. L'insertion de lettres détourne donc en quelque sorte le caractère subjectif, monofocal et monophonique des mémoires, pour y faire entrer la pluralité de voix des différents personnages ; en l'occurrence il s'agit du trio amoureux Armide – Jean-Paul Lievens – Angélique, la femme du peintre. La correspondance possède donc une fonction à la fois intra-diégétique – celle de donner voix aux autres personnages – et extra-diégétique – celle d'échapper aux contraintes formelles du

182 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p.1.

183 Ibid., p.69-70.

genre. Quelle que soit la forme littéraire que prennent les écrits du peintre, la plupart sont destinés à pallier l'absence de dialogue possible entre les personnages. Lorsque le narrateur se met à l'écriture de son journal, c'est encore pour s'adresser à Armide alors que celle-ci est absente :

Je m'enfermai dans mon cabinet, écrivant heure par heure le journal de mes sentiments. J'avais résolu, puisque Armide n'était plus là pour recevoir mes aveux, de les coucher sur le papier, afin de les lui faire parvenir aussitôt que je saurais son refuge¹⁸⁴.

C'est également la valeur que prend ce roman pour Émile Bernard, comme on l'a vu : rétablir un dialogue avec Armen Ohanian, et finalement aussi, faire revivre la danseuse et cette histoire ainsi que l'écrit le peintre au début de ses mémoires.

Là où ses mémoires lui servent précisément à remplacer la mémoire de l'homme, l'écriture poétique est pour Jean-Paul Lievens, et derrière lui pour Émile Bernard, une manière de conjurer l'absence d'Armide et la perte de son amour :

Lorsque j'eus écrit ces vers, je me sentis calmé. Il me parut que je venais de ressaisir quelque chose de ma maîtresse absente. Je m'endormis donc, autant de lassitude que de l'apaisement d'avoir retenu son souvenir¹⁸⁵

Si le journal a pour vocation de poursuivre un dialogue alors que la communication est coupée, le poème sert quant à lui à retenir une présence. C'est donc toujours contre la disparition que lutte la littérature, disparition d'une personne, disparition du souvenir, disparition d'un lien entre deux personnes. Émile Bernard, en racontant son histoire avec la danseuse persane, dévoile en même temps les raisons de cette entreprise.

Le roman traite en filigrane de tous les rapports qu'entretient l'artiste avec la littérature, y compris celui de la lecture et des émotions suscitées par celle-ci. Le héros du roman, afin de mieux s'approprier les poèmes que lui offre sa maîtresse, les recopie :

Lorsqu'elle avait écrit un poème, je le lui demandais pour le recopier, je le serrais sur mon cœur, je le lisais et relisais quand j'étais seul, pour l'y remettre aussitôt¹⁸⁶.

Cette pratique de la copie est familière à Émile Bernard qui, lors de son premier voyage à pied vers la Bretagne, part avec une copie manuscrite des *Fleurs du Mal* qu'il admire par-dessus tout. Il évoque d'ailleurs cette copie, de façon détournée, dans le récit cadre du roman, comme faisant partie des affaires du peintre Jean-Paul Lievens¹⁸⁷. C'est pour lui une manière de s'approprier le texte par

184 *Ibid.*, p.180

185 *Ibid.*, pp.179-180.

186 *Ibid.*, pp.78-19.

187 Voir citation p.181.

ce geste – de la même façon que le fait Sérusier pour s'imprégner des théories du Père Lenz¹⁸⁸. Avec ce roman, Émile Bernard semble donc faire le tour de ses pratiques littéraires et insiste sur la valeur que possède pour lui l'écriture : c'est vraisemblablement celle de la fixation contre l'absence et la disparition. Un passage situé à la fin du roman explicite cette ambition, et repose sur le commentaire d'un poème écrit par le protagoniste :

J'essayai de me consolider en cette pensée, et je fis un long poème où je la développai avec le retour constant de cette strophe :

Si tu la retrouvais après cette heure morte,
La retrouverais-tu vraiment ?
Ne sais-tu que le Temps chaque jour nous emporte
Et nous défait obscurément ?

Je m'y efforçais de démontrer la fuite de toute chose par le mouvement du Temps, le fallacieux de la jeunesse, de l'amour et des serments, toujours violés. J'y faisais voir la nature se renouvelant chaque année et le monde ne conservant rien de ce qui nous fut cher.

Quant à notre cœur lui-même, il ne peut rien garder. Les années lui viennent dérober l'urne du souvenir, et la mort la brise. Nous devons aller vers le tombeau sans soutien, sans consolateur, sans guide.

Nous voulons emporter jusqu'au seuil de la Tombe
Tout ce qui nous charma dans ce sentier mortel ;
C'est notre Saint-Esprit et c'est notre Colombe.
Ce désir de sauver un regret éternel.

Et la fatale strophe retombait sur ces désirs de durée et de persistante consolation, accusant que rien ne renaît dans sa beauté antérieure, que le Temps, qui nous emporte, nous a aussi enlevé ce qui fut et ne reviendra pas.

Étendant ensuite la pensée du poème jusqu'à la nature, je la dépeignais s'affaissant à son tour ; et le parc de Tanlay, que je prenais pour témoin de ma passion était apostrophé ainsi :

Ô parc, tu reverdis ; mais tes troncs séculaires
À leur tour tomberont sous l'invisible Faulx ;
Et comme je suis plein d'espoirs crépusculaires
Tu ne seras qu'un champ tout semé de tes os¹⁸⁹.

Comme chez Vallotton, ce sont les rouages de l'écriture que nous révèle Émile Bernard. Mais cette fois, il s'agit moins de la réalisation technique que de l'intention qui préside au poème dont il nous donne la clef. Le poème est fragmentaire et entrecoupé par les notes du poète à son sujet : il comble d'une certaine manière l'incomplétude du poème par le discours. Il y a donc derrière chaque strophe une explication, comme la mise en application *in situ* de principes énoncés. Jules Breton utilise le même procédé dans *Savarette*, lors de l'épisode du paragone. Le discours des deux

188 Sa compréhension du texte du Père Desiderius Lenz passe en effet par la copie du texte, ainsi qu'il l'écrit à Jan Verkade dans une lettre du 29 janvier 1898 : « Ce qui m'a beaucoup aidé à me décider dans le bon sens, c'est relire et de recopier au net le livre du P. Désidérius. Je l'ai maintenant terminé et je vais le transmettre aux amis, je suis curieux de voir leur impression. », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance, op. cit.*, p.89. Sérusier ira jusqu'à traduire ce texte de l'allemand au français. Voir chapitre 4, p.332.

189 Émile BERNARD, *La Danseuse persane, op. cit.*, p.194-195.

protagonistes sur les relations entre littérature et peinture est entrecoupé par des descriptions comparables à des tableaux qui viennent comme illustrer ou mettre en application les propos échangés par les deux artistes :

Et Jean demanda : « Vous êtes-vous rendu compte de ce qui provoque l'inspiration ? »
Le poète répondit : « Ce n'est guère l'émotion directe, qui, faute de jugement, n'a souvent que des expressions faibles ou exagérées. C'est surtout le souvenir d'une impression et la possession de soi-même qui amène le trait intense et vrai. Eux seuls jugent les propriétés des mots et embrassent les ensembles. L'impression d'abord ressentie est ramenée à l'âme sous une forme de vision. Ce n'est plus du plaisir, de l'amour, de la douleur, ou de l'horreur, à l'état de secousse paralysante, c'est tout cela ramené dans une surnaturelle extase où toutes les passions se fondent dans la joie créatrice. L'âme s'échauffe et resplendit, s'éclaire, et l'idée rayonne dans la forme qu'elle a élue. »

Jean écoutait. Il prenait un plaisir extrême à la conversation. Cependant son rêve intérieur revenait par instants l'en distraire. Il aurait voulu le confier à André. Il cherchait aussi à préciser le souvenir, vague et intense à la fois, qu'éveillaient en lui la belle tête du jeune poète énergique et tranquille¹⁹⁰.

Le poème de Jean-Paul Lievens dans *La Danseuse persane* n'est pas sans rappeler « Le portrait » de Baudelaire, mais ici, c'est la littérature qui tente de vaincre le temps et la mort. L'emprunt des personnifications du Temps et de la Mort à Baudelaire semble d'ailleurs évident. Émile Bernard détourne cependant la strophe conclusive du poète, pour y donner une toute autre portée, puisque la dernière strophe du sonnet de Baudelaire s'achève ainsi :

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !

Émile Bernard proclame au contraire le triomphe du Temps et de la Mort sur le souvenir et la mémoire, et tente d'y opposer l'écriture. Quand Baudelaire proclame l'échec du dessin à retenir l'image de la femme aimée, Émile Bernard célèbre en retour le pouvoir des mots à retenir et à raviver le souvenir.

En écrivant sur mon amour et en scrutant toutes les heures passées, je le nourrissais, le ravivais cruellement ; je revins donc à des mélancolies profondes qui me privèrent de l'existence commune ; je me retranchai dans mon cœur comme en une forteresse : je fuyais mes amis, je mandais rarement des nouvelles à ma femme, je ne distraisais mes esprits que par des improvisations monotones sur le luth ou l'épinette¹⁹¹.

Les romans se doublent donc d'une dimension métatextuelle et accueillent au sein de la diégèse des fragments d'autres œuvres. C'est sur ces autres textes, mis en abyme dans le roman, que reposent le plus souvent les discours sur l'écriture. Ils sont prétextes à des développements et

190 Jules BRETON, *Savarette*, op. cit., p.162.

191 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p. 195.

réflexions à la fois sur le processus d'élaboration littéraire et la valeur générique de ces œuvres enchâssées. Ces discours révèlent les intentions dont procèdent ces romans et leur valeur au sein de la production des artistes. On constate par exemple que, pour Émile Bernard, *La Danseuse persane* tient peut-être autant de l'œuvre littéraire que d'une nécessité intime de confier cette histoire au papier, et que sa publication, qui suscite une réaction immédiate, est aussi une adresse. Quant à Vallotton, avec *Corbehaut*, il semble parfaitement assumer et revendiquer le geste d'écriture. Il endosse si bien ce statut d'écrivain, qu'il parvient à se détacher de sa vision de peintre, et observer la peinture du point de vue de la littérature – peut-être est-ce aussi une manière de revendiquer avec plus d'insistance encore cette capacité à être écrivain :

Ils ont de la chance les peintres qui peuvent traduire ces aspects-là directement ; avec quelques tons ils mettent le spectateur en face de la réalité même ; nous autres il nous faut peiner, chercher des mots au risque neuf fois sur dix d'être vagues ou de faire longueur¹⁹².

Avec cette réflexion, il paraît évident que, pour Vallotton, peindre ou écrire ne procède absolument pas d'un même élan.

c) Forger une figure de peintre-écrivain ?

Ce n'est pas le cas pour Jules Breton et Émile Bernard, qui vont plus loin dans la revendication d'un statut d'écrivain. Comme on l'a noté, ils envisagent tous deux la double pratique littéraire et picturale comme les deux versants d'un seul et même geste créateur. Cette conception se manifeste dans leurs romans par la mise en scène d'artistes qui nourrissent également cette double pratique.

Il est désormais évident que ces romans ont partie liée avec la biographie de leur auteur, pour les épisodes représentés dans le roman ou pour les discours tenus qui coïncident largement avec la pensée de l'auteur – voire qui sont directement issus d'autres œuvres comme on l'a montré. On peut alors imaginer que transparaissent également, dans la mise en scène des deux pratiques poétique et picturale, des représentations tendant à revendiquer la reconnaissance de cette double pratique. Telle était d'ailleurs notre première intuition devant ces œuvres romanesques qui mettent en scène des « peintres-écrivains ». Or, on constate que la pratique littéraire est parfois reléguée à un second plan. Chez Jules Breton, le discours sur l'écriture se résume à un épisode central du roman que l'on a déjà mis en lumière. Il est à la fois central, mais se présente comme un hapax dans le roman. C'est par ailleurs le seul moment où le jeune peintre Jean Gérard « avoue » faire des vers. Il n'est plus question d'écriture à d'autres moments du roman. En outre, contrairement à Émile Bernard ou Félix Vallotton, ces vers qui sont évoqués ne sont pas présentés dans le roman. Il est donc question d'une

192 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, *op. cit.*, p.66.

production totalement fictionnelle qui n'a d'existence que par l'évocation qui en est faite et le discours que tiennent les deux jeunes artistes à son sujet.

L'insertion de correspondance dans le roman, on l'a vu, possède une double fonction. Jules Breton, à l'instar des autres artistes, insère de nombreux échanges épistolaires dans la diégèse. C'est un trait commun à tous les romans qui nous occupent.

La pratique de l'écriture est en revanche très présente dans le roman d'Émile Bernard. Elle est évoquée autant sinon plus que les moments où le narrateur évoque la peinture. Mais l'écriture n'intervient pas comme activité artistique à part entière. Certes, le protagoniste compose des vers, mais ceux-ci sont destinés, on l'a vu, à sublimer et conjurer l'absence de la danseuse persane. Ils n'ont pas vocation à être rendus publics, ils demeurent dans la sphère intime, ainsi que toutes les manifestations de l'écriture dans le récit. Parallèlement, la peinture y est mentionnée pour des valeurs contradictoires. Tantôt elle procure l'apaisement de l'oubli, tantôt elle vient redoubler les possibilités de l'écriture et prendre à son tour une fonction de vicariance, et de lutte contre le temps et la disparition. Ce sont dans les dernières pages du roman qu'est exprimée le plus clairement cette idée de redondance des valeurs de la littérature et de la peinture. Ainsi, alors que l'écriture permet de se remémorer et de fixer un souvenir, la peinture représente une échappatoire à la mémoire, la plongée dans un labeur qui tient la pensée à distance :

J'avais résolu, pour tenter l'oubli, de reprendre mon travail de peinture. Par lui j'avais quelques espérances d'écarter mes humeurs mélancoliques¹⁹³.

Mais dans d'autres cas, le portrait revêt bel et bien sa fonction de lutte contre la disparition et la mort. Jean-Paul Lievens entreprend d'ailleurs de faire un portrait de sa femme à l'aube de sa mort :

Je résolu de faire un dernier portrait d'elle, je profitai de son état pour le commencer de suite. [...] Vêtue d'une robe blanche, elle se tenait assise devant moi, et ses traits, amaigris par le chagrin lui donnaient déjà un air funèbre ; de ses yeux sortaient d'étranges lumières. [...] Je pris ma palette et je me mis à l'ouvrage sur une toile de modeste dimension ; je ne me proposais rien de plus que de reproduire une dernière fois son visage que j'avais peint si souvent, et que je voulais conserver encore¹⁹⁴.

La fin du roman contredit plusieurs éléments mis en place dans le reste de l'œuvre : d'abord la hiérarchie littérature-peinture semble remise en question : finalement l'une et l'autre semblent indistinctement revêtir les mêmes fonctions, à tour de rôle. Ensuite les dernières pages prennent une tournure fantastique – préfigurée par le nom d'Armide – qui rompt avec le ton du roman. La supposée présence fantomatique d'Armide dans les lieux métaphorise le sentiment amoureux du

193 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, op. cit., p.181.

194 *Ibid.*, p.232-233.

personnage. Émile Bernard matérialise cette obsession pour la danseuse persane par le biais d'éléments fantastiques, qui tournent au merveilleux lorsque le personnage lui-même adhère à cette version des faits : le fantôme d'Armide l'accompagne et pose pour lui dans les dernières pages du roman. La fin brutale du récit enchâssé et peu compréhensible dans la diégèse laisse supposer une difficulté à clôturer le roman de façon satisfaisante, et, comme nous l'avons vu, c'est donc une lettre qui vient s'y substituer en guise d'épilogue.

Le roman des peintres apparaît ainsi comme un autre lieu d'expérimentation littéraire, mais cette fois un lieu où sont mis en regard et en concurrence les différents genres, un lieu où la littérature révèle ses rouages. Alors qu'il paraît clair que, pour Émile Bernard et Jules Breton, peinture et littérature sont bien le fruit d'un même geste, les romans recèlent cependant des différences quant à leur mise en œuvre : dans *Savarette*, une place centrale est consacrée au discours sur la littérature mais celle-ci n'est évoquée que par comparaison avec la peinture, et jamais pour elle-même. Ce discours est d'ailleurs tout entier inclus dans un roman qui traite de peinture. Elle lui semble soumise. Le roman de Jules Breton constitue en quelque sorte le testament artistique de l'artiste. On peut même avancer qu'il ne fonctionne pas comme une œuvre autonome, mais ne révèle tout son sens qu'à la lumière des autres écrits du peintre et du réseau dans lequel celui-ci est pris. Les relations qu'il entretient avec ses autres œuvres littéraires en font la pierre de touche de théories et de réflexions élaborées tout au long de sa carrière de peintre. Celles-ci sont accueillies au sein d'un récit composé à la fois éléments artistiques et d'événements personnels qui ont eu un écho important, mêlant le parcours canonique d'un jeune peintre avec son propre parcours. Il est traversé par la figure féminine idéalisée de Delphine Bernard, qu'il imagine à partir d'un souvenir lointain mais bien vivant, et qui lui permet de donner chair – en mots – à cette femme qu'il ne connût jamais, et de s'inventer une histoire avec elle. Mais plus encore, le roman paraît cristalliser l'ensemble des ouvrages de l'artiste, déjà écrits ou à venir : que ce soient ses mémoires, l'ouvrage théorique qu'il publiera deux ans avant sa mort, son œuvre poétique, mais aussi le récit biographique consacrée à Delphine Bernard, l'ensemble de son œuvre littéraire trouve un écho dans ce roman, qui en dévoile chaque fois les lignes directrices, succinctement ou de façon plus développée.

Finalement, *Corbehaut* et *La Vie meutrière* de Vallotton, ainsi que *La Danseuse persane* d'Émile Bernard revêtent une dimension spéculaire très importante : les artistes s'écrivent en écrivain et, ce faisant, s'observent écrire. Ces romans accueillent leurs doubles fictionnels sans cependant qu'ils ne cèdent à la tentation d'outrepasser leur propre statut. En revanche, si Jules Breton note dans *Un peintre paysan* : « Décidément peut-être un jour m'appellera-t-on à Paris, comme on le faisait au

collège, l'artiste poète », il demeure très prudent vis-à-vis de cette affirmation dans le roman, voire, minimise cette part de son œuvre, malgré sa reconnaissance comme poète déjà bien établie. En laissant la littérature à l'extérieur de la diégèse, Jules Breton fait le récit de sa carrière de peintre, mais ne fictionnalise pas l'écriture. Celle-ci ne se concrétise que dans l'acte même de l'écriture du roman. Quant à Félix Vallotton, sa réserve légendaire le pousse à toujours maintenir une certaine distance quant à ce qu'il le concerne, comme le note Rudolf Koella dans un article consacré à sa critique d'art¹⁹⁵. Émile Bernard, en revanche, se montre plus expressif quant à cette pratique. L'indistinction des deux pratiques littéraire et picturale qui cohabitent dans *La Danseuse persane* semble bien montrer leur égale valeur, ainsi que le mettait en évidence la fille de l'artiste lorsqu'elle affirmait que ce dernier tenait près de son chevalet une écritoire avec une plume et du papier et écrivait en peignant :

Il pouvait mener ainsi de front peinture et écriture, en passant indifféremment du tableau au poème ou aux notations rapides destinées à prendre forme dans ses articles ou ses livres. La main qui avait tenu le pinceau prenait la plume, puis la lâchait à nouveau après quelques minutes, parfois quelques secondes, pour revenir à la toile, aux brosses, à la palette¹⁹⁶.

C'est probablement la manière la plus aboutie d'être peintre-écrivain.

195 « Sa retenue en toutes choses le regardant a d'ailleurs été soulignée à maintes reprises. », Rudolf KOELLA, « Félix Vallotton, un "artiste-critique" au tournant du siècle », in Rudolf KOELLA et Katia POLETTI (dir.), *Félix Vallotton, critique d'art*, Milan, 5 continents, 2012, p.3.

196 Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, RMN, 2014, p.22.

CONCLUSION : LE MODÈLE MÉDIÉVAL ET LE MODÈLE HUMANISTE

Chaque artiste possède donc son approche de l'écriture littéraire. Il est en effet presque impossible de définir un modèle qui engloberait les différentes relations qu'entretiennent ces artistes avec l'écriture, ni même l'intention qui se dissimule derrière leur acte d'écriture, quel qu'il soit, si tant est qu'il y en ait un. Ce qui se détache toutefois des analyses de ces œuvres ou de ces pré-œuvres c'est l'attention qu'y portent les auteurs : être écrivain n'est certes pas nécessairement un objectif aussi clairement formulé, mais aucun des artistes étudiés ne semblent laisser l'activité littéraire totalement à l'écart de sa production artistique. Tous paraissent conscients de l'importance de l'écrit à une quelconque échelle. Et de surcroît l'écriture entretient toujours un rapport avec leur œuvre picturale.

Pour la majorité d'entre eux, et en particulier tous ceux que nous avons écarté du corpus principal, l'écriture se limite à une activité qui ressort du domaine de l'intime : journaux ou correspondance. Dans plusieurs cas cependant, l'acte d'écriture n'est pas mené à son terme mais dévoile des velléités littéraires indéniables. Plusieurs textes sont porteurs de ces aspirations retenues, ou portent les traces d'une œuvre à venir, qui parfois ne vient pas. Paul Sérusier ou Armand Seguin explorent largement cet espace de liberté que propose la correspondance pour expérimenter des théories, des pensées ou pour éprouver la malléabilité du langage et prophétiser la venue d'une œuvre.

Pour d'autres artistes, plus ambitieux peut-être, il existe une véritable volonté de faire œuvre d'écrivain, dont la publication est une des manifestations les plus primaires. Mais le manuscrit, en tant qu'objet unique présentant une aura similaire à celle du tableau, peut lui aussi être considéré comme l'aboutissement d'une œuvre qui demeure aux frontières du littéraire et du pictural. Cette dimension est d'autant plus marquée lorsque le texte est ornementé, comme c'est le cas des riches manuscrits de Gauguin qui déploient un langage dans la relation entre texte et image. Cette valeur du manuscrit tient aussi à la valorisation d'un travail d'artisan qu'il revendique largement dans l'ensemble de ses activités artistiques : Paul Gauguin mais aussi Albert Clouard et dans une certaine mesure Paul Sérusier exploitent cette dimension. Max Jacob, quant à lui, en perçoit très rapidement la valeur marchande. Avec Paul Sérusier ou encore Maurice Denis, ils se situent dans une dynamique similaire d'artiste-artisan qu'ils tiennent tous trois de leur profond attachement à la foi chrétienne et d'une vision de l'artiste comme serviteur anonyme de Dieu. Une grande partie de leur production est consacrée à l'évocation de scènes bibliques ou relevant de l'art religieux. C'est le

modèle médiéval qui domine leur mode d'appréhension de l'art. L'imaginaire médiéval qui préside à l'écriture ces œuvres littéraires possède ainsi la particularité d'anonymiser leur auteur, et par conséquent, de refuser en quelque sorte l'autorité littéraire. Ils sont plusieurs cependant à vouloir briser cet anonymat en laissant une trace : Maurice Denis en tenant un journal qu'il espère voir passer la postérité, ou Jan Verkade qui sort de l'anonymat de sa confrérie en publiant ses mémoires. Quant aux idées de Sérusier sur l'art, qu'il tient à rassembler dans un volume, elles s'inscrivent dans une tradition de traités sur l'art médiévaux, hérités notamment de Cennino Cennini, à la fois dans les théories qu'il développe, inspirées de l'art hiéراتique grec et égyptien, mais peut-être avant toute chose sur une l'idée de l'artiste comme serviteur de Dieu. L'écrit est donc aussi largement lié au fait religieux. Chez ces artistes, peinture et activité d'écriture fonctionnent séparément, l'une étant bien souvent au service de l'autre, y compris dans la valeur marchande qui résulte de ces activités. La référence à la tradition médiévale, à ce Moyen Âge pourvu d'un imaginaire riche mais historiquement indéterminé, passe également par la posture de l'auteur vis-à-vis de son œuvre : la prise en charge du récit sur le mode de l'oralité chez Gauguin, qui se présente comme conteur, en est l'une des approches. Comme le note Élodie Burel, les références à un héritage médiéval dans les œuvres littéraires peuvent être plus ou moins explicites¹⁹⁷.

En revanche, une autre partie des peintres que nous avons présentés se rattacherait peut-être moins à l'artisan médiéval qu'au modèle de l'artiste humaniste et s'illustrent dans plusieurs activités à la fois qu'ils considèrent comme issues d'un seul et même geste créateur. C'est le cas de Jules Breton et Émile Bernard, qui revendiquent les deux activités sur un plan d'égalité dans leur production, comme émanant d'une même quête esthétique.

Chez plusieurs artistes, et en particulier ceux qui s'essayaient au roman, la production littéraire entre dans un réseau d'œuvres : ce réseau est constitué à la fois des modèles auxquels ils se réfèrent, qu'ils soient anciens ou modernes, et qui leur permet de se situer dans une filiation ou dans un courant littéraire. Cette filiation est souvent explicitée au sein même du texte, par la référence ou la citation d'auteurs, procédé qu'utilise abondamment Émile Bernard notamment. Mais elle peut aussi se manifester par l'utilisation de structures narratives attestées de longue date dans l'histoire littéraire – le principe d'enchâssement par exemple – ou de situations diégétiques correspondant à l'esprit de leur époque. Toutes ces adhésions à des codes littéraires ou à des modèles préexistants attestent de la culture littéraire qui précède l'écriture et d'une maîtrise certaine de ces codes. Le réseau intertextuel dans lequel s'inscrivent ces œuvres peut également se restreindre à l'unique

197 Élodie BUREL, « Entre prophète, conteur et poète : une figure moderne de l'auteur médiéval », in Isabelle DURAND-LE GUEN, *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006, p.232.

production littéraire de l'artiste-écrivain et venir parachever une production littéraire diffuse, pour lui redonner cohérence et cohésion au sein d'une seule et même œuvre, comme le montre le *Savarette* de Jules Breton.

Une partie importante de ces écrits possède en outre une dimension spéculaire et autotélique : en mettant en abyme le travail d'écriture, ils permettent aux artistes de s'observer écrivant, et tout en écrivant, affirmer qu'ils sont aussi écrivains. C'est notamment le cas pour les trois romans abondamment commentés, mais certains textes de Paul Gauguin revêtent aussi ce caractère.

En définitive, et malgré tous les efforts déployés par ces peintres pour faire reconnaître leur œuvre littéraire, la postérité possède aussi son lot d'imprévus et nous avons vu que le sort réservé à ces textes n'était pas toujours celui auxquels les destinaient leurs auteurs.

CONCLUSION DE LA PARTIE 1

Les relations entre sphères littéraire et artistique sont très ténues tout au long du XIX^e siècle et les lieux de rencontres de la peinture et de la littérature multiples. Dans l'imaginaire romanesque, elles se présentent encore largement comme rivales, ou concurrentes, l'une exerçant toujours sur l'autre une certaine fascination. La fortune des romans du peintre, œuvres mettant en scène la vie ou un épisode de la vie d'un peintre, nourrit très fortement ces interrogations sur l'imaginaire des relations littérature-peinture. Dans la pratique, peintres et écrivains collaborent effectivement à divers endroits, au théâtre, dans les revues, à l'édition d'œuvres illustrées, tentant de repenser les rapports entre texte et image. Mais à la fin du XIX^e siècle, la peinture se trouve soumise à un nouveau système qui la rend tributaire d'acteurs issus des deux sphères : le marchand d'art et le critique. Aussi, le patronage des critiques devient absolument indispensable aux peintres qui tentent de se faire un nom. D'où l'importance du rôle d'Albert Aurier dans la découverte de Gauguin, et de la disgrâce de ce dernier à la mort du critique. De ce fait, les relations des deux champs s'en trouvent modifiées, et les peintres tentent de venir compenser ce déséquilibre en réaffirmant leur autorité sur leur discipline, et, par la même occasion, l'autonomie du champ artistique. Cette affirmation se joue sur le terrain de la littérature, et particulièrement dans les revues. Ce faisant, les artistes ne revendiquent nullement une reconnaissance comme écrivains – et Gauguin insiste sur cette nuance dans ses écrits – ; ils prennent la plume en tant que peintres, et pour traiter de sujets qui les concernent. Il y aurait donc, dans la production littéraire, une spécificité des écrits de peintres, à la frontière des deux champs.

Il faut donc entendre l'activité littéraire des peintres dans le sens large qu'il possède à cette époque, une activité recouvrant à la fois la création littéraire, mais également la critique et la théorie de l'art, l'histoire et la philosophie. Cette pratique d'écriture des peintres est en réalité inscrite de longue date dans l'histoire de l'art, tout comme leur culture littéraire ; elle ne constitue nullement une particularité du XIX^e siècle. En revanche, leur implication dans la création littéraire est quant à elle assez inédite. Parmi les artistes du corpus, nombreux sont ceux à s'être essayé à des genres littéraires codifiés – poésie, roman et parfois théâtre – et dans la plupart des cas, ces entreprises ne sont pas des tentatives uniques ; elles s'inscrivent au contraire dans un véritable parcours d'écrivain sur le chemin de la création. Pour ces entreprises littéraires aussi, le patronage d'écrivains est parfois nécessaire à donner au peintre une légitimité que la structuration des champs artistiques ne lui accorde pas ; c'est la principale raison pour laquelle Gauguin mande le secours de Charles Morice dans l'écriture de *Noa Noa*. Mais la reconnaissance de certains artistes à la fois comme peintres et poètes vient quelque peu tempérer ce cloisonnement des arts. Elle laisse également entendre que la

position du peintre vis-à-vis de la création littéraire n'est pas étrangère à la réception de son œuvre : Jules Breton est l'un des seuls à avoir explicitement revendiqué le désir de cette reconnaissance comme peintre-poète.

En effet, seuls de rares artistes parviennent, de leur vivant, à se faire reconnaître comme peintres et écrivains. Si Jules Breton est de ceux-là, la reconnaissance qu'il obtient de ses pairs dans deux champs distincts s'explique par le positionnement de l'artiste vis-à-vis de ces derniers. Cela implique, bien sûr, que les deux champs ne soient pas en opposition, et que les agents de l'un reconnaissent les agents de l'autre. Cette reconnaissance est possible à partir du moment où Jules Breton adhère aux règles de ces deux champs, en s'inscrivant préférentiellement du côté de la production restreinte¹⁹⁸, c'est-à-dire, s'adressant à un cercle d'initiés réduit qui le reconnaissent comme l'un des leurs. De ce fait, en répondant aux règles littéraires de ce cercle dans sa production écrite, mais en jouant également socialement de ce réseau par le jeu des dédicaces, en adoptant leurs pratiques – celle des réunions dans la mansarde parnassienne notamment – et en publiant chez un éditeur consacré parmi ces écrivains – Alphonse Lemerre – sans couvrir son identité d'artiste sous un pseudonyme qui distinguerait le peintre de l'écrivain, Jules Breton atteint socialement et artistiquement une reconnaissance dans le champ littéraire. À ce titre, il est une figure emblématique de ce corpus, puisqu'il est le seul artiste à s'être distingué dans les deux champs en répondant à leurs attentes aussi bien esthétiques que sociales. Eugène Fromentin, à la même époque, y parviendra également, bien que son succès littéraire efface quelque peu son activité de peintre. Pour les autres artistes, il semble que la reconnaissance comme écrivain autant que peintre soit moins franche dans la mesure où leur positionnement vis-à-vis du geste d'écriture est également moins assuré, où leur désir de publication ne soit pas réalisé, et par conséquent qu'ils ne soient pas reconnus par leurs pairs au sein du champ littéraire. On constate cependant que la reconnaissance du vivant de l'auteur ne présage en rien de sa postérité, puisque celle-ci n'a rien gardé de l'œuvre littéraire de Jules Breton.

La publication se heurte ainsi bien souvent aux aléas de l'aventure éditoriale et ne permet pas de déceler, de manière formelle, l'intention qui préside à ces œuvres de la part de leur auteur. L'attention portée par les artistes à la postérité est un paramètre supplémentaire qui intervient dans la réception de leur œuvre littéraire autant que picturale : plusieurs artistes semblent avoir une conscience aiguë de la destinée de leurs écrits, et tiennent à laisser derrière eux une trace littéraire. L'espace littéraire paraît alors particulièrement propice à cette interrogation sur la postérité, comme

198 Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, « Le champs littéraire », p.10.

s'il était capable, plus que la peinture, de véhiculer une image du moi de l'artiste, ou de ses pensées, à travers le temps et par delà la mort. C'est le cas, en particulier, des mémoires ou journaux. Cette conscience de la postérité s'exprime de diverses manières : l'effacement des traces, la spéculation financière sur une future œuvre posthume, l'angoisse de voir ses écrits inédits disparaître, ou au contraire, l'espoir que ceux qui restent après nous rendront hommage à une œuvre demeurée inédite.

Si les incursions sur le terrain de la création littéraire ne sont pas rares, une grande partie de ces écrits continue cependant de servir la création artistique, dans l'objectif de conserver une autorité sur leur discipline, en particulier dans la capitale, où se jouent toutes les spéculations autour de la création artistique contemporaine. En revanche, il est un espace qui échappe peut-être en partie à cette influence parisienne, et où sont rebattues les cartes des deux champs, c'est celui de la Bretagne, que les peintres envahissent littéralement tout au long du XIX^e siècle. Encore difficile d'accès, et éloignée, au moins géographiquement, des enjeux artistiques de la capitale, la Bretagne figure peut-être un espace possible dans lequel repenser les rapports de ces deux sphères. Dans ce contexte, l'écriture révèle de nouveaux enjeux pour les peintres, en particulier autour de la figure de Gauguin et de la révolution picturale qui se joue à Pont-Aven.

PARTIE 2



DU PITTORESQUE AU PRIMITIF : RÔLE DE L'ÉCRIT DANS L'ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DE LA BRETAGNE

PARTIE 2 ♦ DU PITTORESQUE AU PRIMITIF : RÔLE DE L'ÉCRIT DANS L'ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DE LA BRETAGNE

Le XIX^e siècle connaît de nombreuses avancées technologiques qui permettent la diffusion massive d'informations aussi bien que d'inventions facilitant les déplacements : l'explosion de la presse, l'invention de la lithographie, le développement des lignes de chemin de fer, etc. Les échanges en deviennent par conséquent facilités, échanges de savoir et d'informations, échanges humains, propices à l'effervescence intellectuelle et artistique que connut tout le siècle.

Ces nouvelles données modifient considérablement l'accès au savoir comme l'accès aux sources de ce savoir. Dans ces conditions, on conçoit aisément que se développent également les premiers stéréotypes, c'est-à-dire les premières représentations collectives à propos de groupes humains : ceux-ci reposant sur la redondance d'une même information à propos d'un groupe de personnes, ils éclosent ainsi plus volontiers lorsque ces informations sont plus largement diffusées. Cela va de pair avec la naissance de l'ethnologie, et parallèlement avec la naissance d'un intérêt patrimonial. D'une double façon, on commence donc à s'intéresser aux régions de France et à leur population pour leurs spécificités, et ainsi à élaborer des identités régionales. Il semble donc qu'à propos de la Bretagne, une grande partie du XIX^e consiste à étudier la région pour ses spécificités, ou tout au moins d'en dégager les éléments – traditionnels, patrimoniaux, linguistiques – qui lui sont caractéristiques. Dès les débuts du siècle, plusieurs entreprises vont en ce sens. Le précurseur de ces études fut certainement le peintre Olivier Perrin qui dès 1808 entreprend de faire publier une *Galerie bretonne, ou Mœurs, usages et coutumes des Bretons de l'Armorique*, dans laquelle il expose la vie d'un breton, Corentin, de sa naissance à sa mort, censée illustrer de façon métonymique, la vie « modèle » de tout breton suivant des étapes bien définies. En ce qui concerne les costumes, le riche et précieux témoignage d'Hippolyte Lalaisse (1812-1884), est encore aujourd'hui une source de référence pour la connaissance des costumes bretons du XIX^e siècle. Peintre originaire de l'Est de la France, il parcourt la Bretagne et note avec minutie les détails des costumes de chacun des pays de Bretagne dans des aquarelles aussi savoureuses qu'intéressantes. Un recueil de lithographies paraît en 1848 sous le titre de *Galerie armoricaine*. Par la suite, tout au long du siècle, paysagistes, peintres d'histoire ou amateurs de scènes de genre diffusent de nombreuses images aux Salons¹.

D'un autre côté, l'intérêt croissant pour le patrimoine et sa sauvegarde prend également son essor.

1 Denise DELOUCHE, *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Thèse d'État, Lille, ANRT, 1975.

Des entreprises telles que celle de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du Baron Taylor, font fortune, se donnant pour objectif principal de faire connaître le patrimoine français afin d'y sensibiliser le public et de mettre en valeur le délabrement dans lequel il se trouve. Parallèlement l'inventaire du patrimoine commencé après la révolution et qui amène Mérimée à un voyage dans l'Ouest de la France dont les notes paraissent en 1836, initie lui aussi un intérêt pour les monuments historiques.

À la fin du siècle, quel choix les peintres ont-ils pour renouveler le sujet breton ? Que reste-t-il encore à représenter de la région qui a déjà été sillonnée de bout en bout par les peintres tant que célébrée par les poètes et romanciers ? Nous partirons de la notion de pittoresque pour explorer la manière dont ce dernier irrigue une grande partie des représentations et tenterons de le définir dans ses diverses acceptions. Cela nous conduira à nous intéresser à la présence du paysage dans les récits des peintres. En effet, à une époque qui s'intéresse essentiellement à l'homme, ses mœurs et ses constructions, comment les peintres traitent-ils le paysage dans leurs écrits, et comment son absence témoigne-t-elle d'un regard qui est en fait saturé par des représentations préexistantes ? Le paysage prend-il également son autonomie en littérature ? Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'importance de la religion comme vecteur d'une révolution picturale qui débute en Bretagne : comment devient-elle source d'inspiration dans le tournant pictural qu'opéreront Gauguin et Bernard à Pont-Aven en 1888 et comment ce besoin de spiritualité amène à la création de mythes ? Nous montrerons enfin que l'écrit possède une place prédominante dans la structuration de ces peintres, tant du point de vue théorique qu'historiographique.

◆ CHAPITRE 3 ◆

LA BRETAGNE PITTORESQUE : MODALITÉS DU REGARD

L'une des notions picturales clefs qui irrigue une grande partie des arts visuels tout au long du XIX^e siècle est sans doute celle de pittoresque. Cette notion, théorisée d'abord par le pasteur Gilpin en Angleterre dans ses *Trois essais sur le Beau pittoresque* (1792), fait fortune en France notamment grâce au *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, du Baron Taylor et de Charles Nodier (1820). Le terme recouvre en réalité une pluralité d'acceptions qui varient d'un contexte à l'autre. Quel qu'en soit le contexte cependant, le pittoresque véhicule l'idée d'un attendu, d'une reconnaissance de la part du spectateur, d'éléments ou de formulations qui lui sont familières. Dans leur ouvrage collectif *Le Pittoresque : métamorphose d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Odile Parsis-Barubé et Jean-Pierre Lethuillier ont couvert une grande partie du champ de ces acceptions du pittoresque allant de la formation du terme dans l'Italie du XVI^e siècle à l'imaginaire muséographique qu'il colporte, en passant par la représentation picturale des ports ou sa confrontation avec le sublime. Le pittoresque se manifeste ainsi d'une multitude de façons qui, par manque de théorisation, dévoile aussi l'emploi d'un terme de façon variable. Il s'agira dans un premier temps de préciser les différents contextes d'apparition auxquels renvoie ce terme de pittoresque et d'en établir un rapide exposé historique.

La Bretagne qui fait l'objet d'une grande vogue picturale n'échappe pas à cette tendance à la standardisation des représentations picturales, notamment car celles-ci répondent aux exigences des Salons parisiens, tremplins vers la reconnaissance d'un public souvent profane. Elle fait l'objet d'une mode et les peintres qui cèdent à l'appel de la région cèdent aussi pour certains à l'attrait du pittoresque en représentant force scènes de genre et paysages marins. À la fin du siècle, les artistes qui viennent en Bretagne y puiser l'inspiration, se voient donc précédés par plusieurs décennies de sujet breton dans les Salons, dont l'uniformité thématique constitue une gageure à dépasser pour renouveler le sujet ou la promesse de s'inscrire dans une tradition déjà bien établie. Nous nous interrogerons donc dans ce chapitre sur les modalités du pittoresque et sur les possibles dépassements de ces représentations stéréotypées par les peintres. Quelles sont les voies qui leur permettent ce renouvellement, et la littérature est-elle l'une d'entre elles ?

En littérature, le pittoresque trouve plus volontiers son espace d'expression dans le récit de voyage parce que l'entreprise viatique est elle-même l'une des modalités principales de la quête du

pittoresque au XIX^e siècle. Comme l'indique Odile-Parsis Barubé, ces voyages sont adossés à la quête romantique d'un paysage médiéval, répondant lui-même aux interrogations de l'époque sur les origines des civilisations. Les images qui circulent sur la Bretagne sont donc directement issues de ce cadre épistémologique. La région est volontiers perçue comme un espace qui demeure protégé des évolutions du monde moderne, et qui offre un accès direct aux mœurs, aux coutumes et à une langue directement issue de la tradition médiévale, sans pour autant présenter de réalité historique ou temporelle. Le journal de voyage est par excellence l'espace littéraire dans lequel les amateurs de pittoresques et les premiers folkloristes, ainsi que les celtomanes du début du siècle, tels que le Baron Taylor, enregistrent toutes ces considérations. En 1847, deux jeunes artistes viendront ajouter un autre modèle à ces projets : il s'agit de Gustave Flaubert et Maxime du Camp, partis découvrir à la péninsule bretonne à pied. Le récit qu'ils en tirent, *Par les Champs et par les grèves*, paraît en 1886 mais composé uniquement des chapitres de Flaubert, celles de Du Camp étant demeurées à l'état de notes. Dans tous les cas, il fait incontestablement partie de modèles pour les artistes parisiens, qui, à leur suite, entreprennent un voyage en Bretagne, notamment lorsqu'il s'agit, comme pour Émile Bernard, d'un voyage à pied. Ce voyage à pied à travers la Bretagne devient lui-même un récit pittoresque, si bien que certaines anecdotes font fortune et se propagent de récit en récit, sans que l'on sache vraiment quelle en est la véritable origine. Ainsi l'interpellation par les gendarmes devient un poncif du genre. Maxime Du Camp l'évoque en ces termes dans ses *Souvenirs littéraires* :

Aux approches de Croson (*sic*), un gendarme bienveillant, après avoir lu nos passeports nous dit : « Je sais ce que vous faites, j'ai déjà vu un Monsieur qui voyageait comme vous avec un sac sur le dos et un grand parapluie ; il tirait en portrait les grottes de Morgat ; j'ai voulu savoir quel était son métier ; je lui ai demandé ses papiers, et j'ai vu qu'il était « pénitre passagète. » – Non, gendarme, nous n'étions pas peintres paysagistes, nous étions deux « amoureux de la muse », et si vous nous aviez suivis, vous auriez entendu les vers que nous récitons en marchant².

Virgine Demont-Breton relate dans ses souvenirs une anecdote censée avoir été contée par Heredia, autour des années 1875-1880 :

2 Maxime DU CAMP, Gustave FLAUBERT, *Par les champs et par les grèves*, Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1989, p.21-22.

Nos premières explorations dans les landes de Tréboul nous ont valu d'amusantes aventures : un jour que nous revenions en bande folle, ayant mis des chèvrefeuilles autour de nos chapeaux de paille, nous fûmes accostés par deux gendarmes qui nous demandèrent nos papiers d'identité. Lansyer seul avait un passeport qu'il lui tendit aussitôt et qui portait son titre de peintre paysagiste. Le gendarme lut, parut rassuré, et lui rendit sa feuille en disant

« - C'est fort bien. Je vois. vous êtes des pénitres passagistes, des pénitres de passage dans notre pays ? Messieurs les *pénitres*, passez-donc !³ »

La même déformation lexicale étant reprise dans les deux épisodes, on peut aisément supposer qu'ils proviennent en réalité d'une seule et même anecdote – peut-être Virginie Demont-Breton a-t-elle attribué à Heredia ces paroles qu'elles tenaient des *Souvenirs* de Du Camp. Quoi qu'il en soit, le peintre circulant à pied devient lui aussi un stéréotype. Plus tard, Émile Bernard colportera lui aussi la puissance de cette anecdote, légèrement déformée cette fois, au sujet de son premier voyage en Bretagne en 1886 :

En marchant sur Rennes, je fus arrêté à Elven par le maire de cette commune. Il était absolument ivre et voulait m'emprisonner, disant qu'il n'était pas sûr que je n'eusse pas volé mes papiers à un autre voyageur. J'étais certainement un espion allemand. La suprême accusation était que j'allais à pied et que « les peintres voyageaient en bicyclette.⁴ »

Peut-être que l'une des grandes avancées du dernier quart du siècle fut le développement de la bicyclette pour les peintres – dont Albert Clouard, Paul Sérusier et Maurice Denis usèrent en effet allègrement pour sillonner la région. Toujours est-il que le voyage en Bretagne par les peintres en quête de motif amène, elle aussi, sont lot de représentations à l'intérieur même de la péninsule.

Les représentations pittoresques de la Bretagne sont donc largement véhiculées par le moyen des arts graphiques. Elles interrogent en particulier les modalités de représentation du paysage. Cependant, dans ses manifestations littéraires, le pittoresque semble s'attacher à d'autres aspects : totalement recouvert par le champ pictural qui envahit le discours, le littéraire doit trouver d'autres manières de faire advenir le paysage, et va permettre le déploiement de nouvelles formes poétiques.

3 Virginie DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, T. II « Nos amis artistes », Paris, Plon-Nourrit, 1927, p.104.

4 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°60.

1. LE PITTORESQUE : UNE NOTION KALÉIDOSCOPIQUE

A. Brève histoire du pittoresque

a) La nature sous le regard

À l'origine de la notion de pittoresque se trouve, comme condition première d'existence, le spectateur. Il n'existe pas de paysage pittoresque en soi : celui-ci n'existe que dans le regard de celui qui l'observe. En cela, la notion de pittoresque rejoint d'abord les modalités d'apparition du paysage, lui-même entièrement soumis à la présence d'un spectateur. Une interrogation émerge d'ores et déjà : un paysage n'est-il donc pas, par essence, pittoresque ? Alain Roger, dans son ouvrage *Court traité du paysage* en décline les différentes manifestations : d'une part un phénomène d'« artialisation *in visu* » – qui correspond à cette projection d'images esthétisées sur un espace perçu – et d'autre part un phénomène d'« artialisation *in situ* » – qui correspond à l'une des premières manifestations du pittoresque en Angleterre au XVIII^e siècle⁵. Celle-ci se développe en effet en premier lieu sous l'impulsion d'un goût pour les jardins qui s'oppose à la régularité classique des jardins à la française. Le jardin à l'anglaise revendique une nature plus naturelle, quand bien même celle-ci serait artificiellement recréée par l'homme. La notion de pittoresque prend ainsi sa source dans la conception d'une nature que l'on voudrait libérée de l'implication humaine mais qui repose en fait toujours sur des représentations collectives. L'ouvrage d'Odile Paris-Barubé et Jean-Pierre Lethuillier, sous-titré « métamorphose d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine » met l'accent sur le caractère diffus de la notion évoluant selon les périodes, et insiste sur les différents aspects de cette quête, qui se manifeste donc par un déplacement. Le pittoresque sort en effet rapidement de l'espace clos du jardin pour se plier aux exigences de la quête : il s'agit d'aller rechercher dans la nature, des paysages qui répondent à cette représentation idéale de la nature. C'est dans ce contexte que naît en Angleterre la mode des voyages pittoresques.

Le pasteur Gilpin (1724-1804) est probablement celui qui pose les bases du pittoresque tel qu'il va se développer en France et en Europe au XIX^e siècle. Il élabore cette notion au fil de ses nombreux voyages estivaux en Angleterre, dans plusieurs récits. Ces récits initient la mode des voyages pittoresques, notamment dans leur forme : Gilpin envisage ces voyages comme des récits illustrés où texte et image dialoguent. Cette exigence retardera leur édition pendant longtemps, faute de technique permettant le tirage en grande quantité d'illustrations. C'est le développement de la lithographie qui permettra au XIX^e siècle d'éditer ces textes accompagnés des gravures leur faisant

5 Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1997, pp.22-26.

écho. Ces récits n'ont encore jamais été traduits en français dans leur intégralité, et seuls ses *Trois essais sur le beau pittoresque* (1792) se lisent dans une version française datant de 1982 – c'est-à-dire, assez tardive. Tel que Gilpin le définit dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque*, le pittoresque se déploie dans un contexte en tout point opposé à la beauté classique, qui prône une nature harmonieuse, reposante, maîtrisée et en cela largement dominée par l'intervention humaine. La beauté pittoresque cultive au contraire le goût de l'inattendu, de l'imprévu et de l'accident. Elle se plaît au mouvement, aux effets de lumière et à la sinuosité, et célèbre la *natura naturans*. La première caractéristique du beau pittoresque⁶, comme le souligne Odile Parsis-Barubé, est celle d'une émotion ressentie devant la nature érigée en spectacle. Finalement, les voyageurs en quête de pittoresque s'intéressent à une nature digne d'être représentée par la peinture. Cela implique nécessairement un conditionnement du regard, et une projection de la part du spectateur qui visualise des « paysages » en tableaux. C'est également une inversion du principe de mimesis aristotélicienne : ce n'est plus l'art qui a pour but d'imiter la nature, mais la nature dans laquelle on recherche les qualités de l'art. Le voyage pittoresque est en ce sens un récit qui se joue sur la frontière du littéraire et du pictural : d'une part un texte s'attachant à faire le récit de la quête d'images préexistantes dans l'esprit du spectateur, et d'autre part une relation étroite entre texte et image.

b) Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France

En France, ce sont les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* qui ouvrent la voie au développement de la notion au début du XIX^e siècle. L'idée germe dans l'esprit du Baron Taylor dès 1810, mais les difficultés techniques l'empêchent de mener à bien ce projet, trop onéreux, comme il en témoigne dans le dix-neuvième volume consacré au Dauphiné en 1854 :

Au mois de juin 1810, je conçus le plan de cet ouvrage, et je proposai au ministère de l'intérieur d'en encourager la publication. Il fallait alors, pour traduire les nombreux dessins qui devaient indispensablement accompagner le texte, les reproduire par la gravure. Ce travail long et extrêmement dispendieux, élevait les frais des premiers volumes à une somme tellement considérable, qu'il était impossible d'espérer que la vente du livre, encouragé même par la subvention du gouvernement, pussent établir une balance entre les recettes et les dépenses.

Une découverte importante pour la reproduction venait d'être faite à Munich par Senefelder, qui fit, quelque temps après, un voyage à Paris [...]. Je vis dans ce nouvel art un moyen de réaliser une pensée qui devait occuper la plus grande partie de ma vie ; je crus entrevoir que la lithographie devait être presque pour les arts du dessin ce que la typographie avait été pour la littérature⁷.

6 Car Jean-Rémi Manton insiste sur le fait que chez Gilpin, à une exception près, le terme « pittoresque » n'est jamais utilisé comme substantif mais toujours comme adjectif, pour qualifier notamment le « beau ». Jean-Rémi MANTON, « William Gilpin et la beauté pittoresque », Éditions de Minuit, « Critique », n°766, 2011, pp. 231-238.

7 Justin TAYLOR, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, vol 19 « Le Dauphiné », cité par Bruno

Ce n'est qu'avec l'arrivée de la lithographie en 1818 qu'il va lui aussi pouvoir réaliser son projet. L'objectif est en effet de constituer un répertoire des monuments français afin de protester contre l'abandon de certains d'entre eux ou les aberrants travaux de rénovation dont ils font l'objet. À ce titre, il fait partie des premiers explorateurs et défenseurs du patrimoine français, et de ceux qui forgent l'idée même de patrimoine. Le projet est ambitieux et il ne faudra pas moins de cinquante ans à son créateur pour le mener à bien. Ils sont trois à l'origine à se lancer dans l'aventure : Isidore Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux, secrétaire des musées royaux. Le projet est totalement indépendant et n'est financé par aucune institution de l'état, mais est édité seulement par souscription, sous forme de livraisons. Les premiers volumes, qui paraissent à partir de 1820 – ils choisissent la Normandie en raison de sa proximité avec Paris et du grand nombre de monuments anciens qu'elle abrite – ne se revendiquent pas comme une entreprise érudite. Leurs auteurs prennent le parti de sensibiliser l'opinion publique à leur cause en s'adressant à leur imagination avant tout. Les relevés effectués sur place sont précis et minutieux mais la lithographie par la suite laisse plus de place à la fantaisie. De la même façon, les textes de Nodier reposent avant tout sur le principe de l' « impression ». Ce *credo* est d'ailleurs annoncé dès l'introduction du premier volume consacré à l'Ancienne Normandie, en 1820 :

Ce voyage n'est [...] pas un voyage de découvertes ; c'est un voyage d'impressions, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Nous ne marchons pas sur la trace de l'histoire. Nous ne l'appelons à concourir nos émotions qu'autant [...] qu'elle agrandit encore par quelque récit la majesté des monuments⁸.

Georges Zaragoza montre combien Nodier est proche des préceptes de Gilpin dans les impressions qu'il rend par écrit. L'attention prêtée aux effets lumineux est particulièrement minutieuse. Il met en évidence la manière impressionniste avant l'heure qu'à Nodier de s'intéresser aux variations d'atmosphères créées par un monument selon le moment de la journée, précédant les séries de Monet dans cette démarche⁹.

Le développement de ce projet sur une très longue période enregistre également nécessairement des variations dans le point de vue et dans les esthétiques qui les sous-tendent. Ainsi, Diederik

FOUCART, « Isidore Séverin Justin Taylor, découvreur et inventeur culturel », in *La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages Pittoresques*, [exposition Musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015], Paris, Paris Musées, 2014, p.69.

8 Charles NODIER, Justin TAYLOR et Alphonse de CAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, vol 1 « Ancienne Normandie », Paris, P. Didot, 1820, p .5 , cité par Diederik BAKHUYS, « L'iconographie des Voyages pittoresques et romantiques », *La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les voyages pittoresques*, *ibid.*, p.83.

9 Georges ZARAGOZA, « Un voyage d'impression », in *La Fabrique du romantisme : Charles Nodier et les voyages pittoresques*, *ibid.*, p.83.

Bakhuys montre l'inflexion existant aux alentours de 1830, dans le registre utilisé dans les lithographies : alors que dans les volumes consacrés à la Normandie et à la Franche-Comté, certaines lithographies confinent au style troubadour, accueillant force figures en costumes historiques, cette esthétique disparaît presque totalement dans les volumes consacrés à l'Auvergne (1829 et 1833), laissant par ailleurs d'autant plus de place au paysage¹⁰. Cette apparition du paysage dans les voyages pittoresques n'est pas anodine en ce qui concerne le traitement qui sera réservé au paysage breton dans les récits de voyages plus tardifs. L'invasion du végétal dans les lithographies vaut autant pour le caractère poétique qu'elle confère aux ruines que pour la place qu'elle offre pour la première fois au paysage dans cette entreprise qui pose les premiers jalons d'une « appréciation patrimoniale de la nature¹¹ ». En outre, elle souligne bien évidemment l'état de délabrement de certains bâtiments.

Le volume consacré à la Bretagne, commencé en 1843, paraît en deux volumes et 91 livraisons entre 1845 et 1846. C'est l'année suivante que Flaubert et Du Camp entreprennent eux aussi leur voyage en Bretagne. Avaient-ils eu écho de l'entreprise du Baron Taylor et de ses collaborateurs ? Y ont-ils souscrit ? Il est certain dans tous les cas que ces voyages pittoresques inaugurent en France une mode qui va perdurer au moins jusqu'à la fin du siècle. Charles Nodier décède en 1844 – il avait par ailleurs renoncé au projet avant sa mort – et c'est le Baron Taylor qui prend sa suite dans la rédaction des textes. Le ton change et le voyage d'impression cède peu à peu place à une écriture plus érudite et plus documentée. Le volume sur la Bretagne est significatif dans ce renversement : ce sont avant tout des faits historiques qui sont proposés au lecteur bien plus qu'une rêveries poétique sur les monuments. Le travail de poète qu'accomplissait Charles Nodier et la liberté de ton du voyage d'impression sont abandonnés avec son désengagement du projet. Cependant, les textes ajoutent aussi une autre dimension, qui est celle du goût pour les légendes qui préfigure les nombreux collectages des folkloristes :

Nous aimons à recueillir, dans les vieux donjons, la fable de la fée protectrice, dans les hameaux celle des lutins familiers ; nous retrouverons Mélusine sur ses tours et les follets de Carnac errant en robes de flammes à travers leurs sauvages pyramides¹².

L'entreprise du Baron Taylor semble donc décisive dans l'avènement d'une approche patrimoniale autant que dans les prémices de la reconnaissance de spécificités régionales.

Ce qu'on constate chez les critiques contemporains de ces ouvrages c'est un certain chauvinisme

10 Diederik BAKHUYS, « L'iconographie des *Voyages pittoresques et romantiques* », in *La Fabrique du romantisme : Charles Nodier et les voyages pittoresques*, *ibid.*, p.83

11 *Ibid.*

12 Charles NODIER, cité par Per-Jakez HÉLIAS, Avant propos aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2008, p.4.

breton qui demeure particulièrement attaché à la richesse de ce patrimoine au point de revendiquer systématiquement la primeur de la région en matière de développement de ces études ethnographiques et l'incomparable richesse qu'elle recèle. L'« originalité bretonne », selon les mots de Catherine Hervé-Commereuc¹³ en fait une terre privilégiée pour tout ce qui concerne l'étude de traditions et mœurs et il semble que cette image perdure encore de nos jours. Il serait intéressant d'étudier les représentations de la Bretagne comparativement aux différentes régions de France dans le domaine de la culture traditionnelle et du patrimoine. Comme l'écrit Per-Jakez Hélias pour conclure l'avant-propos à la réédition des *Voyages pittoresques et romantiques* :

On ne saurait mieux conclure qu'en citant Denise Delouche dans l'excellent ouvrage consacré aux peintres de la Bretagne [...] : « par son ampleur, la qualité et l'homogénéité de l'équipe employée, peut-être à cause d'une exceptionnelle concordance entre un pays et les talents chargés d'en exprimer la poésie originale, l'œuvre du baron Taylor apparaît comme le chef d'œuvre de la production de sujet breton tandis que le livre consacré à la Bretagne est l'un des meilleurs de toute la série¹⁴. »

Mais existe-t-il un pittoresque particulier à la Bretagne dans ces ouvrages ? Les volumes consacrés à la Bretagne sont-ils réellement meilleurs que les autres ? Sont-ils seulement comparables ? L'entreprise du baron Taylor institue en France la mode des voyages pittoresques. Le pittoresque évoqué dans le titre relève en fait autant des lithographies qu'ils contiennent – plus de 350 pour les seuls volumes consacrés à la Bretagne – qu'aux modes de représentation stéréotypés qu'ils proposent. Le pittoresque, en tant que mode de représentation, est-il un mode d'appréciation opérant pour représenter l'identité d'une région ? Et selon quelles modalités ?

c) La naissance des stéréotypes régionaux

Catherine Bertho a consacré une thèse de doctorat à cette construction d'images régionales porteuses de sens – qui n'existaient par exemple pas encore dans les représentations de vues portuaires à la fin du XVIII^e siècle – et dont elle situe les premières manifestations dans les ouvrages s'intéressant en particulier à la Bretagne. Elle utilise pour cela un corpus très large, allant du XII^e au XIX^e, étudiant tous les discours écrits tenus sur la Bretagne. Elle met ainsi en évidence l'apparition de ces représentations au début du XIX^e et leur évolution tout au long du siècle. Le pivot d'un discours sur la Bretagne se situant au moment de la Révolution.

En effet, il apparaît qu'avant 1800, les écrits s'intéressant à la Bretagne sont avant tout des écrits

13 Catherine HERVÉ-COMMEREUC, Préface aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, op. cit., p.8.

14 Pierre-Jakez HÉLIAS, Avant propos aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, *ibid.*, p.5.

où seul le caractère administratif et les données scientifiques et mesurables de la région sont évoqués. Qu'ils soient comptes rendus de voyages scientifiques ou écrits intimes, ils ne sont dans tous les cas pas destinés à la publication, et n'influent donc pas sur l'image de la région. Les mémoires d'intendants cependant observent une certaine rigueur dans leur volonté d'exhaustivité, mais pour autant ne s'intéressent pas à la Bretagne en tant que région, c'est-à-dire en tant qu'espace possédant des spécificités régionales, ni porteur d'une identité culturelle. Les récits de voyages constituent un autre pan des écrits sur la Bretagne qui se développent au XVIII^e siècle. Ils sont motivés par une mission, celle de décrire et d'analyser la région dans l'objectif d'une action. Catherine Bertho note en outre que les paysages décrits dans ces récits de missions ne sont nullement ceux du XIX^e siècle : ce sont essentiellement des paysages urbains. L'évocation de paysages naturels n'a lieu qu'en ce qu'ils servent de contrepoint aux paysages des villes, et le jugement porté sur le paysage n'a lieu qu'en terme utilitariste, de richesse ou de pauvreté. C'est donc tout un regard qui va être bouleversé au XIX^e siècle, passant de finalités économiques et de perspectives pragmatiques à un regard esthétique nourrissant un imaginaire collectif.

À la suite de la Révolution commence donc à poindre les prémices d'un regard plus anthropologisant sur la Bretagne et les milieux savants se forment notamment autour d'un intérêt pour tout ce qui a trait aux cultures celtiques. L'un des plus célèbres représentant de ces mouvements est certainement Jacques Cambry qui réalise puis rédige en 1794 et 1795 un *Voyage dans le Finistère ou état de ce département*. C'est en effet son récit qui rend populaire la Bretagne et annonce le tournant que prend le récit de voyage au XIX^e siècle. Les publications de ces auteurs ne sont plus des faits isolés mais s'inscrivent désormais dans un effort commun. Dans cette optique, l'Académie Celtique est créée en 1805. Celle-ci demeure cependant ouvertement au service de l'état. C'est, avant l'arrivée des peintres en Bretagne, un premier intérêt parisien pour la région, et la constitution d'un premier répertoire de collectages ethnographiques. La production écrite explose au XIX^e siècle aussi bien en quantité qu'en diversité générique et en types d'approches.

Deux approches se distinguent dans la production de l'époque : la création littéraire et la littérature de voyage sont celles qui recensent le plus grand nombre de titres. Si la création littéraire est le genre privilégié pour forger des images de la Bretagne, qu'elle soit roman historique ou de fiction pure, la littérature de voyage connaît un grand essor et est largement diffusée. Jusqu'à 1845, ce sont plutôt des entreprises indépendantes revendiquant l'exceptionnalité de l'entreprise qui sont publiées, alors que la seconde moitié du XIX^e siècle, voit plutôt éditer des itinéraires de voyages et guides touristiques, balisant des itinéraires, traçant des chemins pittoresques et repérant des monuments incontournables à tout voyageur éclairé. L'objectif de ces derniers tend à la

vulgarisation et au didactisme et contribue à forger les premiers stéréotypes sur la région. La production littéraire s'intensifie considérablement à partir de 1835 et deux pôles se dessinent, qui, malgré une opposition affichée, véhiculent en réalité des idées similaires : les notables locaux écrivant de la région revendiquent un regard réaliste sur le pays qu'ils habitent, et accusent les intellectuels parisiens de déformer la réalité jusqu'à la limite du fantastique. En réalité, les critères de jugement de la province sont les mêmes et l'opposition se situe ailleurs. L'idée que l'espace rural est le lieu privilégié d'observation du « Breton » se fait d'ailleurs de plus en plus présente. C'est, selon Catherine Bertho, à cette époque que tendent à se cristalliser les premières représentations stéréotypées du Breton, et les bases de l'approche folklorique, notamment parce qu'elles trouvent des moyens de diffusion et un public. L'identification du Breton au paysan devient un élément reconnu et son caractère de sauvage primitif est soumis à plusieurs hypothèses. L'auteure insiste sur le fait que les observations ethnographiques de l'époque s'attardent essentiellement sur l'étrangeté des mœurs, sur ce qui fait du breton un « autre » : c'est ce phénomène de structuration par opposition qui engendre l'image sauvage véhiculée à propos des Bretons. Si les études économiques montrent que, d'un strict point de vue utilitariste, la Bretagne n'est, au début du XIX^e siècle, pas encore en retard économiquement sur la France, ce n'est pas ce type de considération qui permet de structurer une identité à la Bretagne, mais au contraire tout le contexte culturel véhiculé par les études ethno-folkloristes concernant l'habillement, la langue, les mœurs ou les superstitions. C'est précisément dans l'opposition à la vie parisienne que se dégagent ces images forgées à partir de données essentiellement fondées sur l'apparence :

Or le stéréotype national se nourrit de l'apparence, c'est à dire des données ethnographiques. Il ne retient des données économiques que celles qui confortent les indices d'étrangeté et de sauvagerie que sont pour lui l'habillement, la langue ou les superstitions et néglige le reste. Le moteur, l'aspect essentiel de la création du stéréotype semble donc localisé dans les descriptions ethno-folkloriques¹⁵.

À l'issue de cette première période que distingue Catherine Bertho, paraissent trois ouvrages qui auront une influence énorme dans les milieux parisiens : *Marie* d'Auguste Brizeux (1833), *Les Derniers Bretons* de Souvestre (1836) et finalement le *Barzaz Breiz* de La Villemarqué (1839). Ils marquent selon elle le passage d'une vision menaçante et inquiétante de la Bretagne à une image plus apaisée. Cette mutation coïncide avec la prise de parole d'auteur bretons – bien qu'évoluant dans les milieux littéraires parisiens – qui défendent et diffusent un point de vue sur la Bretagne moins étranger, moins nourri de cette nécessité de faire du breton un « autre », que ce que colportent les autres voyageurs dans leurs écrits. Cependant, malgré une évolution de l'image de la

15 Catherine BERTHO, *La Naissance des stéréotypes régionaux en Bretagne*, Thèse de III^e cycle, EHESS 1979, p.381.

Bretagne, d'un auteur à l'autre qu'il soit breton ou parisien, les contenus demeurent similaires.

À partir de 1857, avec l'arrivée du chemin de fer à Rennes, le développement du tourisme va considérablement modifier les images véhiculées sur la province. Les guides de voyages sont de plus en plus nombreux. Le paysage y prend notamment une place particulière : ils le mentionnent vraisemblablement dans un pur souci esthétique – contrairement aux premiers comptes-rendus – : c'est-à-dire pour la propension au spectacle qu'il comporte, en fonction d'une certaine culture visuelle préexistant dans l'esprit du spectateur, ou de faits historiques qui lui donnent une légitimité en tant que paysage. Ces guides emploient donc les possibilités offertes par le pittoresque pour baliser et « construire » un paysage. On pourrait même évoquer une forme de « pittoresque historique » qui intervient lorsqu'un lieu, banal au demeurant, prend une valeur esthétique pour l'histoire qu'il a – réellement ou soi-disant – abritée.

En revanche ces guides marquent une absence, comme peut-être les *Voyages pittoresques* de Taylor, celle de l'homme, qui semble, comme toute architecture contemporaine, dépourvu d'intérêt. Ils ne sont pas, selon Catherine Bertho, le lieu d'élaboration de stéréotypes régionaux en ce qu'ils laissent de côté une grande partie de ce qui se situe précisément à la base de ces stéréotypes : les éléments du folklore.

C'est finalement à partir des années 1880 que cette image de la Bretagne touche véritablement le grand public et s'accompagne d'une mutation des représentations, qui évoluent parallèlement aux représentations « savantes » de la province. Cette date correspond par ailleurs également à une période de renouveau dans les représentations picturales de la Bretagne.

C'est également les propos que tiennent Nelly Blanchard et Mannaïg Thomas dans l'ouvrage *Dire la Bretagne*. Elles s'intéressent à la construction de la Bretagne comme signe esthétique au XIX^e siècle et développent, dans un corpus qui recouvre en partie celui de Catherine Bertho et s'étend aussi beaucoup plus loin jusqu'à l'époque contemporaine, l'idée que le signe esthétique Bretagne demeure abstrait dans la multiplication matérielle des preuves qui témoignent de son existence¹⁶. Ces témoignages se manifestent par la collection, c'est-à-dire l'accumulation d'objets qu'ils soient mêmes ou divers – cette accumulation est elle-même illustrée dans l'ouvrage par une collection de pieds nus issus d'œuvres picturales –, et qui sont porteurs de sens dans la volonté de donner une image de la Bretagne. L'autre manière d'évoquer la Bretagne est au contraire celle de la « synecdoque particularisante », pour employer le terme des auteurs. Cette fois, un unique objet, un unique personnage, une occurrence unique d'un élément servira à évoquer l'ensemble des

16 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, « Metôniumia bretonne » : le répertoire métonymique ou l'art d'élaborer du sens « breton » sans en avoir l'air », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016, pp.13-17.

occurrences du phénomène existant. Une bretonne en prière vaudra pour toutes les bretonnes en prière et suffira à elle seule à éveiller dans l'esprit du spectateur l'image d'une Bretagne pieuse – et d'un artiste ou d'un auteur à l'autre, celles-ci se valent dans l'expression d'un aspect de la Bretagne mis en valeur.

L'écrit, et notamment le récit de voyage, semble donc être l'un des éléments clefs de la construction et de la diffusion d'images régionales. À la même époque, la vogue picturale de la Bretagne prend également son essor, probablement encouragée par la littérature. Ce sont ces images régionales qui, se diffusant, forgent le caractère pittoresque de la Bretagne : plus elles se diffusent et plus elles entrent dans un répertoire commun d'images qui permet l'élaboration de représentations pittoresques. La récupération puis la diffusion massive de ces images, dans les Salons notamment, jouent un rôle majeur dans cette construction. Il convient alors de s'intéresser à la manière dont les peintres s'emparent de cette construction, en particulier dans leurs écrits

B. Pittoresque et récits de peintres

Ainsi le pittoresque serait au paysage ce que le stéréotype est aux mœurs, usages et traditions. En revanche, il semble que, contrairement au stéréotype, le pittoresque tend à généraliser ce que le stéréotype tend à particulariser. Le pittoresque s'intéresse aux caractéristiques d'une représentation qui la rendent pittoresque – il n'a donc d'autre but que lui-même –, quand le stéréotype, ou le signe esthétique s'attache au contraire aux éléments particuliers d'une représentation qui renvoient à une région spécifique. Le pittoresque serait-il donc impropre à rendre aucune image régionale ? En ce qu'il comporte en lui-même sa propre définition, ses propres motivations, le pittoresque s'opposerait-il à la simple possibilité de décrire ou d'évoquer les particularités identitaires d'une région ? Ainsi, dans les évocations qui en sont faites par les auteurs, la Bretagne peut faire signe lorsque sont convoqués ces signes qui portent en eux-même une image de la Bretagne – ou ne pas faire signe lorsque ceux-ci sont totalement absents. Elle peut donc être utilisée comme arrière-plan géographique sans pour autant que l'on n'en retrouve aucune caractéristique représentative. C'est le cas notamment du roman de Félix Vallotton, dont nous traiterons dans la dernière partie. En revanche dans les récits de voyages, la caractérisation de la région opère comme un incontournable. Le pittoresque prend alors des visages multiples, toujours au service de représentations stéréotypées. Mais avant même de s'adresser au paysage, le terme en lui-même révèle une multitude d'acceptions, que Maurice Denis explore dans les lignes de son *Journal* et témoigne du très large panel de réalités que recouvre son emploi.

a) Le pittoresque journal de Maurice Denis

La récurrence du terme « pittoresque » dans le *Journal* de Maurice Denis informe de la fortune du terme dans son œuvre, aussi bien que dans l'esprit de l'époque¹⁷. Cette fortune ne va pas sans une multiplicité des sens, puisqu'on a déjà vu la malléabilité dont faisait l'objet le terme de « pittoresque » selon les contextes. En 1904, il donne une définition de ce qu'il entend par ce terme :

Le pittoresque, c'est le contraste, c'est le désordre équilibré. Définir le pittoresque : y faire entrer le sentiment de vertige que donnent les monstruosité de la nature. Comme l'art antique, ce paysage sous le soleil et par un temps trop pur, donne l'impression d'inutilité : beautés inexpressives qu'il faudrait peupler de nymphes et de dieux à l'image de l'homme, pour les humaniser et pour qu'elles nous touchent¹⁸.

Les termes utilisés se situent bien dans le sillage des définitions du pittoresque données par Gilpin. L'oxymore « désordre équilibré » renvoie au goût pour une nature dans sa plus grande liberté cadrée par un regard humain. Le « sentiment de vertige » et les « monstruosité de la nature » renverraient alors plutôt au sentiment de sublime.

Malgré la définition qu'il en donne dans son journal, l'emploi qu'il en fait ne correspond pas toujours à ce sens. Voire même, la pluralité des acceptions du terme rendent difficile l'appréciation exacte de ce qu'il recouvre, mais il est toutefois possible d'en dégager plusieurs grandes tendances.

◆ *Ce qui est digne d'être peint*

Étymologiquement, le pittoresque renvoie tout d'abord à ce qui est relatif à la peinture. Par extension, il renvoie chez Maurice Denis à tout ce qui est digne d'être peint. Le terme est donc employé en ce sens pour évoquer un tableau qui plaît au yeux, ou une scène possédant les qualités propres à la peinture. Il l'emploie donc dans certains cas, directement dans l'évocation d'œuvres picturales :

Au musée Gentile Bellini (la grande Procession de Saint-Marc, la sombre et pittoresque Adoration des Mages, [chez] Layard), Giovanni [Bellini], dont je préfère toujours la Madone des Frari ; Cima, très digne et très froid.¹⁹

La plupart du temps, le pittoresque désigne chez Maurice Denis un élément du paysage urbain, qui recèlent toutes les qualités d'une œuvre picturale, à savoir qu'il charme l'œil, et répond à un horizon d'attente pré-établi. C'est donc bien sûr l'architecture ancienne dont sert principalement à

17 Nous avons relevé une cinquantaine d'occurrences dans les trois volumes de son journal. Rapporté aux cinquante années sur lesquelles il s'étend, le nombre n'est pas si conséquent, mais témoigne cependant d'une utilisation régulière du terme.

18 Maurice DENIS, *Journal I*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p. 214.

19 Maurice DENIS, *Journal II*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p.73.

décrire l'effet. Lors d'un voyage en Italie avec sa première fille, Noële, il écrit :

Ici commencent les beaux cloîtres. Celui de l'église du musée, celui des Gradi, celui de la Quercia, le plus beau avec son étage de la Renaissance. En allant à la Quercia, nous allons à la Villa Lante, si belle, mais moins pittoresque que le village où l'on arrive d'abord, églises, fontaine, porte monumentale, pont sur un ravin, grouillement déjà très analogue à celui des bourgs romains²⁰.

Ce qui est plus particulièrement pittoresque dans les villes concerne donc l'architecture, que ce soient fortifications, édifices religieux, et plus généralement tous le patrimoine bâti. Le sens du terme est donc enrichi du sens ajouté au pittoresque par l'entreprise de Taylor puisque celle-ci s'attache avant tout à mettre en valeur la richesse – et la dégradation – patrimoine français. Il n'est par ailleurs presque jamais question de paysages naturels dans son journal, comme dans bien d'autres textes : ce n'est que vers la fin de sa vie que le terme de « pittoresque » sert à désigner le paysage, et à de rares occasions seulement. Nous n'avons relevé qu'une seule occurrence de l'association des deux termes, au Puy en 1935 : « Sombre cloître, magnifique fresque du XV^e siècle dans la salle capitulaire : de l'art français, fin, réaliste, sur le thème des arts libéraux. Impossible de monter plus haut. Ni à l'aiguille St-Michel, dans un paysage si pittoresque²¹ » Une autre occurrence concerne une « rivière pittoresque » (en 1938). Il oppose alors au pittoresque tout ce qui déplaît au regard, tout ce qui fait désordre, ou semble inesthétique : « Le quartier juif, sale, grouillant, pas pittoresque²². », écrit-il à propos de Venise.

Mais, toujours dans le registre de ce qui plaît à l'œil, le terme peut aussi être employé pour qualifier des éléments qui n'appartiennent pas au domaine du visuel – dans cette circonstance, le terme est employé comme nom et non plus comme adjectif :

Le pittoresque des promenades en gondole est compensé par les choses d'égout qui flottent sur l'eau et qu'on voit à portée de la main. Ainsi, Venise est un peu écœurante pour qui n'y est pas spécialement prédisposé à la volupté²³.

« Le pittoresque de la promenade » fait autant référence aux paysages vus – ou attendus –, qu'à la manière de se déplacer, en gondole. La notion de pittoresque déborde alors le simple domaine visuel pour englober tout un mode de déplacement, voire une façon d'être. Autrement dit, c'est dans la manière pittoresque de se déplacer – en gondole – que réside tout l'intérêt de la promenade – et même les éléments faisant obstacle au pittoresque ne parviennent pas totalement à effacer la sensation procurée par le mode de déplacement. Il utilise de cette façon le terme de pittoresque pour

20 *Ibid.*, p. 164.

21 *Ibid.*, p.179.

22 Maurice DENIS, *Journal III*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1959, p.52.

23 Maurice DENIS, *Journal II*, *op. cit.*, p.75.

« décrire » ce qui outrepassé le domaine du regard, ce qui appartient au domaine de l'esthétique et presque de l'art de vivre – l'esthétique pittoresque d'une promenade en gondole – et qui ne peut être rendu par les mots : le pittoresque devient chez Denis une sorte d'indicible pictural, un ersatz du regard qui viendrait pallier l'impuissance du langage.

◆ *Le pittoresque et le théâtral*

À plusieurs reprises dans le journal de Maurice Denis, le terme de pittoresque est associé à celui de théâtral. Cette fois, c'est dans un sens dépréciatif que le terme est utilisé : il renvoie à des apparences vides de sens. C'est notamment le cas de Venise, qui, les jours où elle n'est pas animée de fêtes, paraît à Maurice Denis comme un décor de théâtre :

Venise, ville de fête, décor triste comme une scène de théâtre quand elle est vide, quand il n'y a pas de fête.

[...]

Abus du théâtral et du pittoresque, tout l'imprévu est que la vie moderne introduise des disparates dans ce décor, et c'est alors comme si on apercevait les treuils et les cordages des machinistes parmi les illusions d'une féerie²⁴.

C'est à l'artificialité que renvoie le pittoresque dans ce cas, à des apparences trompeuses. L'abus d'artifices en dévoile finalement les machineries. Le pittoresque rejoint alors ici la définition que Kundera donnera du kitsch dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « la négation absolue de la merde ». Le pittoresque comme décor de théâtre évoque donc l'idée d'une coquille vide, voire d'une tromperie. Il développe plus largement cette idée à propos de l'art religieux, toujours dans son journal, en 1912, en opposant « la recherche de la plastique et du pittoresque » au « sujet sacré ».

À d'autres endroits de son journal, il est également associé à des termes tels que la « facilité²⁵ », et renvoie cette fois-ci à une technique trop bien maîtrisée, qui retire au sujet sa puissance d'évocation. Quoi qu'il en soit, le pittoresque est, pour Maurice Denis, incompatible avec l'art religieux dont il détourne la dimension sacrée. Les acceptions du pittoresque sont donc extrêmement mouvantes chez Maurice Denis, et se teignent d'une valeur assez nettement péjorative, reposant sur le culte de l'apparence au détriment de l'authentique.

◆ *Le pittoresque et le primitif*

Une autre acception du terme s'oppose quant à elle au terme de primitif, dont on verra qu'il possède une place particulièrement importante dans l'élaboration des nouvelles théories picturales

24 *Ibid.*, p.76.

25 « Saint-Sébastien est du genre théâtral et d'un pittoresque académique où il y a de la facilité, de la réussite, de la science mais qui se répète trop et qui se fatigue. » in Maurice DENIS, *Journal II*, *op. cit.*, p.72.

autour de l'école de Pont-Aven. Chez Maurice Denis, le terme primitif renvoie à l'art médiéval en particulier italien. Il est pour lui la représentation idéale des origines de l'art religieux occidental. Autour de ce terme gravite tout un vocabulaire dont les termes évoquent l'enfance, la maladresse, le manque de technique. Cette idée n'est pas originale, elle traverse en réalité l'esprit de l'époque, mais son opposition au pittoresque permet cependant d'y ajouter un aspect particulièrement évocateur du point de vue de ce basculement que nous voulons étudier. Il note en 1903 dans son journal :

Le primitif connaît les objets et les désigne. Il n'est symboliste que parce que cette connaissance lui sert à exprimer ses sentiments. Il voit la nature comme le sauvage sans faire de jugement esthétique et il apprécie plus les qualités usuelles des choses que leur beauté. Il sait qu'il y a deux yeux, une bouche, un nez dans une figure. Comme il n'est pas satisfait de la manière dont il les représente, il regarde assidûment et c'est cette patience et cette volonté qui nous signifient son âme. Mais il est aussi loin que possible de notre état d'esprit réaliste, esthétique, qui nous fait apprécier une vision photographique des objets, pour l'harmonie des taches, des luminosités qu'ils présentent. Cette pseudo-ingénuité d'un Manet par exemple est, en réalité, l'aboutissement du pittoresque, qui est si souvent le contraire de la peinture.

La gaucherie, pour les modernes, c'est donc de peindre les objets d'après la connaissance que nous en avons nativement, au lieu de peindre d'après une idée préconçue de pittoresque et d'esthétique²⁶.

Le primitif est associé au sauvage, terme qu'utilisera largement Gauguin pour définir sa personnalité, et qui fait justement du primitif la pierre de touche d'une révolution picturale. Le terme lui-même régulièrement associé au « barbare ». Ces trois termes, également utilisés pour désigner le caractère des bretons et de l'art religieux breton, vont donc de pair, pour Maurice Denis avec le développement d'un art moderne, s'opposant à un principe pittoresque qui repose sur le plaisir des yeux et l'esthétique.

Nous touchons ici à une opposition qui éclairera particulièrement le chapitre suivant, notamment parce que, à la fin du siècle, Gauguin et ses disciples s'emparent du caractère primitif de l'art breton pour renouveler leur manière de peindre. L'opposition qu'établit donc Maurice Denis entre pittoresque et primitif résume donc ce mouvement des représentations de la Bretagne. Dans une lettre à Émile Schuffenecker, Paul Gauguin oppose quant à lui le terme primitif au terme de romantique :

[...] Je suis à Arles tout dépaysé, tellement je trouve tout petit, mesquin, le paysage et les gens. Vincent et moi nous sommes bien peu d'accord en général surtout en peinture. Il admire Daumier, Daubigny, Ziem et le grand Théodore Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre il déteste Ingres, Raphaël, Degas, tous, gens que j'admire ; moi je réponds, brigadier, vous avez raison, pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux mais, quand je les fais, il trouve toujours que j'ai tort, de ceci, de cela. Il est romantique et moi, je suis plutôt porté à un état primitif. (Décembre 1888, Arles)

26 Maurice DENIS, *Journal I, op. cit.*, p.196.

Dans ce contexte, le romantisme reproché à Van Gogh par Gauguin est en fait presque à rapprocher du pittoresque de Maurice Denis. Ce dernier théorise cette même opposition dans un article consacré précisément à « La gaucherie des primitifs » qui paraît dans *Les Arts et la Vie* en juillet 1904, dans des termes similaires :

Les modernes, eux, regardent la nature avec des yeux de peintres, c'est-à-dire d'après les conventions établies par les Maîtres, c'est-à-dire encore avec les yeux des autres. Même la pseudo-ingénuité d'un Manet, qui regarde par lui-même mais qui regarde sans vouloir connaître, est, en réalité, l'aboutissement de la recherche du pittoresque. Le « pittoresque » est dans la nature, l'élément reconnu propre à la peinture. Le sens du pittoresque est une survivance mensongère du sens spontané des objets, comme l'académisme perpétue en la faussant l'antique tradition décorative.

La gaucherie des primitifs consiste donc à peindre les objets d'après la connaissance usuelle qu'ils en ont, au lieu de les peindre, comme les modernes, d'après une idée préconçue de pittoresque ou d'esthétique²⁷.

On remarque une fois encore que l'essentiel de la pensée de Maurice Denis est déjà présente dans son journal. Dans ce contexte, le pittoresque apparaît comme le pictural poussé à l'extrême, on pourrait presque dire la « décadence » de l'art pictural par sa propension moderne à l'autotélisme : le pittoresque pour Maurice Denis c'est le pictural pour le pictural, vidé de son sens.

◆ *Pittoresque et couleur locale*

Mais, le terme peut prendre un sens exactement opposé dans d'autres circonstances. Utilisé lors de ces voyages, il prend alors au contraire un sens d'« authenticité » même si celle-ci est cependant associé à une représentation préconçue dans son esprit. Dans cette acception, le terme n'est utilisé en revanche que pour désigner des paysages ou des éléments orientaux. En 1921, il est en Algérie avec sa fille Madeleine :

Le Marché de Biskra, grouillement du marché couvert et les rassemblements de moutons, chèvres, ânes et chameaux sur la longue avenue Carnot, avec les nomades, les plus belles loques que j'aie vues : la distribution de bon pain. Pittoresque intense ; triomphe du ton local. Je pense aux carnets de Delacroix plus qu'à sa peinture, où il y a un effet surajouté et trop de mouvement aussi ; ce qui domine ici c'est le rythme des chameaux, des ânes, et la fière allure, plutôt lente, des hommes : majesté des burnous, les plus sales mendiants ont de la ligne²⁸.

Contrairement au quartier juif de Venise dont le grouillement n'était pas du tout pittoresque, ici au contraire c'est l'agitation et la surpopulation humaine et animale qui donne au marché cette allure pittoresque. Tout trouve une place harmonieuse et juste dans la composition que saisit Denis, et

27 Maurice DENIS, « De la gaucherie des primitifs », *Les Arts de la Vie*, juillet 1904, repris dans *Théories (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, pp.169-170.

28 Maurice DENIS, *Journal III*, op. cit., p.8.

correspond à ses attentes. Car le pittoresque s'adosse largement à l'idée d'un attendu. Si cette image préexiste dans son esprit, cela est aussi dû à une référence picturale qui agit comme repoussoir : celle de Delacroix. Il réitère l'utilisation du terme en ce sens en 1928, lors d'un voyage en Terre Sainte, dans des circonstances similaires : celle d'un marché. « Marché indigène, très pittoresque²⁹. », note-t-il avant d'en détailler les différents éléments. Une autre occurrence évoque encore des « souks encore très pittoresques³⁰ ». Le terme est donc volontiers utilisé dans le cadre des marchés orientaux pour signifier un dépaysement qui correspond à certaines attentes esthétiques.

Le pittoresque ici vaut pour le dépaysement, mais un dépaysement préparé, préconçu – comme l'étaient aussi ce dépaysement des peintres lorsqu'ils découvrirent la Bretagne après en avoir découvert des représentations dans les Salons. C'est un dépaysement marqué par une attente, et par une attente comblée : tous les éléments propices à la réalisation d'un tableau sont réunis – et c'est d'ailleurs à un tableau que renvoie cette vision. Maurice Denis décrit les hommes et femmes qui peuplent ce marché d'une façon sculpturale qui n'est pas sans rappeler la manière dont Jules Breton décrit les femmes de Douarnenez.

Le terme évolue donc dans l'emploi qu'en fait Maurice Denis au fil du temps. Les sens qu'il lui donne varient au rythme de ses théories, tour à tour pierre de touche ou contrepoin. Ainsi, aux alentours de 1903, il est opposé au primitif car c'est le moment d'apogée du primitivisme italien dans la pensée de Maurice Denis. Le pittoresque possède alors une valeur plutôt péjorative, alors que la maladresse primitive est perçue comme plus authentique. Associé au théâtral, le pittoresque aura valeur de masque - toujours inauthentique – permettant de voiler un vide de sens, dans une perspective presque décadentiste. Plus tardivement, cependant, à la fin de sa vie, le pittoresque de prendre un côté plus sculptural et plus harmonieux lorsque sa peinture sera elle-même devenue plus classique et que seront réapparues le modelé et la perspective dans son œuvre. Il est alors employé dans un sens mélioratif alliant à la fois l'authenticité et l'identité spécifique d'une région et le fait qu'elle possède, du fait de cette identité, des caractéristiques propres à être représentées en peinture (pittoresques dans son sens premier donc). Cette valorisation du pittoresque à la fin de sa vie correspond également à un retour à un goût et à une valorisation du classicisme. Bien sûr, derrière chacune des occurrences demeure cette étymologie fondamentale qui le relie à la peinture, et c'est sur le champs des possibles offert par cette étymologie que joue Maurice Denis en déclinant le terme en différents sens. Le terme semble accompagner les différents moments de sa pensée, variant

29 *Ibid.*, p.101.

30 *Ibid.*, p.113.

donc selon ses inflexions.

En revanche, le pittoresque demeure très peu utilisé lorsqu'il s'agit d'évoquer la Bretagne, plutôt associé au primitif. En 1942 (l'année précédant sa mort), il séjourne au Château de Rosambo non loin de Plestin-les-Grèves et fait, dans son journal, une sorte d'état des lieux de sa vie, qui commence par son attachement à la Bretagne : « Que me veut cette Bretagne de maintenant qui n'a plus pour moi l'attrait d'autrefois, ce primitif, ce hiératique, ce légendaire ? mais seulement la mélancolie des bonheurs passés³¹. » Il pose donc les jalons d'une rupture dans les représentations de la Bretagne, dont nous allons pouvoir suivre les mises en œuvre effectives, chez les artistes qui l'ont précédé, ainsi que chez ses contemporains, afin de suivre cette évolution. La définition qu'il donne du pittoresque en 1904 semble en effet correspondre à une acception déjà dépassée dans sa pensée et se référant à une tradition du pittoresque à laquelle lui-même n'adhère plus. En revanche, elle correspond bien plus à l'approche qu'en a Clouard dans son *Tro Breiz*.



Albert CLOUARD, *Vers le bon gîte, la Chapelle de la clarté*, 1905, huile sur toile, 63x81cm, non localisé © Tous droits réservés.

31 *Ibid.*, p.235.

b) Le *Tro Breiz* d'Albert Clouard, un voyage pittoresque ?

Albert Clouard fait la connaissance de Maurice Denis à l'été 1897, ils résident alors tout deux sur la côte de granit rose à Perros-Guirec une partie de l'année, et sont presque voisins. Clouard s'y installe avec sa femme dès 1894. Avant cette rencontre, avant même son installation en Bretagne, Clouard passe la plupart de ses vacances dans le Trégor. C'est pendant ses études de droit – il est alors installé à Paris – qu'il entreprend avec Georges Brault, rencontré sur les bancs de l'université, un voyage en Bretagne. Au moment de ce voyage, Clouard n'a pas encore entamé sa carrière de peintre. Les premiers tableaux dont nous avons connaissance datent de 1893, c'est-à-dire un an après la publication du récit. L'année suivante il s'installera du côté de Trégastel, faisant de fréquents voyages entre le Trégor, Rennes et Paris³². Le voyage est préparé avec sérieux, comme en attestent les carnets préparatoires : lectures, itinéraires, jusqu'à la période de l'année dont il décide en fonction du récit qu'ils feront du voyage et des saisons qu'ils traverseront aussi. Le récit de ce voyage est donc très probablement envisagé dès l'origine du projet. Il note dans l'un de ses carnets : « Commencer voyage en hiver et finir en automne pour entrer en matière par une impression de tristesse. »

Durant l'été 1891, Albert Clouard sillonne donc les chemins du *tro breiz* avec Georges Brault. L'année suivante, ils publient ensemble un récit de leur périple en Bretagne³³.

À quatre siècles de distance, nous avons voulu, en vrais Bretons, effectuer aussi ce pèlerinage, mais poussés par des raisons plus profanes que les pieux voyageurs d'antan : le désir de connaître à fond la patrie aimée, de voir ses beaux paysages, ses curieux monuments et ses costumes originaux, d'étudier ses mœurs traditionnelles, de humer l'air vierge de ses côtes et de ses champs, de trouver des émotions nouvelles et des sensations inédites, comme aussi de flaire les parfums persistants encore du souvenir, aux lieux qui nous furent chers³⁴.

Ce récit de voyage est la première œuvre que Clouard publie et ce n'est qu'après, vers 1893, qu'il commencera à peindre. Les textes qu'il rédige pour le *Tro Breiz* sont largement parcourus par la notion de pittoresque, bien que l'écrivain n'emploie le terme qu'à de rares occasions. Comme nous l'avons vu, à l'origine le pittoresque est issu d'une tradition de la représentation de paysages par une certaine peinture des jardins en Angleterre, au XVIII^e siècle. Puis il se développe en France, opérant un tournant dans la littérature de voyage pendant la période romantique, et accompagne alors l'éveil d'un intérêt régional et ethnographique – notamment les *Voyages pittoresques et romantiques dans*

32 Bruno BELLEIL, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, [s.l.], Bruno Belleil, 1992.

33 Les textes de chacun des deux auteurs sont clairement identifiés par leurs initiales et alternent régulièrement. Toutefois, la collaboration des deux écrivains-voyageurs prend fin à mi-chemin de la rédaction et Clouard en écrit seul la seconde partie, de Brest à St Brieuc.

34 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892, p.1-2.

l'ancienne France de Nodier et du Baron Taylor. À la fin du siècle, son exploitation progressive par le tourisme en diversifie largement les modes de diffusion³⁵. En littérature, les manifestations du pittoresque procèdent avant tout d'une expérience émotionnelle procurée par le paysage, et impliquent la subjectivité du spectateur dans la vision³⁶. On remarque avant tout que dans les expériences que Clouard fait des paysages de Bretagne, le pittoresque intervient comme modalité d'expression picturale d'une expérience esthétique purement visuelle. Cette première expérience donne également lieu à une appréhension physique et spirituelle d'un paysage en métamorphose. Dans la dernière partie du récit, l'approche pittoresque est mise en tension par une image idéalisée de la Bretagne des origines.

◆ *La Bretagne esthétique*

Les espaces naturels décrits dans le *Tro Breiz* procèdent, pour une large partie, d'une artialisation, c'est-à-dire d'une observation à travers le prisme de l'art. Clouard utilise ce procédé à différentes fins. Le pittoresque, en tant que référence à la peinture, se manifeste de prime abord comme l'adhésion du regard à des modes de représentation ou à des œuvres préexistantes dans l'esprit du spectateur : celui-ci établit un parallèle entre le paysage ou la scène représentée et le style d'un artiste, et place ainsi la peinture comme modèle de perception de la nature. Dès lors, une paysanne portant une cruche sur sa tête devient « une paysanne à la Jules Breton », un peu plus loin, c'est tout un paysage qui est attribué aux talents de Léon Lhermitte³⁷. À d'autres endroits, les références picturales ne sont pas explicitées, bien que la description s'organise clairement autour d'une image, à la fois dans le thème et dans son traitement. Ces parallèles établis entre la nature et l'art concernent en réalité une sorte de culture esthétique³⁸ du spectateur. La majorité des manifestations du pictural dans le *Tro Breiz* relève cependant de la création, tout en puisant largement dans ces modèles de représentation. Chez Clouard, ces « artialisations *in visu*³⁹ », formées d'après des modèles esthétiques, reposent essentiellement sur le regard, indépendamment de toute autre sensation. Ainsi à la pointe du Raz, le spectateur s'arrête pour contempler le paysage qui s'offre à lui :

Puis l'oeil, glissant sur l'ouverture de la baie, distingue les rivages lointains de la presqu'île de Crozon, dominés par les trois sommets symétriquement disposés du Ménez Hom qu'estompe un bleu violacé, enfin tout un arc de rochers découpés, tachés de vertes châtaigneraies et de villages nains jusqu'à Douarnenez.

35 Odile PARSIS-BARUBÉ, LE THULLIER Jean-Pierre, *Le Pittoresque : métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.11-21.

36 Voir à ce sujet Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1990, p. 191-192.

37 ALBERT CLOUARD, GEORGES BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, respectivement p.332 et p. 339.

38 « Le pittoresque est à la nature ce que le "livresque" est à la culture. » écrit Andrei PLEȘU dans *Pittoresque et mélancolie*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, p.147.

39 Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1997, p. 16-20.

Le ciel est drapé d'exquise soie gris-perle aux fines déchirures frangées d'or pâli d'où coulent de longs rayons d'ambre laiteux, semant une lumière diffuse. Et sous cet éclaircissement velouté, la baie se pare d'un charme de féerie, de colorations délicates, de reflets changeants. Là-bas, près du Cap grisâtre de la Chèvre, elle revêt de subtiles nuances azurées, près de nous de glauques teintes smaragdines, ici des laques céruléennes, là des cobalts voilés de légers glacis. Par endroits, comme des feux follets joueurs, des étincelles dansent à la crête des vagues qu'effleure un vol de mouettes blanches. Les flots ourlent les rives d'une dentelle neigeuse d'écume, et dans leur nonchaloir indolent chuchotent leur chanson tranquille. Tout au fond, entre les pointes du Bellec et de saint Ternol, dont les cimes roses surgissent des buées opalines, l'eau s'enfoncent en des collines voilées de brumes fuyantes qui donnent encore à la baie plus de profondeur⁴⁰.

Les termes introduisant la description soumettent cette expérience au seul regard et entraînent ainsi l'expression du paysage en termes visuels. En employant un vocabulaire spécifique à la peinture, l'écrivain-spectateur semble s'emparer des moyens du peintre, ce qui contribue à la perception du paysage comme tableau : les champs lexicaux utilisés procèdent à la fois des matériaux et des techniques de la peinture (« lumière diffuse », « éclaircissements veloutés », « glacis »). La nature est artialisée grâce aux ressources de la littérature et fait ainsi figure d'œuvre picturale pour le lecteur. Ce paysage donné à voir et à lire est en effet imprégné des codes esthétiques de la poésie symboliste qui avait alors cours à Paris⁴¹, très attachée aux effets picturaux, à l'ornement et à la préciosité. Une attention particulière est portée aux dénominations des couleurs, que Clouard utilise tout au long du *Tro Breiz* pour la plasticité sonore de leur signifiant (« smaragdine », « céruléen »). La représentation de la Bretagne fait donc l'objet d'un processus d'esthétisation dans l'écriture qui prend forme dans l'exploitation du pictural par le littéraire. Ce même procédé est mis en œuvre dans certaines toiles de l'artiste, titrées « paysages symbolistes⁴² » : l'étude d'un paysage breton est alors prétexte à la recréation d'un paysage sur le modèle symboliste.

Dès lors on peut envisager les deux formes de création, littéraire et picturale, comme issues d'un même processus : la création d'une œuvre « en atelier » à partir d'une étude réalisée en extérieur. Le paysage breton fait ainsi office de terrain d'expérimentation pour le jeune poète qu'il est, mais peut-être aussi pour le futur peintre. Comme le *Voyage en Bretagne* de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp, le *Tro Breiz* est aussi le récit d'une quête de l'écrivain novice⁴³. La première partie de l'œuvre, que les deux voyageurs rédigent conjointement, met particulièrement cet aspect en

40 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.315.

41 Lorsque Clouard effectue son *Tro Breiz* en 1891, il réside encore à Paris, et Jean Moréas a fait paraître son « Manifeste du Symbolisme » cinq ans auparavant, en 1886.

42 Nous renvoyons à l'ouvrage de Bruno BELLEIL, *Albert Clouard : les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, op. cit., p.94-95.

43 Roland LE HUENEN, « Le voyage romantique : de la lecture à l'écriture », in Chantal MASSOL, Alain GUYOT (dir.) *Voyager en France au temps du Romantisme*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2003.

évidence : Clouard ne se soumet pas à l'exigence du récit de voyage, dont il laisse le soin à son compagnon, mais s'intéresse uniquement à ces expérimentations poétiques, qui s'insèrent souvent en complément du récit, comme un ornement. Pour autant, le paysage de Bretagne n'est pas seulement appréhendé par le regard : l'ouïe permet également de s'en saisir au cours d'épisodes de communion avec la nature. De constantes références aux bruits du paysage, au chuchotement des arbres, murmures des rivières donnent lieu à une personnification de la nature bretonne. Ce paysage sonore est lui aussi guidé par des modèles artistiques : on pourrait parler dans ce cas d'un prisme esthétique musical, d'un pittoresque musical. Clouard entend dans le vacarme de la mer grondante des symphonies comparables à l'œuvre de Wagner⁴⁴, qui l'emportent dans la contemplation du paysage :

Nous sommes seuls et libres en notre rêverie. À force de regarder, l'imagination s'égaré et se trouble de visions. Là-bas, un roc me paraît un ermite encapuchonné tourné vers l'océan en une méditation éternelle : il lit sans doute cet immense bréviaire aux pages d'azur, aux lignes brisées, vivantes, changeantes, et psalmodiant elles-mêmes leurs proses⁴⁵.

L'approche polysensorielle entraîne une lecture hiératique du paysage marin en mouvement, propice à l'imagination⁴⁶. L'écrivain en traduit les images mentales par des métaphores à la fois visuelles et sonores (l'« immense symphonie de la mer » et les vagues « comme des vierges mortes »⁴⁷). Ces éléments métaphoriques introduisent de plus une connotation religieuse qui accentue la puissance du sentiment sacré éprouvé face au paysage. Le tableau de Clouard intitulé *Méditation* se rapporte vraisemblablement à cet épisode : au beau milieu de l'anse de Squevel, un ermite en bure semble s'abîmer dans la contemplation de la mer. Les imposants amas de rochers anthropomorphes et les nuages qui l'entourent forment un cadre qui symbolise l'enfermement dans le paysage, et les visions que celui-ci suscite chez le moine. Il semble donc que certaines métaphores littéraires significatives sont matérialisées dans la peinture de Clouard par des éléments protéiformes, en métamorphose.



Albert CLOUARD, *Méditation*, (s.d.), huile sur toile, 62x81cm non localisé © Tous droits réservés.

44 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 103.

45 *Ibidem*.

46 Alain CORBIN, Jean LEBRUN, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 31.

47 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 104.

◆ *Métamorphoses du paysage*

Les expériences visuelles du paysage sont suivies, à plusieurs reprises, d'expériences au cours desquelles le spectateur établit un contact physique avec les éléments naturels :

Séduits pas le tableau et par la suave fraîcheur tombant des futaies et montant de l'eau, nous nous couchons à plat ventre sur la molle élasticité des herbes.

Dans l'exquise paix qui m'entoure, je gaspille joyeusement les heures brèves, je laisse fuir sans regret le temps. Avec une volupté, je m'abandonne à de lentes paresseuses, de béates nonchalances, des somnolences pleines de rêveries vagues, de sensations affaiblies, plus flatteuses et séduisantes que l'anéantissement, et mon désir serait qu'une fée fût assez charitable pour me figer, par la magie de sa baguette, dans ce demi-sommeil, éternellement, comme il advint au Roi Arthur et au barde Merlin...⁴⁸.

Appréhendé comme tableau, le paysage breton incite le voyageur à observer un spectacle immobile : l'aspect pittoresque de la scène est alors mis au service d'une approche sensuelle de la nature, et engendre l'abandon bienheureux du sujet : « Et ce spectacle vous imbibe de rêverie molle...⁴⁹ ». John E. Jackson analyse cette approche typiquement romantique du paysage à propos des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau⁵⁰. On constate une parenté très proche entre l'épisode où Jean-Jacques s'éveille après s'être fait renversé, et les « somnolences [...] plus flatteuses et séduisantes que l'anéantissement » de Clouard. Jackson met en évidence la réduction du sujet à sa faculté de sentir, qui fait de lui « un corps délivré de toute mémoire, et voué seul au présent⁵¹ ». Cet anéantissement de la subjectivité et de la mémoire dans le paysage procède chez Clouard d'un désir d'appartenance physique à la matière bretonne, et plonge le voyageur dans une incertitude propice au surgissement du fantastique. L'identification aux personnages légendaires insiste en outre sur la perte de repères ontologiques et temporels du voyageur, qui se figure à son tour chantre de la Bretagne. De cette manière, l'écrivain-voyageur se forge une mythologie personnelle où il repose aux côtés des plus nobles figures bretonnes. Marc Gontard note, en outre, que cette forme d'identification au paysage, qui prend une dimension physique chez Albert Clouard, exprime un premier niveau de conscience identitaire :

L'identification à un paysage constitue en effet le premier niveau de la conscience identitaire qui peut s'exprimer doublement, dans la mesure où la Bretagne apparaît à la fois comme une terre ouverte sur le « dehors » (K. White), en même temps qu'un lieu profond d'enracinement⁵².

48 *Ibid.*, p. 417.

49 *Ibid.*, p. 136.

50 John E. JACKSON, *Mémoire et subjectivité romantiques : Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner*, Paris, J. Corti, 1998.

51 *Ibid.*, p. 20.

52 Marc GONTARD, *La langue muette, littérature bretonne de langue française*, Rennes, PUR, 2008, p.25.

Pour Clouard, donc, cette volonté d'enracinement se manifeste de manière littérale. La Bretagne figure à fois une terre étrangère qui focalise ses aspirations, et une terre à laquelle il peut être relié dès lors qu'il entre en contact physique avec le paysage. La possibilité d'accéder à un passé mythologique par ce biais s'inscrit dans les représentations contemporaines de la Bretagne, considérée comme un espace où le temps n'a pas prise, une terre non corrompue, régie par les traditions passées.

La sensation d'intemporalité qui résulte de cette expérience inspire cependant au spectateur un sentiment de vanité de la création humaine face à la perfection de la nature, qui contrarie tout élan créateur. L'écrivain invoque l'exemplarité et l'inaccessibilité des œuvres antiques pour exprimer son incapacité à créer un mouvement vital⁵³. Le jeune artiste substitue alors à ces œuvres hors du temps et inaccessibles, le pittoresque de la *natura naturans*, une nature créatrice :

Devant nous, c'est la mer immense, dont le gris bleuté va se perdre dans les teintes indécises du ciel et cette mer sans horizon visible, semble plus immense, infinie. Et des houles d'un vert tragique, le promontoire qui nous supporte s'érige formidable, monstrueux, empilant des masses sur des masses et donnant l'idée d'un château gothique, fantastique et prestigieux⁵⁴.

Dans cet épisode, longuement décrit, la monstruosité de la mer trouve d'abord des équivalences architecturales dans l'esprit du spectateur : « de fabuleuses murailles dressées inaccessibles », « des voûtes à nervures dardant des pendentifs phalliques et des culs de lampe grotesques », « des tronçons d'escaliers boiteux⁵⁵ ». Puis, les effets de la lumière du soleil à travers les nuages suscitent chez le spectateur la vision d'un paysage fantastique : « Sous le soleil, qui tour à tour s'éclipse derrière les nuages furtifs et reparaît, il y a sur ces roches de singuliers jeux de lumière et d'ombre qui peuvent prêter à toutes les imaginations, toutes les fantaisies, tous les rêves⁵⁶ ». La métamorphose des vagues en un grouillement d'être fangeux entraîne une fascination voluptueuse pour le gouffre sans fond de la mer et rapproche cette expérience de celle du sublime : « Autour des récifs émergeant de l'eau comme des animaux d'un noir visqueux, en des volutes, surgissent de

53 « [P]ourquoi acharner son vouloir à l'accomplissement d'irréalisables projets, en d'inutiles et ridicules efforts pour animer l'inertie de choses qui ne seront jamais des statues vibrantes de Memnon, ni de vivantes images de Galathée. », Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 137. L'importance du mouvement est soulignée par William Gilpin dans son premier essai sur le beau pittoresque (1792) qui le valorise comme un élément fondamental et choisit ses exemples dans la littérature antique. William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque: sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage...*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982. Aby Warburg met également en évidence la présence du mouvement comme caractéristique d'une référence à l'antiquité. Aby WARBURG, *La naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, Paris, Allia, 2007.

54 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 240.

55 *Ibid.*, p.240-241.

56 *Ibid.*, p.242. Sébastien Baudoin met en évidence le même processus dans la mise en œuvre du pittoresque chez Chateaubriand. Sébastien BAUDOIN, « Le pittoresque entre littérature et peinture dans quelques paysages de Chateaubriand », dans Chantal Massol, Alain Guyot (dir.), op. cit., p. 335.

sveltes sirènes aux chevelures d'émeraude, au torse neigeux et cambré⁵⁷ ». Il faut souligner l'appartenance de ces métamorphoses au domaine visuel, qui préfigure la définition que Maurice Denis donne du pittoresque dans son *Journal* en 1904⁵⁸. En outre, la description de cette tempête se clôt par une ellipse spatiale qui, détournant soudainement l'attention du paysage en métamorphose, recentre l'intérêt sur le spectateur, c'est-à-dire sur le regard présidant à cette vision fantastique : « Debout sur la falaise, les cheveux brutalement secoués, les narines dilatées, la bouche ouverte toute grande, j'aspire à plein poumons le vent fou et l'embrun salé, avec une étrange volupté qui saoule⁵⁹ ». Le paysage est donc traité *in situ*⁶⁰, c'est-à-dire esthétisé par un travail sur la matière même. En filant la métaphore picturale, nous pourrions considérer ce type d'expérience comme une création « sur le motif », par opposition à une création en atelier, faisant appel à la mémoire⁶¹.

Lors de ces épisodes, le paysage vécu est généralement ressenti et exprimé en termes de volupté : de cette connaissance empirique provient la révélation d'un certain ordre poétique du monde – la Bretagne. De ce fait, celle-ci se féminise et c'est une véritable fécondation, qui s'opère chez le spectateur⁶². Dans ce contexte, le mythe survient parfois comme une émanation du paysage. Ainsi, le voyageur rêve-t-il devant les alignements de Carnac :

Le soleil se couche dans une gloire vermeille. Criblées de rayons, les grande pierres ressortent vigoureusement sur la lande assombrie et scintillent des mille feux des micas et des quartz. Bientôt, on devient le jouet d'une folle hallucination : sous le jeu des lumières, les pierres fantastiques paraissent s'animer, et l'on croit voir en elles ressusciter les ancêtres, les Celtes géants. De leurs grottes funèbres, ils se seront levés, et reviennent un moment pèleriner aux lieux qu'ils habitèrent⁶³.

Albert Clouard est largement influencé dans sa pratique picturale par Maurice Denis, notamment dans le lien qu'il établit entre le mythologique et le familier⁶⁴. Le tableau de Clouard, *Comment Saint Guirec vint en Bretagne*⁶⁵, semble malgré tout renoncer à cette familiarité. La posture du saint et le cerne rouge qui l'auréole produisent un effet proche des expériences décrites dans le *Tro Breiz*. De surcroît, la lumière rougeoyante surnaturelle qui éclaire et déréalise la scène, de même que la

57 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.243.

58 Cf citation p.243. Maurice DENIS, *Journal I*, *op. cit.*, p. 214.

59 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.243.

60 Alain ROGER, *op. cit.*, pp.22-26.

61 Dans son III^e essai sur le pittoresque, Gilpin indique le meilleur moyen pour réaliser un croquis qui ravive par la suite la mémoire du lieu vu. William GILPIN, *op. cit.*

62 On notera un passage particulièrement évocateur : « Et mon cœur, plein à éclater de désirs fougueux, de furieuses ivresses, gémit sous l'invincible poussées des sèves. Mon corps surexcité, dévoré de flammes, jouit d'exquises et torturantes sensations, frissonne dans toutes les fibres, vibre tout entier comme sous la flatterie d'un magnétique archet. », Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *op. cit.*, p. 368.

63 *Ibid.*, p.42.

64 À ce sujet, voir Bruno BELLEIL, *Albert Clouard*, *op. cit.* et Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2010.

65 Reproduit p.515.

présence de Bretons et Bretonnes au premier plan comme témoins de cette apparition, font référence, dans le traitement du sujet, à la *Vision du Sermon* de Gauguin. Il faut ajouter que cette toile fait écho à un poème de Clouard parut en 1903, *La légende de Saint Guirec*, et en est une traduction fidèle :

Et les gens, debout sur les grands rochers
se haussaient sur leurs pieds
et mettaient leurs mains au dessus des yeux,
pour mieux voir
le navire mystérieux,
surgi de l'inconnu dans les rougeurs du soir⁶⁶.

On peut donc supposer que, dans le processus de création de Clouard, l'image est première mais passe par le verbal avant de trouver son expression picturale.

◆ *Exercices de la mémoire*

Dans la dernière partie du voyage, les propos de Clouard se font plus personnels. Il semble que le travail de mémoire qui présidait à ce voyage fasse son office et qu'une tension s'établisse entre l'image esthétisée de la Bretagne et une image idéalisée par le souvenir. Le *Tro Breiz* est structuré par deux types de mémoire : l'un renvoyant à des origines personnelles, l'autre à des origines plus universelles. De cette mémoire collective naissent certaines images liées à l'histoire de la région et à ses représentations. Ainsi, aux abords d'un manoir, les deux voyageurs charmés par une jeune femme « vêtue d'une ample cotte hardie en toile d'argent passementée de cannetille, ceinte d'un treillis d'or et d'émaux d'où pendent un coutel engagé de gemmes et de patenôtres de rubis balais⁶⁷ » s'approchent :

Involontairement je cherche le rebec imaginaire suspendu à mon épaule, et je me remémore l'une de mes villanelles les plus amoureusement rythmiques. Mais hélas ! sans doute par un méchant tour d'une fée hostile, l'enchantement disparaît avec la distance : le majestueux manoir n'est plus maintenant qu'un faisceau de murs rouillés, et la noble damoiselle s'est métamorphosée en laide vachère rousse gardant des bestiaux⁶⁸.

La mémoire puise bien au-delà des souvenirs individuels du voyageur, alimentée par des représentations romantiques d'un Moyen Âge courtois perçu comme époque des origines⁶⁹. Ce sont cette fois les motifs, matériaux et différents éléments du vêtement médiéval qui font l'objet d'un travail poétique, à partir d'un vocabulaire archaïsant lié à la parure et à la préciosité. Le retour à la

66 Albert CLOUARD, *La Légende de Saint Guirec*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903, p.4.

67 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p. 419.

68 *Ibid.*, p. 420.

69 Odile PARSIS-BARUBÉ, Jean-Pierre LE THUILLIER, *Le Pittoresque*, *op. cit.*, p. 18.

réalité clôt l'épisode de manière déceptive et met en évidence la superposition des époques. L'intervention d'une créature légendaire introduit une ambiguïté quant à la cause de la métamorphose de la paysanne. L'immense érudition de Clouard en matière de littérature et de superstitions populaires bretonnes lui permet d'opérer des variations sur un thème, et le fantasme de la Bretagne médiévale véhiculé notamment dans les *Voyages pittoresques* de Taylor sont une source d'inspiration constante tant dans son œuvre poétique que picturale. Ce ne sont donc pas des représentations personnelles, mais bien des images culturelles, qui proviennent d'une mémoire ou de représentations collectives, qu'il se réapproprie. De ce fait, les événements relatés paraissent incorporés au paysage qui les a abrités, et y laissent des traces qui ravivent la mémoire du spectateur : « Et voilà que ces sanglantes fleurs [des œillets pourprés] éveillent à ma mémoire la touchante légende de sainte Haude, la pieuse et douce jeune fille qui reçut le martyr en ce lieu⁷⁰ ». Un épisode lié à ces exercices mémoriels livre pourtant une clef de lecture toute différente de son approche du paysage :

[M]es yeux vont chercher au-delà des affreuses baraques exotiques, les petites maisonnettes indigènes qui me rappellent un passé déjà lointain, mais toujours cher, un passé de bonheur si pur et serein, tant que dans les herbes rases et les œillets rosés, le vent murmure en sourdine une vieille et mélancolique chanson, une chanson de souvenir et de regret...⁷¹

La profondeur du regard, dépassant le caractère superficiel du paysage urbain⁷², engendre la reconnaissance des lieux d'un passé enfoui. Dès lors, on quitte le domaine du pittoresque. Dans la deuxième partie du *Tro Breiz*, la remémoration d'un temps idéalisé se substitue au conditionnement esthétique du regard. L'évocation du foyer breton est récurrente dans ces exercices de la mémoire ; il symbolise le lieu originel, l'appartenance du voyageur à la terre bretonne : « Tout cela est plein d'une paix charmante, d'un calme rafraîchissant, rayonne d'un idyllique bonheur, et dans l'air matinal, si pur, j'éprouve un contentement indéfini, je me crois meilleur, je renais à des impressions innocentes et naïves d'enfance⁷³. » Les termes de l'émotion ne s'inscrivent plus dans le registre du pittoresque, mais appellent une forme de cénesthésie⁷⁴. La renaissance évoquée suggère l'immuabilité de la Bretagne, et affirme de même le lien immuable du voyageur à sa terre natale. Par

70 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.261.

71 *Ibid.*, p.433.

72 Alain Corbin insiste sur le fait qu'au XIX^e siècle le pittoresque s'attache à une expression superficielle de l'objet représenté, à « tout ce qui ne relève pas de la profondeur des êtres » mais cette observation est déjà présente chez Gilpin dans son deuxième essai sur le pittoresque : « [Le pittoresque] ne recherche dans les personnages, ni l'*exactitude des formes* ni l'*expression*, qu'autant qu'elles peuvent s'apercevoir dans l'action, mais il observe particulièrement les formes générales, les habillements, les groupes et les occupations. », Alain CORBIN, *op. cit.* ; William GILPIN, *op. cit.*, p. 43.

73 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p. 269.

74 Alain CORBIN, *op. cit.*, p. 27.

ailleurs, les prémices de la production picturale de Clouard coïncident avec son retour en Bretagne. Son attention aux lieux, particulièrement à certains lieux où il a vécu, transparait également dans ses premières toiles : dès 1893, il peint *Kerglaz*, sa première résidence bretonne et représente également à plusieurs reprises la plage de Trestrignel et la pointe du Château, où il fera construire sa deuxième demeure, *Ar Golo*, à la fin des années 1890.

L'attention portée aux traces du passé demeurées dans le paysage présent participe également de la libération du regard porté sur la Bretagne. Alors qu'Alain Guyot note que, contrairement au patrimoine architectural, le paysage « ne laisse *a priori* aucune trace d'ordre historique⁷⁵ », d'autant plus qu'il est soumis aux variations du temps – météorologique, du temps qui passe, mais également de l'époque qui le regarde – , le voyageur parvient à se saisir de certains éléments qui témoignent toutefois de la permanence de ce paysage. Ce ne sont plus des représentations collectives que le voyageur perçoit dans le paysage, mais la singularité de chaque élément et ses significations :

Aussi, comme un parfum persistant laisse longtemps un souvenir d'odeur au flacon qu'il a rempli, un peu des vieux moines défunts survit au lieu qu'ils habitèrent : chaque arbre exprime une pensée, chaque pierre dévoile un sentiment, chaque sculpture raconte un rêve ; on respire leur âme dans le vent passant, dans les senteurs errantes, on entend leur voix dans la chanson des branches et le gémissement du flot ; partout on revit leur vie, leur volupté et leurs souffrances⁷⁶.

Le paysage recèle les sentiments de ceux qui l'ont habité, les garde en mémoire, et livre ses secrets au voyageur attentif. C'est finalement ce même phénomène qu'il appelle de ses vœux à la fin de son pèlerinage :

Il est triste de voyager. Il nous semble abandonner quelque chose de nous en cette terre bénie, un peu de notre âme est restée à chaque buisson des chemins, chaque rocher des falaises, chaque église des bourgs, et c'est pourquoi, peut-être, elle est troublée, inquiète et toute endolorie⁷⁷.

Au terme de leur périple, les deux voyageurs ont à leur tour déposé une part d'eux-même dans le paysage.

◆ « *Ne me parlez pas de ce livre !* »

Le *Tro Breiz* d'Albert Clouard répond donc à plusieurs nécessités. Les recherches stylistiques qui caractérisent les paysages vus et vécus témoignent de la quête esthétique, tant picturale que littéraire, que l'artiste associe à la Bretagne. La récurrence et la diversité des manifestations du

75 Alain GUYOT, « Le paysage », in Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES, Bertrand VIBERT, *La fabrique du Moyen-Âge au XIX^e siècle, représentations du Moyen-Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p.532.

76 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 474.

77 *Ibid.*, p. 474.

pittoresque y participent largement. Clouard expérimente dans ce récit les possibilités qu'offre la peinture, pose les jalons d'une œuvre picturale en gestation qui sera presque exclusivement consacrée à la Bretagne. Mais ce voyage s'apparente également au voyage romantique guidé par « le désir des vibrations du moi au contact des paysages⁷⁸ », par l'importance que recèle la subjectivité dans l'expression des paysages bretons. La cohabitation de ces deux types de récits trouve sa résolution dans des expériences où l'esthétisation du paysage breton engendre la rêverie et éveille la mémoire. Mais il faut rappeler que Clouard en est encore aux prémices de son évolution artistique. Une dizaine d'années plus tard, il écrira dans une lettre à Maurice Denis, à propos de sa peinture : « Je crains bien de ne faire que du paysage, et ce n'est pas du tout dans mes goûts⁷⁹ ». Et bien plus tard encore, au cours d'un entretien accordé à Yves Le Diberder pour la revue *Le pays breton*, il reniera ce récit : « Ne me parlez pas de ce livre ! Il y a longtemps que je l'ai rayé de mon actif [...]»⁸⁰.

Les paysages littéraires précèdent donc les paysages picturaux dans l'œuvre de Clouard, tout comme la pratique littéraire précède la pratique picturale. En revanche chez les artistes pour lesquels le paysage est d'abord pictural, on constate une difficulté plus importante à rendre le paysage par les mots. Cette donnée se vérifie particulièrement dans les récits de voyages.

2. LE PAYSAGE EMPÊCHÉ : LE PAYSAGE LITTÉRAIRE DANS LES RÉCITS DE VOYAGES

*Je ne vois pas le moyen de te décrire le pays comme
il le faudrait car les mots me font défaut, mais
imagine-toi les bords du canal comme des
kilomètres et des kilomètres de Michel ou de Th.
Rousseau, de Van Goyen ou de Ph. de Koninck.*

Vincent Van Gogh, Lettre à Théo Van Gogh (1883)

Depuis le milieu du XIX^e siècle, la Bretagne est donc largement célébrée par les peintres, notamment paysagistes⁸¹ et la profusion d'œuvres exposées aux Salons parisiens véhicule nécessairement de nombreuses images stéréotypées de la région. Pour les artistes, ces images

78 Alain CORBIN, *op. cit.*, p. 105.

79 Lettre à Maurice Denis datée du 27 septembre [1903?], Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

80 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouart », *Le pays breton [Bro Vreizh]*, n°53-54, 1951-1952, pp.393-396 et 410-418.

81 André CARIOU, *La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e siècle*, Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Palantines, 2011.

forment un réseau de signes représentatifs de la région⁸² : les costumes, les coiffes et les scènes de genres constituent un bagage culturel dont sont chargés les peintres de la fin du siècle lorsqu'ils arrivent en Bretagne. Les récits de voyage en Bretagne sont également nombreux tout au long du siècle, motivés tantôt par des missions à caractère administratif, tantôt par des entreprises plus érudites qui marquent les premiers intérêts patrimoniaux. Les artistes qui nous intéressent n'ont vraisemblablement pas ignoré le voyage réalisé par Flaubert et Du Camp. Le récit de voyage se constitue difficilement comme genre littéraire à part entière comme le montre Roland Le Huenen, mais sa tradition lui confère cependant des attendus⁸³ dans la description qui est faite du pays. Il en décrit les principales évolutions à partir du XVII^e siècle et en dessine une apparence protéiforme, aussi bien dans sa forme que dans ses contenus. D'abord focalisée sur des recherches scientifiques, elle glisse peu à peu vers une expression du moi centrale, propre aux romantiques.

Les attentes liées à un voyage conditionnent également beaucoup le regard du voyageur. Il vient y chercher quelque chose de particulier, et selon l'intensité de sa quête, mais également l'investissement qu'il a mis dans la préparation de ce voyage, son regard peut être biaisé, concurrencé voire déçu par ce qu'il y trouve. Ces *défocalisations* ou obstructions du regard sont présentes dans les récits de voyages de cinq peintres venus séjourner en Bretagne, pour de plus ou moins longues périodes : Jules Breton, Amédée Besnus, Eugène Boudin, Albert Clouard et dans une moindre mesure Odilon Redon, Henri Rivière et Emmanuel Lansyer y feront leur apparition. Tous ont séjourné ou vécu en Bretagne dans des conditions très différentes, et qui influent nécessairement sur leur approche du pays, et par conséquent du paysage breton. Eugène Boudin (1824-1898) vient en Bretagne pour la première fois en 1855, dans la région de Douarnenez, et écrit à cette occasion : « J'ai découvert trop tard ce pays car c'était l'objet de mes rêves. » – phrase qui fait écho à celle désormais célèbre que Sérusier écrira plus tard Jan Verkade : « Mais je me sens de plus en plus attiré par la Bretagne, ma vraie patrie puisque j'y suis né de l'Esprit⁸⁴ ». Le voyage qui nous occupe et dont Boudin fait le récit a lieu plus de 10 ans plus tard, en 1867. Il y revient avec sa femme, originaire des environs de Landerneau et évolue donc au sein du quotidien de sa belle famille. Le récit qu'il fait de ce voyage est vraisemblablement destiné à son frère, manifestant un intérêt pour la littérature, et qui a pour objectif de nourrir ses aspirations littéraires. En témoigne une lettre datée du 21 juillet 1867 dans laquelle il propose de lui adresser un compte rendu de son voyage : « Si tu crois qu'une description *même imparfaite* du pays & des gens puisse te servir je continuerai mon

82 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016.

83 Roland LE HUENEN, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.

84 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 14 janvier 1893 », cité dans Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p.63.

livre de notes au hasard⁸⁵. » Le récit ne paraîtra que de manière posthume pour les cent ans de sa naissance, en 1924, dans le *Mercure de France*. Le deuxième des artistes à arriver en Bretagne – par ordre chronologique – est Jules Breton, en 1865. Il y vient sur les conseils de son ami Emmanuel Lansyer qui a découvert les environs de Douarnenez l'année précédente et y a installé une colonie d'artistes. Jules Breton évolue donc, lui, au sein de cette colonie, peut-être moins bercé de « couleur locale » que d'influences parisiennes. Il ne fait pas de récit direct de son séjour à Douarnenez, mais le relate dans ses souvenirs *La Vie d'un artiste*. Ce qui fait la particularité de Jules Breton c'est sa découverte de l'écriture en même temps que celle de la Bretagne. Il raconte dans ce même volume sa rencontre avec Heredia à Douarnenez, et sa découverte de Leconte de Lisle. Lorsque paraissent ses souvenirs, en 1890, c'est-à-dire vingt-cinq ans plus tard, il a déjà publié un volume de poésies (*Les Champs et la mer* en 1875) et un roman en prose (*Jeanne* en 1880) et est déjà largement reconnu comme écrivain dans les milieux littéraires parisiens. Odilon Redon, quant à lui, vient en Bretagne pour la première fois en 1880 et y reviendra quatre fois par la suite. On sait peu de choses de ses voyages, si ce n'est qu'ils ont tous eu lieu à l'extrême Ouest de la péninsule (Douarnenez, Cap Sizun, Crozon). Dans son journal *À soi-même*, publié pour la première fois de façon posthume en 1922, il évoque la région en quelques lignes très singulières qui ont retenu notre attention bien qu'il ne s'étende pas sur ses impressions. Amédée Besnus, quant à lui, fait en 1898 le récit d'un voyage en Bretagne ayant eu lieu 10 ans plus tôt. Nous n'avons presque aucune information sur ce peintre, et peu de ses tableaux nous sont connus. A-t-il fait plusieurs voyages en Bretagne ? Qu'y a-t-il peint ? Le récit qu'il en fait revêt sur tous ces points un grand intérêt, parce qu'il permet aussi de se confronter au regard d'un artiste dont la postérité n'a rien retenu, mais qui a participé à cette élaboration esthétique de la Bretagne. Le texte est d'ailleurs dédié à Jules Breton dont il cite volontiers les œuvres aussi bien picturales que littéraires. Enfin par certains aspects que nous avons d'ores et déjà mis en évidence, Albert Clouard présente lui aussi certains aspects des caractéristiques qui amènent le paysage à « se produire » selon des conditions particulières. Il existe donc, chez plusieurs de ces artistes, un lien ténu entre la découverte de la région et la pratique de l'écriture, que nous allons tenter de mettre en perspective. En outre, tous sont originaires ou fréquentent assidûment les milieux artistiques parisiens et portent sur la Bretagne un regard qui lui est extérieur.

Rappelons tout d'abord que le paysage n'existe que par le prisme d'un regard : Alain Roger, dans son *Court traité du paysage*, signale à ce propos qu' « un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et [qu'] il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art.⁸⁶ » Cette élaboration de l'art, qu'il nomme

85 Lettre issue de l'ancienne collection Claude Roger-Marx et transcrite dans l'ouvrage de Denise DELOUCHE, *Eugène Boudin et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2000.

86 Alain ROGER, *Court traité du paysage*, op. cit., p.25.

artialisation, est un phénomène permettant au pays, par le prisme du regard et de représentations culturelles communes, de se constituer en paysage. De ce fait, l'apparition de la notion de paysage, et du terme lui-même, est relativement tardive dans l'histoire. Le Moyen Âge, par exemple, est dépourvu de conscience paysagère⁸⁷ et le terme n'apparaît qu'au XVI^e siècle en langue française⁸⁸. Or, nous avons montré combien était importante cette influence de l'époque médiévale dans la construction des stéréotypes régionaux et du regard pittoresque. On constate alors que, dans la plupart de ces récits de voyage, le « paysage naturel » – expression qui révèle donc un contresens évident – est absent. Eugène Boudin, lors de son voyage de 1857, écrit dans une lettre à sa famille que le temps ne lui permet que de dessiner « force Bretons... car le paysage est impossible⁸⁹. » En peinture, ou en littérature, à quoi est dû cet impossible paysage ? Existe-t-il un lien quelconque entre leur production picturale et l'absence significative de ces paysages dans leur production écrite ? En effet, si Boudin est l'un des grands paysagistes de l'époque, ce n'est pas le cas de Breton, ni de Clouard qui privilégient tous deux les figures réalistes pour l'un, et plutôt symbolistes pour l'autre. Qu'est-ce qui fait donc obstacle au regard dans la saisie du paysage, et dans quelle mesure trouvent-ils une alternative à cette paralysie du regard devant le paysage breton ? Enfin, que rendent-ils de ces paysages et par quels moyens ? *A priori*, la polarisation Armor/Argoat n'est pas opérante dans le ressenti des paysages, mais ce sont plutôt des conditions d'apparition du paysage qui le déterminent. Il y a donc en premier lieu un regard qui s'égare : il est détourné ou biaisé que ce soit par des éléments culturels qui procèdent justement de l'artialisation soit par des éléments physiques. La tension de la dialectique entre paysage intérieur et paysage extérieur permet de comprendre et de dépasser cette obstruction du paysage. Les modalités de mise en œuvre de ces paysages révèlent pour chaque peintre une approche spécifique de la région bretonne d'une part et de l'écriture d'autre part.

A. Un regard qui s'égare

Ce qu'enregistrent les récits de voyage, c'est d'abord la difficulté du regard à apprécier les éléments du paysage : le champ de la vision est constamment obstrué, déplacé ou sur-sollicité, empêchant ou différant l'accès au paysage et sa saisie dans son ensemble.

87 Christine Ferlampin-Acher a également montré, dans sa communication au colloque *Paysage Bretagne Galice* de Rennes 2 (2019) que le paysage était tout autant absent des romans arthuriens.

88 Alain GUYOT, « Le paysage », *art. cit.*, p.532.

89 G. JEAN-AUBRY, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Boudin*, p.23-24, cité par Denise Delouche.

a) Les attentes

Le paysage breton peut être « manqué » avant même la première rencontre du peintre-voyageur avec celui-ci. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la réputation de la péninsule bretonne est grande chez les artistes et nombreux les stéréotypes qu'elle amène avec elle, sans parler bien sûr de la littérature qui fleurit à son sujet et des œuvres picturales qui lui sont consacrées. Tous ces éléments font naître, par conséquent, des attentes de la part du voyageur qui se met en route pour la Bretagne. En outre, certains de ces voyages ont été préparés longuement à l'avance – celui de Clouard et son compagnon Georges Brault, notamment, dont les carnets préparatoires enregistrent le plan assez précisément établi d'une œuvre littéraire à venir⁹⁰, ou celui de Jules Breton, qui tout en demeurant décidé à la dernière minute semble-t-il, lui avait été vanté par Emmanuel Lansyer⁹¹. Le voyageur, qui plus est le peintre en quête de motifs, n'arrive donc pas en Bretagne le « regard nu », bien au contraire, celui-ci est déjà plein de tout une culture visuelle : on trouve là l'une des acceptions du terme « pittoresque », et c'est cette culture qui crée les attentes projetées par le voyageur sur le pays.

◆ *la déception : rien à voir*

Confronté à ces attentes, la première impression du voyageur face au paysages bretons peut être fort décevante. Alain Roger dans son *Court traité du paysage*, évoque cette expérience d'attente déçue, qu'il nomme « autisme du dénuement » au cours de laquelle le paysage promis est réduit à son statut de pays, sans autre valeur ajoutée par l'art qui lui rendrait de l'intérêt. On pourrait aussi rendre ce sentiment par cette courte expression « rien à voir » : au double de sens de « ça n'a rien à voir (avec ce que l'on m'en avait conté) » et « il n'y a rien à voir : mon regard est vide ». C'est justement à ce genre d'expérience qu'est confronté Jules Breton lors de son arrivée à Douarnenez en 1865 :

Nous entrâmes bientôt dans des landes roses qui fumaient à perte de vue sous l'eau du ciel ; une désolation morne au bruit de la pluie battant les vitres disjointes d'où l'eau ruisselait lamentablement et commençait à pénétrer par les fentes⁹².

Le pays apparaît sans fard, sans *artificialisation*, il est en quelque sorte méconnaissable. Cette

90 Voir Chapitre 8, p.540.

91 « Mon père fit une sortie matinale dont il revint tout animé disant à ma mère : / -Sais-tu où nous allons ? / - ... A Granville ?... / -Mais non ! A Douarnenez. / Il venait de rencontrer par hasard, autour de l'Odéon, le paysagiste Emmanuel Lansyer qui, l'année précédente, avait découvert ce coin du Finistère encore inexploré des artistes, et y avait conduit quelques jeunes amis, peintres et poètes, qui s'étaient, comme lui, enthousiasmés pour ce beau et curieux pays. », Virgine DEMONT-BRETON, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II, Paris, Plon, [1927]

92 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste, Art et nature*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p.298.

notion de reconnaissance est particulièrement importante puisqu'elle introduit l'idée d'une préexistence du paysage dans l'esprit du voyageur, en l'occurrence du peintre, alors que cette préexistence n'est constituée que des « images » que celui-ci a pu se forger à partir d'un réseau de données collectées peut-être de manière aléatoire, au cours de sa préparation ou au cours de ses pérégrinations dans les divers Salon parisiens. Un peu plus loin, une fois installés à Douarnenez, le même Jules Breton écrit « Douarnenez, dont on m'avait fort vanté les femmes et les plages, ne m'impressionna d'abord pas⁹³. » Cette affirmation cristallise en fait l'ensemble de l'expérience : une idée pré-conçue suivie d'une absence de reconnaissance de cette image mentale pré-construite. Il se crée donc un hiatus entre les attendus et le vécu qui entraîne un sentiment d'échec : « Puis toute cette bruine, lentement mais sûrement absorbée, avait fait tomber mon enthousiasme⁹⁴. » Le fait de ne pas voir ce que l'on attendait procure en effet le sentiment de non reconnaissance de ce pays dans lequel on avait fondé un espoir – celui du *dépaysagement* selon Alain Roger.

Eugène Boudin lui-même fait cette expérience lors d'un voyage en Bretagne en 1857, les lettres qu'il envoie à sa famille témoignent de son désintérêt pour la région qu'il compare sans cesse, de façon péjorative, avec sa Normandie natale. Il écrit de Quimper à son frère :

J'ai trouvé une petite rivière dont les bords sont jolis, mais je pouvais avoir beaucoup mieux à Caudebec ou dans ces parages... Quant aux paysages, je suis volé : Sainte-Adresse, Trouville, sont bien au-dessus de tout cela comme gentillesse... Les femmes de la campagne ont de beaux costumes, c'est tout ce qu'il y a d'intéressant⁹⁵.

Les attentes du jeune peintre ne sont pas comblées, et le *dépaysagement* n'a pas lieu puisque tout a déjà été vu, ailleurs, et mieux. Le fait d'y trouver ce que l'on cherchait n'est pas pour autant signe de libération du regard.

◆ *Le regard saturé*

Dans d'autres circonstances, en revanche, les attendus vis-à-vis du pays sont si forts que le voyageur y trouve inéluctablement ce qu'il cherche. Le regard cette fois n'est plus nu, mais bien au contraire envahi ou saturé par des représentations que rien ne parvient à dissiper. Le voyageur ne cherche semble-t-il pas même à *reconnaître*, son regard y trouve exactement tout ce qu'on lui en avait dit, il voit ce qu'il faut voir, pas moins mais pas vraiment plus non plus.

C'est ainsi qu'Amédée Besnus débute le récit des souvenirs de son voyage en Bretagne par ce paragraphe :

93 *Ibid.*, p.299.

94 *Ibid.*

95 Lettre d'Eugène Boudin à son frère Louis, cité par G. JEAN-AUBRY, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Boudin*, p.23.

Déjà familiarisé avec Saint-Malo et ses environs, fuyant Dinard la mondaine et Saint Servan trop empoisonnée d'Anglais, après avoir vu le Grand Bé et le tombeau de Chateaubriand, à pic, sur la mer, la cathédrale et quelques peintures de mérite, telles que le Christ mort attribué à Sébastien Bourdon, et plus près de nous, un grand tableau, un Saint prêchant dans les Gaules de Louis Duveau, un artiste qui eut son heure de réputation avec sa Peste d'Elliant, d'un si dramatique effet (chariot rempli de cadavres, traîné et poussé par des désespérés), je pris ma pique en main et pédestrement me rendis, en suivant la Rance, jusqu'à Dinan, dans les Côtes-du-Nord⁹⁶.

Toutes les conditions sont ici réunies, et notamment l'image pittoresque du voyageur à pied avec son bâton de randonnée. Besnus obéit aux stéréotypes. Les deux premiers mots « déjà familiarisé » sont emblématiques de l'intégralité du récit qu'il va faire de son voyage par la suite. Besnus accumule une série de stéréotypes, de références et de renvois qui manifestent la saturation du regard par un panorama culturel foisonnant. L'accumulation est d'ailleurs représentative de son récit, qui consiste, à peu de choses près, en une longue liste de lieux communs. Son expérience de la Bretagne semble, à ce moment, être précisément celle d'un touriste : l'énumération des éléments revient à celle d'un inventaire des choses vues, des cases cochées dans un guide de voyage. Le regard est fléché, guidé par un certain nombre d'incontournables à côté desquels le voyageur éclairé ne peut pas passer. La description du pays finit même par s'effacer au profit du savoir enregistré sur tel ou tel personnage plus ou moins en rapport avec les lieux visités – il ne prend même pas la peine de relier la *Peste d'Elliant* de Duveau à son origine : le regard libre laisse place au savoir, qui le conditionne, et autorise de nombreuses digressions tout à fait hors de propos, qui interviennent comme des ellipses lorsqu'il n'y a rien à conter : « Nous nous sommes laissé entraîner, à propos de François Millet, à une dissertation trop longue assurément, et nous voilà bien loin de Dinan⁹⁷. »

Albert Clouard et son compagnon de route Georges Brault font régulièrement appel au même procédé littéraire, réglant leur temps de marche sur le temps du récit et induisant ainsi la durée par la longueur de leur digression. Il semble en effet que dans ces deux cas, la dimension littéraire du récit empiète sur la relation de voyage en elle-même. Dans le cas de Besnus, ce souvenir de voyage est l'un des chapitres de ses mémoires, tandis que Clouard et Brault partent avec d'emblée l'objectif littéraire d'écrire un *Tro Breiz*. Les auteurs-voyageurs-peintres ont alors autant à cœur de faire le récit d'une région que de faire œuvre littéraire, deux entreprises qui se concurrencent ou se rejoignent dans des procédés comme celui-ci.

À l'opposé de la saturation du regard se trouve une autre approche qui serait celle de la focalisation du regard sur certains éléments précis, derrière lesquels disparaissent tous les autres, comparable au phénomène de « l'arbre cachant la forêt ». Le cas d'Henri Rivière est particulier car

96 Amédée BESNUS, *Mes relations d'artiste*, Paris, P. Ollendorf, 1898, p.223.

97 *Ibid.*, p.231.

celui-ci a passé tous ses étés de 1895 à 1913 dans sa maison de Landiris à Loguivy-en-Ploubazlanec, près de Paimpol. De ce fait, son approche du pays est différente du voyageur à pied, ou du peintre installé chez l'habitant ou encore dans une auberge quelques mois durant. On constate toutefois la même disparition du paysage dans l'espace littéraire au profit d'autres observations. Ce qu'il relate de la Bretagne dans ses mémoires se cantonne à deux éléments : géographiquement, la Bretagne se réduit à sa maison de Landiris, qui semble à elle seule représenter tout ce qu'il a vécu – et non vu – du pays breton – le chapitre tout entier est d'ailleurs intitulé « Landiris », excluant presque le reste de la Bretagne du récit – ; et humainement, elle se résume à son voisin, le Père Richard. La quasi intégralité du chapitre de ses mémoires consacrés à la Bretagne se rapporte à ce personnage, à ses faits et gestes, et va jusqu'à intégrer ses propres récits dans les souvenirs que le peintre rapporte. Le pittoresque du pays est tout entier contenu dans l'existence de ce personnage :

En 1896, nous habitâmes notre maison avec joie, heureux d'être enfin chez nous, en pleine nature. Tous les matins le père Richard arrivait dès 7h30 pendant que je prenais mon café au lait, et commençait ce qu'il appelait « le tour du parc », c'est-à-dire qu'il descendait et remontait la falaise en suivant la clôture grillagée, examinant si elle était partout en bon état, repérait les passages de lapins ou de renards dans les talus et revenait me trouver en disant : « Allons-nous mettre la couleur ? » Et nous partions tous les deux à la recherche du motif en devisant gaiement le long du chemin. Il me racontait des quantités d'histoires amusantes sur sa vie passée. D'abord mousse à bord de petits navires marchands, il était, à une escale, tombé en plein choléra à Marseille⁹⁸ !

Henri Rivière s'attarde sur le personnage comme s'il n'était aucun autre élément susceptible de décrire leur vie dans cette maison mieux que la présence de cet homme dans leur entourage. Cette focalisation opère donc un déplacement du titre du chapitre « Landiris » vers le Père Richard, et propose de même un autre type de *défocalisation* de l'attention. Le souvenir du Père Richard, avec qui le peintre a noué au fil des ans des liens d'amitié, remplace toute autre évocation du pays. Finalement, le récit qu'il fait de ses séjours en Bretagne se résume à ces deux éléments signifiants : la maison dans laquelle une journée vaut pour toutes les autres journées vécues là-bas ; et le vieux gabelou qui vaut pour tous les autres habitants de la Bretagne, et en donne une image suffisamment représentative, de son point de vue, pour que le peintre se passe d'en décrire d'autres. Pour reprendre les termes de Nelly Blanchard et Mannaïg Thomas, Henri Rivière joue de *metônumia bretonne*, c'est-à-dire d'éléments singuliers qui, pris dans un répertoire d'images, valent pour le tout⁹⁹.

98 Henri RIVIÈRE, *Les Détours du chemin : souvenirs, notes et croquis*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 2004, p.79.

99 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, « Metônumia bretonne » : le répertoire métonymique ou l'art d'élaborer du sens « breton » sans en avoir l'air », art. cit.

◆ *La galerie de tableaux*

La saturation du regard par les lieux communs est un phénomène d'autant plus prégnant chez les peintres, qui amènent avec eux tous ce que leur prédécesseurs ont déjà pu représenter du pays. Il n'est alors pas rare que les paysages bretons ne soient plus décrits qu'en terme de références picturales. Alain Roger parle alors d'artialisation *in visu*, comme on l'a noté : le regard est conditionné par des modèles picturaux préexistants qui sont projetés sur le paysage, lui conférant à la fois ce statut de paysage (dépassant la notion de pays) mais lui retirant par la même occasion une partie de sa singularité. C'est également l'une des acceptions du pittoresque. Ces modèles picturaux sont convoqués de plusieurs manières : soit par référence directe, le tableau est évoqué comme une citation un tableau, soit comme modèle « à la manière de » : chez Clouard « Une jeune fille, venant puiser de l'eau, porte sur sa tête une longue cruche de grès rouge, avec une jolie courbe de bras ; elle va, gracieuse et robuste, telle une paysanne à la Jules Breton¹⁰⁰ », pour Boudin ce sont « les petits Hollandais de Rembrandt » que lui rappellent les oripeaux d'un enfant qui se trouve devant lui. C'est également à ce type de regard que fait référence Emmanuel Lansyer, bien malgré lui, lorsqu'il écrit à José Maria de Heredia « Breton a été enthousiasmé de Douarnenez et des alentours, il compte faire de la Bretagne maintenant, regrettant de l'avoir jugée si mal d'après les œuvres des Guillemin, des Darjou et autres Leleux¹⁰¹ ». Deux phénomènes se distinguent dans cette sentence : la première est la connaissance d'un pays avant tout par le biais de la peinture ; la seconde est cette volonté de « faire de la Bretagne », c'est-à-dire, réduire le paysage à des éléments connus et déjà exploités par d'autres avant lui. Aucun des peintres du corpus n'échappe à cette tendance à la picturalisation du paysage breton.

Une fois de plus, c'est chez Amédée Besnus que ce phénomène est le plus marqué. L'artialisation *in visu* atteint son comble dans la citation pure et simple, le spectateur



Auguste ANASTASI, *L'Escalier du bac à Douarnenez*, 1870, huile sur toile, 90x130,5, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

100 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.322.

101 Lettre de Emmanuel Lansyer à José Maria de Heredia, « 30 oct. 65 », Loches, Maison-Musée Lansyer.

ne voit plus le paysage, mais simplement le tableau réalisé d'après lui : à de rares exceptions près, il ne décrit les environs de Douarnenez que par l'évocation de tableaux réalisés avant lui par d'autres artistes. C'est ainsi que le lieu est alors couvert d'une multitude d'épaisseurs d'art, de sorte que le motif originel semble avoir totalement disparu :

Anastasi a peint cet escalier, mais il a arrangé le motif à l'italienne, et fait danser la tarentelle sur le sable, là où d'ordinaire on ne voit que des marins radoubant leur canot de pêche à marée basse. Ce tableau breton-italien peut se voir au musée de Quimper. Lansyer, lui, l'a fait aussi, mais tel que, sans y rien changer ni ajouter, et c'est un de ses meilleurs tableaux. Tous les peintres, du reste, l'ont dessiné ou peint, et moi-même ai fait l'un, et l'autre, installé à côté de la source filtrant à travers les terres, et où deux laveuses, bavardes comme des pies bretonnes, pires encore que les autres, ont débité des potins et arrangé leurs camarades, je vous laisse, lecteur, à deviner de quelle façon¹⁰².

Ces citations permettent en fait au peintre d'établir une filiation et d'inscrire sa production dans une tradition. Besnus, tout en rendant hommage aux nombreux peintres ayant représenté ce fameux escalier se place lui-même dans leur sillage, comme ayant pris part à une tradition de longue date. Il assure en quelque sorte à la fois sa filiation et sa postérité.

Finalement la Bretagne apparaît comme une galerie de tableaux, et le récit de voyage ressemble plutôt à un carnet de citations picturales, une série de collages. Peut-être est-ce aussi à cette difficulté que se trouvent confrontés les peintres : celle de l'impossibilité de citer en peinture, et qui leur est offerte par le biais de la littérature.

Besnus insiste d'ailleurs sur l'inépuisable mine de motifs que constitue la région, réduisant du même coup le pays à son plus banal intérêt pittoresque :

Il y a là, pour un peintre, de quoi faire des études et trouver des motifs, pendant des années. Du reste, tous les environs de Douarnenez sont semblables, et Douarnenez lui-même est une mine inépuisable; tout s'y trouve des tableaux tout faits de sujets maritimes, des rochers énormes, aux manteaux d'algues et de goémons dévalant en chaos sur la plage, avec des lavoirs naturels où des Bretonnes jouent de la langue et du battoir ; puis au-dessus, en escaladant les hauteurs, des arbres magnifiques, beaucoup de noyers, de frênes, à l'ombre desquels on est à l'aise pour embrasser l'ensemble général de la baie bleu d'azur, avec ses bateaux de pêche en partance, les grandes voiles roussâtres déployées, et l'immensité ensuite rayée par places des traînées scintillantes des lames ensoleillées¹⁰³.

L'expression « tableaux tous faits » est du reste largement significative de son approche de la région et révélatrice de cette artialisation qui opère. Malheureusement aucune des toiles bretonnes de Besnus ne nous est connue à l'heure actuelle.

102 Amédée BESNUS, *Mes relations d'artistes*, op. cit., p.238-239.

103 *Ibid.*, p.235.

◆ *La Bretagne : un autre Orient ? Une autre Italie ?*

Mais plus largement que cela, la Bretagne peut renvoyer à un ailleurs géographiquement indéterminé. Le voyageur y projette alors, non plus des attendus, mais des éléments connus provenant d'autres terres exotiques. Il tente ainsi de re-connaître des éléments bien que ceux-ci lui soient parfaitement étrangers. C'est notamment l'expérience que fait Jules Breton à son arrivée en Bretagne. Lors de son premier voyage, en 1865, malgré la déception première à laquelle il fait face, il se retrouve au beau milieu de la foire de Châteaulin et sa fille s'écrie « Oh ! Maman, le Carnaval !¹⁰⁴ » C'est tout autant un renversement – peut-être carnavalesque – des données du quotidien qui s'opère – ces costumes sortent de l'ordinaire et semblent aux voyageurs parisiens totalement inappropriés – qu'un déplacement géographique, le Carnaval étant plutôt associé à l'Italie. Un peu plus tard, l'Italie est à nouveau évoquée par la biais du costume des hommes de Plougastel, dont le bonnet est comparé au bonnet napolitain¹⁰⁵. Il s'agit semble-t-il d'un lieu commun puisque Eugène Boudin établit lui-même ce parallèle, que Besnus le reprendra à son tour, probablement à la suite de Jules Breton, et il apparaît également dans les mémoires du peintre Eugène Clairin, rédigés par André Beaunier¹⁰⁶. Quant à l'escalier d'Anastasi, il était lui aussi italien. La Bretagne apparaît alors comme une Italie nouvelle, elle est le nouveau « tour » incontournable pour tout peintre.

Alain Roger évoque à propos de ce phénomène un « autisme du déplacement », lorsque le pays ne correspond pas à l'idée qu'on s'en fait mais reçoit les attributs d'autres régions de manière tout à fait inattendue. En outre, les œuvres



Jules BRETON, *À la fontaine* (1892), huile sur toile, 90,5x68 cm, Quimper, Musées des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

104 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste, Art et nature, op. cit.*, p.298.

105 *Ibid.*, p.309.

106 André BEAUNIER, *Les Souvenirs d'un peintre*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p.35.

picturales de Breton coïncident parfaitement avec cette vision orientalisée de la région : il peint les femmes de Douarnenez comme des femmes d'Afrique du Nord, la cruche en équilibre sur le front, les femmes à la fontaine ont elles aussi tout de ces orientales tant célébrées. Il est fort probable que ce rapprochement soit opérant parce qu'elles sont des femmes de la mer, chez qui il trouve de l'élégance, par opposition aux femmes des terres qui sont « laides, lourdes et mal tournées¹⁰⁷ ».

Une lettre de Maxime Maufra à Victor-Émile Michelet relate le même type d'associations, mais, sous sa plume, ce sont les paysages qui prennent cet aspect : « Ce qui est beau ici, surtout, ce sont les couchers de soleil sur les vasières [...] de plaques d'eau illuminées par les derniers rayons du soir. Là alors, c'est l'Orient dans toute sa splendeur ; je me figure ainsi les bords du Nil¹⁰⁸. » Ce qui frappe dans cette affirmation, c'est l'imaginaire que projette Maufra sur la Bretagne. Bien qu'ayant le paysage breton sous les yeux, c'est un paysage imaginaire du Nil qu'il se « figure », qu'il perçoit dans les jeux de lumière sur l'eau.

Cet Orient se matérialise tant par un déplacement géographique que temporel : chez Clouard, les références citées sont volontiers antiques : ainsi les neuf prêtresses mythologiques de Koridwen deviennent les Vestales gardiennes d'un feu sacré. Chez Jules Breton également, ce sont les vieilles fileuses « momifiées » pour lesquelles l'appellation de Parques est toute trouvée. Le peintre-voyageur trouve en Bretagne la trace d'un ailleurs, peu importe lequel – même s'il est souvent italien du fait d'une tradition picturale classique. Les références sont, elles-aussi, liées à des courants picturaux tels que l'orientalisme ou plus simplement à une aspiration universelle : celle de l'exotisme, qui emmènera quelques années plus tard Gauguin en Polynésie et lui fera peindre les femmes de Pont-Aven vêtues de costumes polynésiens.

En revanche, pour Eugène Boudin ou Odilon Redon, dont il a très peu été question jusqu'à présent, les obstacles au paysage sont d'un autre ordre. Boudin ayant eu le privilège d'être l'époux d'une fille du pays, celui-ci a pu vivre pendant plusieurs mois au sein même de la famille et vivre dans l'intimité du foyer. Son regard n'est donc pas celui du peintre en quête de motifs ; plutôt celui de l'étranger qui observe. Les paysages n'en demeurent pas moins absents des récits de ces deux artistes : mais les raisons de cette absence ne sont pas exogènes cette fois, elles semblent être directement liées au caractère du pays.

107 Jules BRETON, *La vie d'un artiste, Art et nature, op. cit.*, p.306.

108 Lettre de Maxime Maufra à Victor-Émile Michelet, Loctudy, 25 juillet 1898, cité par André CARIOU, *Maxime Maufra, Les années de Pont-Aven et du Pouldu*, [exposition du Musée des Beaux-Arts de Quimper, 29 juin-30 septembre 1996], Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 1996, p.108.

b) Le caractère du pays

◆ *Tristesse et âpreté du paysage*

Ce qui revient constamment dans les écrits c'est le caractère austère du paysage breton. Le peintre chez lequel ce sentiment est le plus développé est probablement Odilon Redon, qui nourrit un puissant sentiment de mélancolie lorsqu'il évoque la région :

Quimper, 3 juillet – On entend au dehors des pas marqués et des bruits sonores¹⁰⁹. Tout est bref et précis. L'éclat vif et soudain de tout ce qui se meut, frappe les yeux et l'esprit comme un trait. C'est là le Nord qui tombe. C'est le ciel qui s'abaisse obstinément, pesant et dur, sur les hommes qu'il accable. Il pleut, il tombe lentement un brouillard ferme. Tout est triste et comme opprimé. La nature entière, homme et paysage, semble sentir le poids du fond des temps. C'est la chaîne obstinée, le fatal élément du dehors qui tient tout dans les fers, sur le sol, dans le sombre séjour d'un pays frappé. Quelle étrange terreur, quelle dure tristesse qui tombe lentement sur la vie et les choses et qui glace le cœur le mieux étayé. Que faire ici, que voir et que sentir, si ce n'est d'écouter lentement les êtres qui s'agitent, et leurs voix, et leurs pas si rapides. Triste pays, accablé sous des couleurs sombres ; quel mâle et dur séjour tu proposes à celui qui mène une vie dure et sans repos ! Tu n'es pas celui de la rêverie¹¹⁰ !

Ce qui transparaît de cet extrait de journal, c'est l'idée de pesanteur, de lourdeur et d'oppression, qui s'accompagne inévitablement d'un profond sentiment de tristesse, mais surtout qui dépasse le simple ressenti individuel du voyageur. Cette pesanteur porte sur l'ensemble du pays et des hommes, elle semble à Odilon Redon une fatalité indépassable, une condition d'existence pour la Bretagne et ses habitants : « la nature entière, homme et paysage » sont marqués par cette fatalité et déterminent la vie des hommes. Chaque mouvement décrit est un mouvement descendant.

Ce sentiment stérilisant s'accompagne d'une obstruction de la vue : presque aucune indication visuelle dans ce passage, c'est l'ouïe qui domine. Le brouillard, la lourdeur et la noirceur du ciel sont autant d'éléments qui empêchent toute saisie optique du paysage : « Que faire ici, que voir et que sentir, si ce n'est d'écouter lentement les êtres qui s'agitent, et leurs voix, et leurs pas si rapides. » C'est aussi l'enfermement qui est exprimé dans ce passage : enfermement du paysage, enfermement dans un destin, mais peut-être aussi plus simplement enfermement dans un intérieur qui contrarie les élans du voyageur : tous les bruits saisis ont lieu « au dehors » et c'est le paysage urbain qui vient finalement faire obstacle au regard. Odilon Redon projette son sentiment sur le paysage et le moi qui s'étend alors à l'ensemble du paysage. En terminant son texte par ces mots « tu n'es pas celui de la rêverie », le peintre, dont on connaît le goût pour tout ce qui a trait à l'onirisme, tient la Bretagne à distance, lui refuse le statut de muse. Pour lui, la Bretagne n'est pas une terre

109 Joli pléonasmе par lequel Redon entend probablement qu'ils résonnent.

110 Odilon REDON, *À soi-même*, Paris, José Corti, 2000, p.49.

d'inspiration, mais de souffrance. Il y a cependant peint des paysages, qui, selon André Cariou, réintroduisent la dimension onirique et poétique propre à l'artiste, par leur « intemporalité¹¹¹ », d'où toute trace humaine est absente, ce qui contribue à leur aspect à la fois inquiétant et étrange. Emmanuel Lansyer exprime le même type de sentiment face à un paysage transformé par le mauvais temps. Dès lors, la tristesse du paysage semble remettre en question jusqu'à son caractère religieux sous l'effet de la pluie : « La terre bénie de la Bretagne est devenue bien triste, nous avons eu de la pluie tous les jours depuis trois semaines¹¹². » De fait, la pluie modifie presque la nature profonde du pays, lui retire son caractère sacré. L'intégralité de la lettre qu'il écrit à José Maria de Heredia est baignée dans ce sentiment lourd de lassitude : le paysage breton envahit tout bonnement l'espace épistolaire par le biais des mots et des états d'âme de Lansyer. Comme dans le journal d'Odilon Redon, le paysage émotionnel de l'artiste s'accorde avec le paysage breton, et ses aspirations artistiques s'en imprègnent également : « Je voudrai rendre dans le dernier un effet de crépuscule du soir : quelque chose de lugubre. Y arriverai-je¹¹³ ? ». Finalement, c'est son propre sentiment qui achève la lettre, comme un prolongement du paysage : « Heureusement que le tracas de mes tableaux m'adoucira l'ennui par trop violent de la solitude¹¹⁴. » L'expression presque oxymorique d'« ennui violent de la solitude » révèle ce contraste entre l'uniformité grise du paysage qui enclot les hommes et contraint toute activité extérieure, et la très forte impression d'impuissance qui en résulte, comme chez Odilon Redon.

L'expression de cette mélancolie associée au paysage introduit nécessairement dans le récit de voyage une dimension subjective et fait la part belle au moi, qui, comme le note Roland Le Huenen, prend de plus en plus de place au sein du récit au fil des siècles, jusqu'à en devenir, avec Chateaubriand, le sujet presque exclusif. Jusqu'alors, dans les siècles précédents, le *je* restait une entité imprécise subordonnée à l'objet qu'elle devait décrire, l'objet demeurait la raison du discours, que le *je* s'efface devant lui ou qu'il affirme la médiation de son regard. Dans le cas du voyage autobiographique, l'identité du voyageur prend le pas sur l'énoncé, devenant « support de fonctions, de qualités et de valeurs qui lui confèrent une réalité concrète¹¹⁵ ». Cette remarque est particulièrement valable dans le cas d'un journal intime ou d'une lettre, mais on sort alors du cas précis du récit de voyage.

Si ce sentiment domine chez ces deux artistes, il ne sont évidemment pas les seuls à en faire part. Dans l'ensemble, les termes « âpre » et « triste » sont récurrents dans les récits – accompagnés de

111 André CARIOU, *De Turner à Monet : la découverte de la Bretagne par les peintres au XIX^e siècle*, op. cit.

112 Lettre de Emmanuel Lansyer à José-Maria de Heredia, « 23 sept 1864 », Maison-Musée Lansyer, Loches.

113 *Ibid.*

114 *Ibid.*

115 Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, op. cit., p.121.

tout un panel de termes exprimant l'obscurité, la pesanteur, la rudesse, parfois la terreur. Ils sont employés tout aussi bien pour désigner le paysage que les hommes et les femmes qui l'habitent, insistant ainsi sur l'adéquation de l'un à l'autre. Le lexique utilisé, comme chez Emmanuel Lansyer, est toujours paradoxal, soit oxymorique, soit pléonastique qu'il s'agisse des hommes ou du paysage : « âpre et sévère beauté » des femmes du pays Pagan chez Clouard¹¹⁶, la « désolation morne » des landes roses ou la « laideur pleine de rêve [des sculptures qui] est sérieuse et parfois terrible¹¹⁷ » pour Jules Breton. Cette rudesse est étendue à l'art qui – toujours selon Jules Breton – ne connaît rien de « plus en harmonie avec les landes désertes que cet art de granit¹¹⁸ ».

La tristesse exprimée désigne aussi bien les intérieurs que côtoie plus intimement Eugène Boudin. Mais toujours, cette obscurité encombrante laisse place à un sentiment d'harmonie morose : « C'est triste, sombre : pourquoi n'est-ce pas laid ? Pourquoi revient-on avec plaisir s'asseoir sur ce banc et s'accouder sur cette vieille table à côté de cette forte miche de pain noir enveloppée de grosse toile¹¹⁹. » Et ce sentiment s'étend aussi bien aux danses du pays, que l'artiste observe attentivement :

Une longue file de gens se tenant par le doigt font un branle curieux : les plus habiles marquent le pas : les autres donnent la mesure, c'est un peu triste, mais cela ne manque pas de charme, surtout dans cette belle verdure qui l'encadre¹²⁰.

Toujours la tristesse mais associée à un terme qui vient la nuancer. Et cette remarque s'accompagne d'un élément remarquable, puisque cette fois, le « paysage », réduit à sa plus simple expression de « belle verdure », « encadre » les danseurs : Eugène Boudin nous rend ici, de son regard de peintre, un tableau.

Le paysage disparaît en faveur d'un grand nombre d'observations concernant aussi les coutumes et traditions. Ce qui fait obstacle au paysage, ce n'est pas seulement son caractère âpre, qui n'empêche pas les artistes de lui trouver une mélancolie plaisante, ce qui fait obstacle au paysage ce sont aussi les hommes qui évoluent dedans. Redon les en a fait disparaître, mais la dimension ethnographique de ces voyages est en fait centrale et contribue à l'effacement du paysage naturel.

◆ *Saturation du regard : le paysage humain*

Les mœurs bretonnes, tant dans leur dimension intime que collective, intriguent le voyageur parisien. Dans les œuvres picturales comme dans les récits de voyage, les « temps forts » du

116 Albert CLOUARD, *Tro Breiz*, op. cit., p.293.

117 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.298.

118 *Ibid.*

119 Eugène BOUDIN, « Notes d'un voyage en Bretagne », *Mercure de France*, juillet 1924, p.331.

120 *Ibid.*, p.337.

quotidien sont mis en valeur pour leur dimension foisonnante et parfois monumentale. Le premier contact de Jules Breton avec la Bretagne – le premier élément qu'il évoque en tout cas, est la foire de Châteaulin, qu'il perçoit comme une « cohue des costumes, bruns, noirs, jaunes, rouges et bleus¹²¹ » : le regard est ici absolument saturé par les couleurs et les hommes qui, de façon métonymique, sont réduits à la couleur de leurs costumes. C'est presque une étude sur le motif que ces simples « touches colorées » vivement lancées sur le papier, mais particulièrement évocatrices. Chez Boudin, le récit de la foire de Hanvec est moins pictural, mais plus riche et détaillé :

À l'entrée d'une rue de village, voici un tohu bohu infernal. Les moutons geignent, les veaux couplés marchent peureusement : on bat les cochons qui ne veulent pas avancer : les charrettes sont l'une sur l'autre. Voici une auberge ornée d'un drapeau et d'un bouquet vert. On y boit force cafés. La presse y est : sous la porte en granit on s'étouffe. Sur la place de l'église c'est bien autre chose : les moutons sont en tas les uns sur les autres. La foule est compacte : on s'agite au milieu des bœufs, on se frappe les mains. En voilà un qui emporte un mouton dans ses bras : d'autres ont fait un nœud coulant à une corde qu'ils ont passée au groin d'un porc, lequel pousse des grognements terribles, poussé qu'il est par deux paysans. Les hommes sont nombreux. Voici les ouvriers pour la récolte : en voici qui descendent des montagnes et qui viennent acheter un cochon pour leur fumoir. Les femmes tirent leurs hommes du cabaret où le vin engendre des querelles. C'est un bruit assourdissant. Nous sommes à Hanvec le jour de la foire de juillet.¹²²

Il rend cette même impression d'étouffement et de saturation du regard par le mouvement, et évoque un paysage sonore cacophonique. C'est au contraire de la désolation des landes, le trop plein et le désordre apparent du paysage urbain qui obstrue le regard et assourdit. D'autres fêtes procurent aux peintres-voyageurs les mêmes impressions d'intense activité, de foisonnement, mais d'une manière moins désordonnée : il s'agit des pardons. Rassemblements souvent célébrés et curiosité pour les voyageurs, le pardon cristallise de nombreuses représentations de la Bretagne : à la fois la ferveur, la richesse des costumes et la débauche. Chez Jules Breton, le paysage humain est immédiatement rendu en terme pictural :

J'ai vu cet admirable tableau, immense et bariolé de mille costumes aux couleurs sombres ou éclatantes ; j'ai vu Châteaulin tout noir, Pleyben tout brun, Plonevez tout bleu, Plougastel mêlant les tons les plus vifs, les jaunes, les verts, les violets, les orangés¹²³ [...]

À nouveau tout est rendu de façon métonymique, la ville pour les habitants, les couleurs pour les costumes. Chez Eugène Boudin, lors du pardon de Rumengol, ce sont les enfants qui prennent ces couleurs vives : « Le plus drôle c'est leur charretée d'enfants, un amas de mômes dorés, rouges,

121 Jules Breton, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.298.

122 *Ibid.*, p.339.

123 *Ibid.*, p.309.

verts, violets, jaunes, une vraie orgie de couleurs chaudes¹²⁴. »



Eugène BOUDIN, *Le Pardon de Sainte-Anne-La-Palud* (1858), huile sur toile, 87 x 146,5cm, Le Havre, MuMa © Florian Kleinfenn.

L'œil saisit un croquis pittoresque et coloré qui le séduit. Ces processions satisfont le regard du peintre par leur intensité plus régulière, au point que Jules Breton et Eugène Boudin en ont tiré des tableaux de dimension monumentale, notamment *Le Pardon de Kergoat* (1890) de Jules Breton et celui de *Sainte-Anne-la-Palud* (1858) par Eugène Boudin.

Pas d'agitation comme ce qu'ils évoquent dans les foires, mais de véritables fresques humaines, recueillies ou relativement statiques. Lors de ces pardons, un paysage commence à se dessiner qui n'est pas encore un paysage naturel autonome, rendu pour lui même, il s'agit d'un prétexte à évoquer l'environnement de ces fêtes :

Et voici que des hauteurs environnantes, sur tous les lacets des sentiers sillonnant les roches ; des plaines là-bas s'effaçant dans le bleu de la mer que sillonnent les barques pavoisées, de partout enfin, voici qu'arrivent des files de pèlerins, bannières en tête¹²⁵.

Les noces et pardons sont deux occasions permettant aux voyageurs de se repaître de « couleur locale » et aux peintres de trouver matière à des œuvres plus ou moins empreintes de pittoresque.

124 Eugène BOUDIN, « Notes d'un voyage en Bretagne », *art. cit.*, p.352.

125 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *op. cit.*, p.309.

Amédée Besnus ne passe pas à côté de ces fêtes, mais déplore à nouveau de ne pas y trouver autant de costumes traditionnels que ce que ses prédécesseurs, Leleux en tête, lui laissaient espérer :

Aux « Pardons » encore est-il possible de voir de vieux Bretons à la Leleux, mais ils deviennent de plus en plus rares, les jeunes s'habillant à la moderne, et bientôt ils disparaîtront tout à fait.

Pour les femmes, c'est bien un peu la même chose, mais enfin il y en a plus, surtout dans certains cantons, qui ont l'amour tenace de leurs anciens atifements et puis, ne serait-ce que par leurs bonnets qui persistent toujours, les paysannes bretonnes vivront longtemps encore. Par contre, les femmes de Pont-l'Abbé, les Bigoudaines, devraient bien lâcher leur costume, laid, disgracieux au possible, avec leurs hanches énormes¹²⁶.



Jules BRETON, *Le Pardon de Kergoat*, 1890, huile sur toile, 123,6 x 234 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

Cet intérêt pour les traditions bretonnes, plus ou moins délicatement exprimé, apparaît en filigrane dans nombres des récits de voyages. Au delà de la quête de motif et du dépaysement, c'est aussi la confrontation à une civilisation que, là encore, les lieux communs qualifient « sur le déclin » que les voyageurs viennent appréhender. Cette dimension est particulièrement sensible chez Boudin, qui note scrupuleusement les divers travaux du quotidien, les diverses activités qui rythment la vie rurale et les fêtes. Boudin enregistre le quotidien avec une objectivité surprenante : pas de pittoresque, et de très rares interventions du *je* dans son récit. Ces prises de notes marquent un réel intérêt pour le sujet et la volonté de garder une trace de ces quelques mois passés en Bretagne dans la famille de son épouse. La dimension ethnographique se trouve également au cœur

126 Amédée BESNUS, *Mes relations d'artiste*, op. cit., p. 241-242.

de l'entreprise littéraire de Clouard lorsqu'il fait le récit de son périple :

La Bretagne est moribonde ; aussi comme on écoute pieusement les paroles suprêmes d'un mourant, nous avons voulu recueillir ses dernières confidences et penchés vers elle assister aux phases de son agonie. Mais cette agonie sera longue car le cœur de la vieille province bat vigoureusement¹²⁷.

Chez Clouard cependant, l'aspect « idéaliste » et littéraire se fait beaucoup plus sentir. La Bretagne est personnifiée, et les travaux du quotidien sont relativement peu représentés. Les récits de voyages balayent en effet tout un spectre de rapport à leur sujet, allant du plus pittoresque au plus « fidèle », extrémité où se reconnaissent les prémices de notre vision contemporaine des travaux en sciences humaines. Quoi qu'il en soit, c'est peut-être derrière cette dimension humaine à la fois imposante et en voie de disparition que se cache une partie des paysages bretons, dans ces textes. En effet, le paysage n'apparaît finalement qu'à l'occasion d'une traversée, il est retenu derrière d'autres éléments qui en empêchent la saisie. Il se construit alors une dialectique intérieur/extérieur qui conditionne la rencontre avec le paysage naturel.

B. Dialectique intérieur/extérieur et apparition du paysage

Certains éléments constituent en effet des frontières presque matérielles au paysage et symbolisent un enfermement du voyageur dans son étrangeté. Le premier des éléments qui matérialisent la dialectique intérieur extérieur est celui de la pluie, car elle entraîne généralement une observation de l'intérieur.

a) Les motifs d'enfermement

◆ *La pluie*

La pluie est un élément catalyseur dans la dialectique intérieur/extérieur : elle est un des phénomènes qui, en déplaçant tous les protagonistes d'une scène d'extérieur vers l'intérieur, modifie le paysage. Boudin, témoin d'une brusque et violente averse lors d'une foire, rapporte l'épisode en ces termes :

127 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.494.

Il s'y fait de grosses affaires : mais voici les premières gouttes d'un orage violent : c'est un sauve-qui-peut général : on s'enfourne les uns sur les autres dans tous les bouchons. Les pauvres petits veaux liés par les quatre pattes sont abandonnés dans la place : les vaches, les bœufs et chevaux n'ont plus de guide. Les cochons errent sur la place, les truies entourées de leur nombreuse progéniture cherchent à l'abriter de leur mieux. En attendant on boit la fine décoction de chicorée et toutes les maisons se changent pour la circonstance en débits. Le tonnerre s'en mêle, la pluie descend par torrents, la rivière charrie une boue jaunâtre. C'est un déluge. Voilà quatre heures, la pluie cesse enfin, et chacun court, qui à ses veaux, qui à son cheval, qui à ses porcs. On s'étonne vraiment qu'il n'y ait pas plus de confusion. C'est une foire gâtée¹²⁸.

La scène d'extérieur est donc rapatriée en urgence vers l'intérieur, mais Boudin continue à s'intéresser à ce qui se passe au dehors : le paysage lui-même qui est modifié par les fluctuations météorologiques. À la place du grand marché, c'est un épisode biblique – le déluge – qui se déroule sous ses yeux. Dans tous les cas, la pluie se manifeste comme un obstacle au paysage. Obstacle dans le sens où le regard ne parvient à saisir que « le pays », le désordre et la boue. C'est également un épisode pluvieux qui, chez Odilon Redon, enfermait le voyageur dans un intérieur saturé par les bruits venant d'un extérieur invisible, et bouleversant le paysage, lui inspirait tant de mélancolie.

Non contente de modifier le lieu et le caractère de la scène, la pluie modifie également l'apparence des hommes et des femmes qui s'y trouvent. Eugène Boudin et Jules Breton se rejoignent sur ces remarques :

La pluie tombe à torrents : tout est perdu, on se réfugie où l'on peut : on étouffe dans les maisons bondées de meubles. Les demoiselles ont peur pour leurs jupes, les coiffes se déforment, les hommes mettent des blouses sur leurs habits. Enfin, c'est gâté¹²⁹.

Les côtes de la baie s'estompaient dans des buées lourdes, molles et bleuâtres, du plus refroidissant effet.

Puis toute cette bruine, lentement mais sûrement absorbée, avait fait tomber mon enthousiasme.

Les femmes étaient engoncées dans leurs hardes du dimanche. Les hommes grouillaient dans la rue, les uns ivres, les faces brunes et rouges, les costumes bleu-noir, se groupant devant les débits d'eau-de-vie. Sous ce ciel de plomb, c'était d'un ton absolument triste¹³⁰.

Ici, plus questions des costumes gais et colorés, du Carnaval ou de l'Italie, c'est bel et bien la désolation à la fois naturelle et humaine qui domine ces descriptions.

Les deux phénomènes météorologiques de la pluie et de la brume possèdent bien sûr une importance propre dans le jeu de voilement/dévoilement du paysage. Elles s'insinuent si profondément jusque dans l'intériorité du voyageur, que celui-ci s'en trouve aussi désolé que le paysage qui l'entoure.

128 Eugène BOUDIN, « Notes d'un voyage en Bretagne », art. *cit.*, p.341.

129 *Ibid.*, p.336.

130 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *op. cit.*, p.299.

◆ *Derrière la vitre*

Pourtant c'est une vitre qui est l'un des premiers éléments matérialisant la rencontre de Jules Breton avec le paysage breton. Elle est par excellence ce qui matérialise une frontière physique tout en dévoilant l'autre côté de cette frontière, ce qui protège et dévoile tout à la fois. Vitre censée le protéger d'un autre motif obstruant, la pluie, mais qui en réalité lui impose le paysage de manière violente :

Nous trouvâmes à louer un véhicule disloqué, sorte de cabriolet-carriole avec un châssis vitré qui, levé devant nous, nous emprisonna étroitement, car la pluie ne cessa pas.

Nous entrâmes bientôt dans des landes roses qui fumaient à perte de vue sous l'eau du ciel ; une désolation morne au bruit de la pluie battant les vitres disjointes d'où l'eau ruisselait lamentablement et commençait à pénétrer par les fentes.

Notre Virginie, à l'unisson, se mit à verser un torrent de larmes que je ne parvenais pas à apaiser en allant lui cueillir des bouquets de bruyères et de digitales¹³¹...

Cet épisode est particulièrement révélateur d'un certain rapport à l'étrangeté du paysage. La famille Breton se réfugie dans une carriole et derrière une vitre lui permettant d'apprécier le paysage de l'intérieur, sans y prendre part, comme dans un musée. Cependant le paysage s'introduit « par effraction » dans leur refuge d'une double manière : d'abord du fait de la mauvaise isolation de la voiture qui laisse rentrer la pluie, et finalement par les pleurs de la fille de l'artiste qui se transforme en paysage ... et pleut à son tour. Finalement, le peintre est contraint d'inviter le paysage à prendre place dans la voiture en allant lui-même cueillir des bruyères et des digitales.

Les vitres et fenêtres symbolisent ce rapport intérieur/extérieur qui se joue entre le voyageur et le paysage. En permettant l'entrée visuelle des éléments, elles révèlent aussi le paysage du dehors. Chez Clouard, l'encadrement que propose la fenêtre délimite l'espace d'une toile qui permet au regard de se dégager :

De la fenêtre de ma chambre, une jolie vue sur la baie de Pempoul¹³² où la lune étend des glacis d'un bleu vert. Aux profondeurs veloutées du ciel, les astres clignent comme des yeux fatigués ; parfois tels des pleurs qui roulent, des étoiles tombent et se perdent dans l'infini¹³³.

Et comme le souligne Alain Roger dans son essai, la fenêtre est, dans l'histoire de l'art, l'élément qui « institue le pays en paysage¹³⁴ ». Elle permet un double mouvement : si elle laisse passer la pluie, elle laisse aussi filtrer le soleil qui fonctionne au contraire comme un élément révélateur non pas du paysage, mais de l'intérieur : « Une lueur discrète, filtrant par les verrières, avive les angles

131 *Ibid.*, p.298.

132 Paimpol

133 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.320.

134 Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p.83

et les saillies, accentue la vigueur des ombres et donne au tombeau un relief fantastique¹³⁵. » Par ces interstices, portes ou fenêtres, la lumière révèle ce que masquait l'obscurité intérieure où se tenait le spectateur. Elle institue un va-et-vient entre le dedans et le dehors. Chez Eugène Boudin, ce sont encore les travaux ménagers quotidiens qu'elle met en valeur : « La lumière vient par la porte et éclaire vigoureusement la maîtresse du logis, femme à la peau tannée, peu pourvue de dents, vêtue d'une capeline noire comme ses servantes¹³⁶. » Les vitres, et ouvertures sur l'extérieur marquent donc paradoxalement non l'ouverture sur l'extérieur, mais un certain enfermement du voyageur qui se tient derrière.

Un autre des éléments mobiliers typiquement bretons intervient dans ce jeu du dedans-dehors et permet de voir sans prendre part : il s'agit du lit-clos. Cet élément du mobilier breton intrigue bien souvent les voyageurs qui ne manquent pas de l'évoquer d'une manière ou d'une autre. Dans le récit d'Eugène Boudin, l'épisode est bref mais révélateur d'un certain positionnement vis-à-vis de la famille. Alors que la fenêtre ouvre normalement sur l'extérieur et permet d'admirer la vue du dehors, le peintre, de la fenêtre de son lit-clos, peut admirer l'intérieur de la maisonnée mise en mouvement bien avant l'aube : « Je mets la tête à la fenêtre... du lit. La maisonnée est levée : il n'est guère que trois heures pourtant¹³⁷. » Boudin se positionne bien là comme observateur d'un paysage intérieur. Si le peintre Boudin est paysagiste, l'écrivain en revanche semble s'intéresser à d'autres sujets, plus intimes peut-être.

b) Conditions d'apparition du paysage

Certains éléments jouent donc un rôle prépondérant dans l'apparition ou la disparition du paysage au regard. Il semble que l'existence du paysage – le regard porté sur le pays – ne soit possible que dans certaines conditions.

◆ *La solitude : subjectivité et naissance du je*

Dans les instants précédant l'apparition du paysage au voyageur, ce qui prend le pas et vient à la fois contraster avec les obstructions du paysage, c'est le sentiment ou l'état de solitude. En effet, à l'opposé de la densité de la population des foires, des noces ou des pardons, la solitude du marcheur devant l'immense spectacle de la nature le renvoie à sa condition humaine. Chacun des auteurs évoque à un moment donné cette solitude : pour Besnus elle est « émouvante », pour Clouard elle est associée à la liberté « nous sommes seuls et libres en notre rêverie¹³⁸ ». En revanche, pour

135 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.303.

136 Eugène BOUDIN, « Notes d'un voyage en Bretagne », art. cit., p.332.

137 *Ibid.*, p.333-334.

138 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.103.

Breton, qui découvre la baie de Douarnenez accompagné de sa famille, la solitude n'est compréhensible que relativement à la sensation d'étouffement subie auparavant par la grouillement de la population. Cependant, il utilise le terme « immobile » qui a tendance à singulariser les différentes entités du petit groupe. Seul Eugène Boudin persiste à utiliser la troisième personne indéfinie « on » pour continuer à dépersonnifier son récit.

Cette solitude soudaine engendre plusieurs phénomènes qui précèdent l'apparition du paysage : d'un côté une subjectivité plus importante dans le récit de voyageur – dans le cas des mémoires d'Amédée Besnus et Jules Breton, la subjectivité fait déjà, en théorie, partie intégrante de l'entreprise. Clouard va, par exemple, incarner le narrateur, afin de lui faire prendre en charge son récit :

Debout sur la falaise, les cheveux brutalement secoués, les narines dilatées, la bouche ouverte toute grande, j'aspire à plein poumon le vent fou et l'embrun salé, avec une étrange volupté qui saoule¹³⁹.

Clouard note même à plusieurs reprises, sur un ton badin, la manière dont il se fait tirer de sa rêverie par son compagnon de route – qui le tire donc de sa solitude en se rappelant à lui.

En outre, l'incarnation du narrateur s'accompagne aussi d'une plus forte présence du *je* dans le récit, d'une prise en charge plus importante du récit par le voyageur, qui assume le discours et y laisse percevoir les signes de sa présence, notamment dans l'expression des sentiments et sensations. L'individu au cœur du récit peut laisser libre cours à une émotion esthétique jusqu'alors impossible.

◆ *La traversée*

Une autre des conditions requise réside dans l'abolition de ces frontières symboliques que représentent les portes et fenêtres, ou tout autre obstacle évoqué précédemment. Le regard nécessite une médiation, un dépassement et le paysage constitue un au-delà. Ainsi chez Breton se manifeste-t-il par une traversée, la traversée d'un élément du paysage urbain caractérisée par une invasion qui n'est plus visuelle ou sonore mais olfactive :

Oh ! Le lendemain, comme tout changea d'aspect, lorsque, après avoir traversé, dans des nausées de sardinerie, un réseau de rues fétides, nous nous trouvâmes tout à coup, immobiles, devant l'éblouissement de la baie¹⁴⁰.

Breton nous fait part d'une expérience presque épiphanique, caractérisée par la nécessité d'un dépassement, le franchissement d'un obstacle – la ville, les rues fétides – mais aussi le dépassement de soi-même. Chez Besnus, bien que les termes de la découverte soient moins enthousiastes, le

139 *Ibid.*, p.243.

140 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste, Art et nature*, p.299.

dépassement de soi-même est physique : la découverte du panorama nécessite tout d'abord de gravir une pente abrupte :

Les landes de Tréboul sont citées pour leur caractère sauvage avec leurs terrains rocheux encombrés par les bruyères, les houx et les genêts épineux, dont les fleurs jaunes, à profusion, brillent au soleil comme des sequins. La montée est rude à gravir, mais comme l'on est récompensé de sa peine par l'admirable panorama que l'on a alors sous les yeux surtout si l'on a le courage de grimper encore sur les immenses roches et de regarder la mer du côté du cap Lachèvre¹⁴¹.

Clouard n'est pas en reste :

Après mille sauts, mille glissades, les gros souliers crispés grinçant sur le gravois, les doigts sanglants cramponnés au granit, nous atteignons la roche en surplomb la plus avancée sur la mer.

À nos yeux se déroule un grandiose spectacle¹⁴².

Pas plus qu'Henri Rivière, qui, malgré son installation pérenne dans la région, décrit le paysage que lui offre la vue de sa propriété dans des termes correspondants exactement au phénomène :

Le lieu choisi était magnifique : une haute falaise descendant à la mer en plusieurs sauts, couverte de pins, tapissée de bruyères et d'ajoncs parmi de grands rochers gris. On dominait de son plateau – boisé aussi – d'un côté tout l'archipel de Bréhat jusqu'au phare des Héaux, de l'autre le cours du Trieux jusqu'à Bodic. En face l'île à Bois avec ses hauts pinsapos où perchaient les hérons ; en arrière les terrains incultes de Landmendy. Seul un étroit sentier entre les roches permettait d'accéder à la place projetée pour la maison. L'endroit complètement isolé, accoté à la falaise de Roc-Neven, était à 1500 mètres du petit port de Loguivy et à 5 kilomètres de Paimpol. On pouvait s'y croire au bout du monde, dans un pays encore vierge, où le bruit des vents et de la mer, les cris des oiseaux, une voile claquant en changeant d'armure, l'appel d'un marin, animaient seuls le paysage harmonieux, changeant et coloré diversement selon les effets et les heures¹⁴³.

Fait étonnant chez Henri Rivière, bien que le peintre soit installé, la situation de la propriété elle-même constitue le lieu de la possibilité de l'avènement du paysage. Toutes les conditions y sont réunies : la difficulté d'accès, et le lieu surplombant, l'éloignement du reste du monde, ainsi que l'expression du paysage par ses manifestations mouvantes – couleurs, vol et cris des oiseaux. L'émotion esthétique n'est pas relatée chez Henri Rivière cependant, du fait de la familiarité du lieu.

Alain Roger rappelle cette particularité que possède l'émotion esthétique de survenir de manière providentielle, et d'autant plus lorsque l'ascension – il évoque les paysages de montagne – a été périlleuse¹⁴⁴. Pour Jules Breton, le péril est moins physique qu'olfactif. L'émotion esthétique

141 Amédée BESNUS, *Mes relations d'artiste, op. cit.*, p.237.

142 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz, op. cit.*, p.239.

143 Henri RIVIÈRE, *Les Détours du chemin, op. cit.*, p.77.

144 Alain ROGER, *Court traité du paysage, op. cit.*, p.96

suscitée par le paysage, qui faisait jusqu'alors défaut, semble demander au voyageur une implication personnelle, une épreuve physique, qui fonctionne comme une voie d'accès, comme le passage d'un monde commun – le pays – à un monde esthétisé – le paysage. Dans les récits, cette implication va de pair avec l'apparition du *je*, et par conséquent un plus fort investissement du locuteur dans l'énoncé. Dans la seconde partie du *Tro Breiz*, que Clouard écrit seul, ces paysages sont de plus en plus présents, parce que le voyageur prend aussi de plus en plus part à son récit.

Et cette surprise, ce moment de grâce correspondant en tout point aux attendus d'un voyage pittoresque, invitent à une pause : pause physique pour le voyageur émerveillé qui se traduit par une pause dans l'économie même du récit. Dans ces conditions alors, où le voyageur et le récit se rejoignent, se présente la possibilité de l'écriture du paysage. Le moi est transcendé par une émotion esthétique en même temps que le récit arrive à un terme, la fin de la montée, le bout de la terre. Car, bien sûr, tous ces épisodes ont en commun le bord de mer, voire plus précisément le Cap de La Chèvre dont la vue semble procurer plus que tout autre endroit une émotion hors du commun aux voyageurs.

À gauche, c'étaient le Cap de la Chèvre, aux hardis contrefort, aux falaises à pic, dentelles de pierres, et la pointe de l'Heidé, où l'Océan jamais ne s'apaise¹⁴⁵.

À gauche, la haute silhouette noire du Cap de la Chèvre, et là-bas dans le lointain d'un rêve, les marbrures de l'archipel de Tévenec¹⁴⁶ [...]

Et bien sûr, Amédée Besnus y fait également allusion.

Chez Émile Bernard, qui découvre la Bretagne à pied, le même lieu éveille le même émerveillement :

La nuit m'avait caché le grand tableau que j'aperçus alors : Douarnenez était à mes pieds, la mer s'étendait à l'infini et la Cap de la Chèvre s'avancait à l'horizon, majestueusement. Le soleil animait cette vaste vue de l'éclat diamanté des vagues et de ses rayons emplissait la voûte azurée¹⁴⁷.

Ce moment de grâce transforme littéralement le morne et triste pays en paysage éblouissant. En outre cette transformation se matérialise par l'apparition de la lumière.

◆ *La lumière : révélatrice du paysage*

Alors que tout ce qui appartenait au pays était sombre et marqué par la pluie, le moment

145 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p. 300.

146 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.240.

147 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°58.

d'émotion esthétique est au contraire caractérisé par la luminosité. Cette nouvelle donne permet en partie d'opérer le passage à l'*artialisation* et semble accompagner le marcheur dans sa quête du paysage, jusque sur le promontoire. Toutes les rencontres avec le paysage opèrent en effet à la manière d'une révélation – à la fois visuelle et spirituelle – évoquée en terme de lumière : c'est « l'éblouissement de la baie » pour Breton, des « traînées scintillantes et des lames ensoleillées » pour Besnus, des « flamboiements irisés » et des « étincellements d'orfèvrerie » pour Clouard.

La lumière révèle les aspérités du paysage autant que la brume et la pluie jetaient un voile uniformément gris sur le pays. Les moyens utilisés pour décrire le paysage, qui se déploie sous les yeux du voyageur en arrêt, sont multiples et s'attachent particulièrement aux effets lumineux et aux jeux de contraste encore accentués par les reflets et le mouvement incessant et insaisissable de la mer. L'écriture se fait à la fois plus précise et plus poétique :

Sur son lit de sable fauve, la mer bouillonnait, mer de saphirs et d'améthystes en fusion, avec çà et là un éblouissant épanouissement d'écume blanche, et sillonnée de mille barques aux voiles brunes et rouges clapotantes dans le vent¹⁴⁸.

L'emploi métaphorique de noms de pierres précieuses visant à évoquer les couleurs chatoyantes de la mer est récurrente dans ces descriptions. Clouard évoque le « fond de jade glauque et de basalte bleu », et les « sveltes sirènes aux chevelures d'émeraude. » Pour des auteurs aussi différents qu'Albert Clouard et Jules Breton, les similitudes à la fois lexicales et métaphoriques de leurs descriptions sont troublantes et tendent à laisser penser que Clouard a pu lire Breton lors de la préparation de son voyage – ou au moment de la rédaction du *Tro Breiz – La Vie d'un artiste* paraît en 1890 et le *Tro Breiz* en 1892.

La lumière prend toute son ampleur confrontée à l'ombre et projette sur les falaises escarpées des visions absolument fantastiques et terrifiantes. L'impression qui domine de ces paysages n'est pas celle d'une émotion transcendante uniforme, elle s'apparente plutôt à une « émotion pittoresque » au sens où Gilpin l'entend et le développe dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque* : la surprise, le mouvement, les effets de lumière, l'inédit et le tortueux. Tout concourt à donner à cette vision les aspects d'un paysage pittoresque. Le paysage des côtes émeut par la puissance des éléments qui la composent, et la rapidité de leur mouvement. Besnus évoque les « vagues qui hurlent, échevelées, en se précipitant dans ce trou profond, des gouffres attirants, des serremments de cœur ... » Tout est rendu de façon démesurée, le paysage lui-même et l'émotion qu'elle produit sur le spectateur. C'est à l'insaisissable que les voyageurs sont confrontés, à la sensation de sublime héritée des artistes du XVIII^e siècle, qui défie le pouvoir des modes de représentation, de la peinture, de l'écriture. Selon

148 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p. 300.

Alain Roger, c'est face à la démesure de tels paysages que le peintre se voit contraint de déposer les pinceaux, et laisser place à l'écriture, à la photographie, et plus tard au film¹⁴⁹. Jules Breton relate l'épisode de stérilité qui suivit la découverte de la Bretagne : l'état de fébrilité dans laquelle l'avait placé le pays et l'incapacité à « tout rendre » dont il fut saisi.

Je n'en dormais plus ; et si parfois la fatigue amenait un court sommeil, je continuais à peindre, à dessiner en rêve, revoyant ces merveilles plus vertigineuses encore, et je croyais enfin l'étreindre, cette sorcière de Baie¹⁵⁰.

« Étreindre la Baie » selon l'expression qu'il utilise revient sans doute pour Jules Breton à épuiser le motif, à s'en saisir pleinement, mais les variations incessantes auxquelles elle est soumise rendent l'entreprise proprement impossible et stérilisante pour l'artiste. La personnification de la baie en sorcière symbolise à juste titre cette sensation.

Il convient alors d'avoir recours à d'autres modes de représentation du paysage. Le paysage, maritime en particulier, échappe par son agitation incessante, due à la lumière changeante, au vent et à tous les variations atmosphériques qu'il subit, et qui semblent inconciliable, pour Jules Breton, avec les moyens de la peinture. Cependant, il semble qu'avec l'avènement du moi dans ces expériences ainsi que les moyens offerts par l'écriture, une représentation et un dépassement du paysage devienne possible.

C. Dépasser l'aporie du paysage

a) Modalités d'expression du paysage

◆ *Les pouvoirs de la littérature*

Le paysage trouve donc un regard puis un mode d'expression par le biais du langage. On remarque en effet que les descriptions relatives au paysage naturel, sont à la fois plus riches et plus « travaillées » que le reste du récit, en particulier chez Albert Clouard et Jules Breton, ce qui nous permet de relever chez eux des velléités littéraires plus prégnantes que chez les autres artistes – ce qui est par ailleurs confirmé par le reste de leur production écrite. Cette possibilité advient du fait de l'espace ménagé dans le récit à la suite de la découverte du paysage. Le foisonnement des détails minutieusement rendus, la recherche du mot juste concourent à accentuer cette impression de recherche stylistique et de pré-texte à l'écriture. Albert Clouard et Jules Breton nous offrent ainsi de très belles pages. Clouard écrit, de la presqu'île de Crozon, ce passage long et dense tant du point de vue de la minutie des métaphores convoquées que de la richesse du lexique utilisé :

149 Alain ROGER, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 110.

150 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *Art et nature*, op. cit., p. 302.

Devant nous, c'est la mer immense, dont le gris bleuté va se perdre dans les teintes indéfinies du ciel et cette mer sans horizon visible, semble plus immense, infinie. Et des houles d'un vert tragique, le promontoire qui nous supporte s'érige formidable, monstrueux, empilant des masses sur des masses et donnant l'idée d'un château gothique, fantastique et prestigieux.

Ce sont de fabuleuses murailles dressées inaccessibles, des tours géantes d'une surprenante massivité, des donjons carrés aux angles brusques, de menaçantes courtines, des bastions louches, pommelés de gazons durs.

Cela est flanqué d'ouvrages à redans, de pesants contreforts, d'arcs-boutant hardis de tourelles en encorbellement ; dentelé de machicoulis effrayants de surplombs, de créneaux ébréchés où semblent s'allonger des gueules de fauconneaux et de pierriers ; ciselé de frises rampantes, de galeries lobées et feuillagées étrangement, de cartouches portant de folles choses héraldiques.

Au dessus, c'est un hérissément de clochetons bizarres à crochets, d'élégants campaniles, d'aiguilles légères, de fines lancettes, de pyramides, de prismes, d'obélisques brutalement taillées, de pignons historiés d'où pendent des chevelures d'herbes folles.

Ici l'on voit des piliers trapus comme d'une salle d'arme, avec des chapiteaux romans, sculptés de soldats tenant lance et rondache, de serpents qui s'enroulent, de branches qui s'enlacent, de floraisons inconnues qui s'enchevêtrent. Ils supportent des arcades ogivales, cintrées, surbaissées ou dentelées en zigzag, des voûtes à nervures dardant des pendentifs phalliques et des culs de lampe grotesques. Là, on aperçoit comme des tronçons d'escaliers boiteux, comme de gargouilles saillant hideuses, apocalyptiques. Ailleurs, s'ouvrent de singulières fenêtres flamboyantes, des meurtrières farouches au regard torve, des barbicanes surnoisées, des lucarnes échanrées ricanant, telles d'atroces bouches aux crocs brisés. De tous côtés ce sont d'énormes trous, béants comme des oubliettes ou des portes de cachot, des crevasses démesurées, des fissures, des évenements ; ce sont des éboulis formidables, de prodigieux amoncellements, des entassements de blocs cyclopéens, un sublime chaos.

Mais à travers les nues grises, voilà que le soleil soudain perce et rayonne, accrochant des rayons aux paillettes de micas, et des talcs aux facettes des quartz et des cristaux. Et le vieux burg mirifique, éclaboussé de lumière, s'allume de mille feux. On croit voir des flamboiements irisés, multicolores de riches vitraux, des étincellements d'orfèvrerie ; on croit voir frissonner des éclairs adamantins de cuirasses et de glaives, briller des chaînes et les bronzes des couleuvrines et des pierriers.

Les guivres, les sphinges des gargouilles grimacent, se tordent, roulent des prunelles enflammées ; les guerriers des chapiteaux, doués d'une vie soudaine, se battent et s'entre-déchirent. Les murailles se maculent de dégoulinements, noirs comme de la poix liquéfiée, blanche comme de la chaux vive, de pourpre sombre comme des caillots de sang figé.

Sous le soleil, qui tout à tour s'éclipse derrière les nuages furtifs et reparaît, il y a sur ces roches de singuliers jeux de lumière et d'ombre qui peuvent prêter à toutes les imaginations, toutes les fantaisies, tous les rêves.

À nos pieds, les flots hargneux, agités et foisonnant, semblent la réunion de tous les monstres des vieilles légendes. Sur un fond de jade glauque et de basalte bleu, bondissent, dirait-on, des dragons aux écailles luisantes, se traînent des salamandres gluantes et pustuleuses ; des goules dressent leurs affreuses têtes menaçantes et guetteuses, des serpents lovés s'élancent en une détente brusque. Toutes ces hideuses bêtes rampent les unes sur les autres, s'entortillent de leurs anneaux, s'attaquent, se mordent, roulent ensemble dans les abîmes, rugissant de rage et crachant des salives blanches. Elles se relèvent, s'enfuient rapides entre les brèches du roc, glissent dans les fissures avec des sifflements sinistres, ou gonflants leur dos brillant s'abattent en paquet sur les pierres, par des vomissures de bile verdâtre et de haineux hurlements. Autour des récifs émergeant de l'eau comme des animaux d'un noir visqueux, en des volutes,

surgissent de sveltes sirènes aux chevelures d'émeraude, au torse neigeux et cambré. Puis elles plongent avec des remous de leur croupe ondulante, et dans la sauvagerie des rumeurs soupirent d'alanguissantes cantilènes d'amour.

Dans un gouffre, la mer tumultueuse, creusée d'entonnoirs tournoyants, semée de floraisons blêmes, se boursofle, jaillit, bouillonne, tel un infernal bassin de nécromant où l'on jette des mains d'embryons et des yeux de corbeau.¹⁵¹.

Le travail de description réalisé par Clouard confine à la poésie symboliste, et l'importance du passage dans le récit révèle les vellétés littéraires de l'artiste. Le goût pour le précieux et la richesse des termes montre cette influence indéniable sur son écriture. Clouard dépasse largement le cadre du récit de voyage et entre, avec ces paysages – car ils sont nombreux dans le *Tro Breiz* – dans le champ littéraire. Sous le coup de l'émotion esthétique, le regard construit une véritable forteresse en mouvement, le paysage s'anime et se métamorphose sous les jeux de lumière. La monstruosité et la difformité du paysage fascinent le spectateur qui s'empare de celui-ci et le recrée à son image. Une véritable jouissance esthétique a lieu, et le paysage est par ailleurs largement érotisé. Jules Breton, dans une moins mesure, use des mêmes procédés : « Au fond, le Menez C'hom, couvert de bruyères, groupait ses divers mamelons dans la limpidité de l'air, rose fleur de pêcher¹⁵². »

L'utilisation métaphorique du vocabulaire architectural traduit dans les deux cas une monumentalisation du paysage côtier :

C'était comme une immense coupe taillée par quelque géant grec à l'usage des Dieux.

Des falaises brunes marbrées de blanc et de rose, noires veinées d'or, des anses, des caps, des plages, se déroulaient à l'infini, arrondissant leur cercle dans d'indicibles harmonies de couleurs et dans de pures cadences de lignes.

Au fond, le Menez C'hom, couvert de bruyères, groupait ses divers mamelons dans la limpidité de l'air, rose fleur de pêcher.

Puis s'étendaient, au dessus des plages frangées d'écume, les bois sombres, les moissons d'or, vers Locronan dont la montagne courbe a tant de grâce et, à mi-côte, découpe sur le ciel sa belle église.

À gauche, c'étaient le Cap de la Chèvre, aux hardis contrefort, aux falaises à pic, dentelles de pierre, et la pointe de l'Heidé, où l'Océan jamais ne s'apaise.

Sur son lit de sable fauve, la mer bouillonnait, mer de saphirs et d'améthystes en fusion, avec ça et là un éblouissant épanouissement d'écume blanche, et sillonnée de mille barques aux voiles brunes et rouges, clapotantes dans le vent.

Près de nous, des hautes parois granitiques, à arêtes vives qui, toujours humides dans le frémissement des reflets tremblants, flamboyaient au soleil ou s'azuraient à l'ombre, un jaillissement continu de sources chatoyantes descendait et courait sur le sable comme des rubans de moire transparente et claire, presque invisibles, puis fuyaient se mêler à la mer, laissant derrière elles des mares, immobiles miroirs, où se reflètent avec le ciel, les roches brunes qui les encadrent.

Par instant, des fortes lames accouraient se briser sur les roches couvertes de goémon

151 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.240-243.

152 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.299.

et, vite, refuyaient vers la mer dans des cliquetis de galets.

Autour des mares tranquilles, se mouvaient, comme des essaims d'hirondelles, ici, dans la netteté violente des rayons, là, à demi voilés dans les mouvants nuages des embruns, les groupes des lavandières, sveltes et longues, toutes coiffées de la blanche cornette de Douarnenez qui, serrée au crâne, retrousse sur la nuque en lumière, comme des pointes d'ailes, ses barbes aiguës¹⁵³.

Dans ces deux descriptions, c'est le spectateur qui est au cœur du texte ; l'émotion esthétique qui préside à la description laisse peu à peu place aux potentialités de l'écriture, se détachant de l'objet même de la représentation, et cédant ainsi à la littérature son espace d'expression.

◆ *Picturalisation de l'écriture*

Face aux incapacités à représenter l'Armor dont semble frappée la peinture, les artistes développent dans l'écriture un style qu'Alain Roger nomme *picturalisme* : le lexique utilisé pour décrire ces paysages est emprunté au domaine de la peinture et structure le paysage comme un tableau. L'encadrement du regard en est une première étape, et on a déjà noté l'importance de la fenêtre dans cette perspective. À un autre endroit, Clouard réduit d'ailleurs de façon métonymique la présence du spectateur à son œil, et le seul sens qui perçoit le paysage est donc l'organe visuel : « Puis l'œil, glissant sur l'ouverture de la baie¹⁵⁴ ». Il conduit ainsi le regard dans le paysage sur un chemin qui semble avoir été conçu pour lui : la courbure de la baie. Le paysage est rendu selon les techniques de la peinture transposées en mots, des glacis chez Clouard, ou en terme de perspective et de composition : « de pures cadences de lignes¹⁵⁵ » pour Breton. La perspective y est aussi importante : les plans sont précisément rendus s'étagant d'abord par « le fond » avant de revenir « près de nous ».

Le trait le plus perceptible est certainement l'utilisation des termes chromatiques pour le potentiel plastique de leur signifiant, contribuant ainsi à la récupération du pictural par le littéraire : les bleus sont « céruléens » ou « cobalt », les verts « smaragdins » chez Clouard, la mer « saphir » ou « améthyste » chez Breton, « la limpidité de l'air, rose fleur de pêcher » ou « les falaises brunes marbrées de blanc et de rose, noires veinées d'or » et « les indicibles harmonies de couleurs » qui cette fois mettent le langage à l'épreuve. C'est peut-être là que se perçoivent le mieux les penchants plus littéraires ou plus picturaux de chacun des deux artistes : alors que Clouard ne semble nullement peiné pour trouver toujours des termes propres à rendre ces tons, Jules Breton déclare bien plus rapidement l'insuffisance du langage à dire la couleur.

153 *Ibid.*, p.300.

154 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.135.

155 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *op. cit.*, p.299.

Mais ce que l'on trouve ajouté à ces *ekphrasis* c'est l'introduction de la temporalité. Aux indications de localisation du paysage – « à gauche », « au fond », « de tous côtés » - se mêlent des indications temporelles : « par instant » chez Breton, « voilà que le soleil soudain perce » chez Clouard. Ce que recherchent les artistes c'est le rendu du paysage dans sa durée là où la fixité du regard pictural, du temps pictural, ne parvient pas à rendre le paysage dans son étirement temporel. Ce sont les variations du paysage qu'enregistrent ces tableaux poétiques, en même temps qu'ils célèbrent l'avènement du littéraire. En 1886, Monet inventa pour sa part le principe des séries pour rendre le paysage belle-îlois si fluctuant.

Chez Eugène Boudin, pourtant particulièrement sensible et attentif aux effets de lumières en tant que peintre, on ne relève pas d'émotion esthétique intense telles que celles vécues notamment par Clouard et Breton. Quelques notations de lumières ou de couleurs sont évoquées au tout début de son voyage qui s'effacent ensuite pour laisser la part belle aux observations plus ethnographiques :

Le ciel devient superbe, lie de vin, verdâtre, d'immenses nuages sont emportés dans l'air et vers les lointains. La mer clapote et s'agite, déplacée par le bateau qui plonge et se relève dans ce vaste clapotis. À la crête de chaque vague une aigrette lumineuse est emportée par le vent. – Le soleil se dégage et tout se transforme dans le ciel : nuages argentés sur fond bleu, vapeurs plus brumeuses mais les nuages lie-de-vin traversent encore l'atmosphère sur ce beau fond¹⁵⁶.

Cependant, il rapporte un épisode où se révèle une autre approche du paysage, qui replace également le sujet au coeur du spectacle de la nature, non plus seulement spectateur, mais comme acteur de celle-ci.

◆ *Polysensorialité du paysage : le paysage d'Argoat*

Cet autre type d'émotion esthétique semble être plus lié au paysage des terres (l'Argoat). Il est moins lié au surgissement du sublime et du spectacle de la démesure qu'à une douce torpeur qui endort le voyageur dans de molles rêveries. Ces expériences sont comparables à des épiphanies où domine un sentiment d'harmonie et de plénitude. Le paysage n'est pas soumis au regard comme pouvaient l'être ceux évoqués précédemment, c'est tout le corps du sujet qui est témoin de ce paysage :

L'air est frais : un peu d'agitation dans les feuillages qui promènent leurs ombres dentelées sur le chemin bordé de hêtres. Le gazon moussu est d'un vert frais, le feuillage du hêtre est bronzé : on croirait que tout cela ne passera jamais, tant c'est tonique et vivant. Le champ est couvert de blé mûr et d'orge barbelée. Le blé noir pousse à vue d'œil et grandit sur la tige rouge : ses feuilles sont tendres, sa fleur est odorante. Il est vivace et bien abrité derrière les haies où il peut onduler sans danger. Le ciel est très vif au-dessus de tout cela et de ces majestueux nuages frangés d'argent

156 Eugène BOUDIN, « Notes d'un voyage en Bretagne », *op. cit.*, p.328.

sort une lumière qui court partout. De grandes ombres ambulantes font les chemins éblouissants par endroits. Partout du mouvement, de la vie, des chants d'oiseaux, une susurration des abeilles, mystérieuse musique qui se fond dans la grande harmonie délicate. On se laisse aller à la jouissance ineffable qu'il y a au fond de l'œuvre divine : c'est la communion en plein air, à la face du Créateur.¹⁵⁷

Plusieurs éléments caractérisent ce paysage, typique d'un *locus amoenus*. On notera toujours la même présence de la lumière et une utilisation des termes colorés mais ceux-ci ne sont plus disséminés dans la description. Tous les sens sont convoqués cette fois : la vue on l'a dit, l'ouïe (chants des oiseaux et des abeilles), l'odorat (les fleurs), le toucher (par la dimension haptique qu'évoque le « gazon moussu »), et le goût plus discrètement avec le blé mûr et l'orge. Et tous ces éléments perçus par les sens, ainsi que l'harmonie émanant de ce spectacle polysensoriel, renvoient à l'existence d'une entité divine, mais non pas l'hypocrite foi de l'église – telle que Boudin la décrit dans ce même récit –, une foi vécue et perçue dans ses manifestations naturelles, y compris et avant tout physiques : une forme de panthéisme. Des expériences similaires sont relatées à plusieurs reprises chez Clouard¹⁵⁸. Dans les deux cas c'est le contact physique avec la nature qui engendre la douce rêverie, et bien souvent l'évocation du « gazon moussu » ou de la « molle élasticité des herbes ».

Ces épisodes agissent sur le récit de plusieurs manières : de même que l'apparition du paysage marin, ils ménagent eux aussi une pause dans le récit, mais au lieu de créer un tableau, ils incarnent le voyageur au sein du récit, voire au sein du sujet du récit. Ils ne célèbrent toutefois pas l'avènement du moi, puisque celui-ci s'efface au profit d'une entité supérieure dans sa communion avec la création. La révélation est autre, elle n'est pas révélation du paysage, libération du geste créateur par le pouvoir du langage, mais anéantissement de la volonté de l'artiste-voyageur dans son sujet, incorporation au paysage – expérience typiquement romantique comme nous l'avons montré précédemment. La défaite du langage est d'ailleurs annoncée par les « jouissances ineffables ». Finalement, la découverte du paysage se manifeste comme une véritable révélation au voyageur, révélation esthétique par la démesure des paysages marins ou révélation plus intime de l'ordre du monde liée à l'observation minutieuse et à la perception sensible de la nature. Chez certains artistes, cette révélation résorbe le hiatus vécu par la non-coïncidence du paysage avec les attentes, donnent un point de départ à l'écriture et élaborent un sens nouveau.

157 *Ibid.*, p.349. Expérience digne de celles de Clouard, à ceci près qu'il l'aborde sous l'aspect divin, alors que l'approche de Clouard serait plutôt « païenne » ou « panthéiste ».

158 Nous reviendrons dans la dernière partie sur l'importance du panthéisme chez Albert Clouard.

b) Au-delà du paysage

◆ *Paysage-palimpseste*

Les expériences esthétiques vécues au contact des paysages côtier ou terrestre provoquent une modification dans la perception : le paysage n'est plus seulement un panoramique déployé sous les yeux du spectateur, il possède une véritable épaisseur, une matérialité et une multitude de couches qui en font un « paysage-palimpseste » ou « paysage-millefeuille »¹⁵⁹. Il est alors révélateur d'autres dimensions que la simple dimension visuelle, qui se condensent ou se déploient, entièrement soumises à la subjectivité. Chez Jules Breton, à la suite de la découverte de la majesté de la baie, tout son environnement semble se transformer en paysage et comporter une profondeur inédite. Les corps sculpturaux notamment, auxquels il est particulièrement attentif en tant que peintre de figures, se métamorphosent en corps-paysage :

Là, pas de costume : des draperies jetées au hasard, des jupons jadis noirs, roussis au soleil, bleus déteints ayant pris les tons de la mer, suivant le corps tout d'une ligne, ne s'écartant que sous la pression des membres, ou encore, ramassés, ramenés de devant et rattachés en arrière, découvrant les jambes aux galbes charmants ; puis ce sont ces châles déchirés, recousus, rapiécés, suivant tous les mouvements, tantôt jetés sur les épaules comme des ailes ou tombant en plis majestueux ; se gonflant, tournoyant aux caprices attitudes et des souffles de l'air¹⁶⁰.

Les vêtements ont pris les tons de la mer, ou ceux du soleil, les châles sont des ailes qui se meuvent au gré du vent. En outre, ces corps-paysages sont porteurs des traces d'un ailleurs géographique ou temporel : « les uns font rêver aux dolmens des forêt celtiques, les autres aux harems de l'Orient¹⁶¹. »

Chez Clouard, la polysensorialité en est une des composantes premières et engendre la révélation d'autres strates du paysage :

Autour de moi, les mielles déroulent leur tapis ondulant et râpé ; et mes yeux vont chercher au-delà des affreuses baraques exotiques, les petites maisonnettes indigènes qui me rappellent un passé déjà lointain, mais toujours cher, un passé de bonheur si pur et serein, tant que dans les herbes rases et les œillets rosés, le vent murmure en sourdine une vieille et mélancolique chanson, une chanson de souvenir et de regret...¹⁶²

C'est le travail du souvenir qui opère et compose un paysage multiple, mêlé de sensations présentes et d'éléments appartenant à un passé indéfini. Dans cette perspective l'apparition de la

159 Les termes sont de Michel Conan et Bernard Lassus, eux-même cités par Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 127-128.

160 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *Art et nature*, *op. cit.*, p.301.

161 *Ibid.*

162 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, *op. cit.*, p.435.

temporalité dans la saisie globale du paysage, encore guidé par le registre visuel, se double d'une autre temporalité : il s'agit d'une temporalité concomitante qui révèle dans le paysage présent les traces d'un paysage ou d'une histoire passés. C'est la rencontre du temps et de l'espace, fondus dans une même perception. Le spectateur semble constamment chercher à dépasser ce qu'il perçoit, à saisir dans le paysage les raisons de son existence. Le paysage comporte alors une dimension documentaire, qui instruit sur le passé puisqu'il en est le témoin « vivant ». Il établit le lien entre des temps révolus et un présent que plusieurs des auteurs présentent comme décevant :

Nous gravissons la rampe ardue y accédant. Mais dans l'embrasure des hautes fenêtres aux croisées de granit, quelle est cette jeune femme qui rêve accoudée ? Par ma foi, une noble demoiselle, dirait-on, vêtue d'une ample cote hardie en toile d'argent passémentée de cannetille, ceinte d'un treillis d'or et d'émaux d'où pendent un coutel engainé de gemmes et de patenôtres de rubis balais ; c'est une demoiselle avec un surcôt de taffetas blanc fourré d'hermine et un escoffion carré de velours cramoisi laissant échapper deux tresses blondes, emmêlées d'un réseau de perles. Mélancolique elle songe, peut-être à son seigneur parti en guerre avec tous ses gens d'armes, peut-être aussi au barz qui fit résonner un soir de sa voix chaude et vibrante l'écho de la grand'salle lambrissée¹⁶³.

Tous les éléments sont ici réunis : l'ascension, l'accès au paysage médiéval cette fois, la fenêtre et la rêverie. Mais le retour à la réalité, au présent, du récit se veut brutal et ironique : « la noble demoiselle s'est métamorphosée en laide vachère rousse¹⁶⁴ ». Ces considérations entrent souvent en résonance avec la subjectivité du voyageur qui s'invente une mémoire que sa condition humaine lui refuse. Clouard se projette – se pré-jette – dans un passé imaginaire, peu précisément daté mais inscrit dans un imaginaire romantique médiéval. Breton au contraire ancre bien plus profondément ses origines dans les terres, qu'il justifie par la profonde communion qu'il a ressentie avec le pays :

La tristesse des landes, la fruste ferveur des calvaires de granit qui se dressent, rongés de mousses, au coin solitaire de carrefours ; les chemins creux et sombres dont ni les lueurs bleues du ciel, ni les rayons tamisés à travers l'épaisse voûte de verdure ne peuvent dissiper l'éternelle nuit où semble se tordre, en nœuds de serpent, l'enchevêtrement de mille racines ; la lumière blême des temps couverts et des crépuscules plombant, comme d'un hâle gris, les maigres visages des paysans, aux yeux farouches, qui balancent leurs hautes statures, le dos courbés sous leurs longs cheveux épars ; les femmes qui ressemblent à des saintes Vierges avec leurs coiffes dressées en mitres, leurs fraises d'où émergent leurs cols frêles et penchants, leurs jupes de futaine galonnées d'or et d'argent ; toute cette rusticité monastique, tout cette sauvagerie mystique semblaient évoquer en moi je ne sais quels confus et lointains souvenirs plus anciens que ceux de mon Artois.

Et je sentis que je devais descendre des bretons¹⁶⁵.

163 *Ibid.*, p.418-419.

164 Voir citation p.257.

165 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, *op. cit.*, p.297

Pour l'artiste du Nord, cette communion avec le pays est encore symboliquement renforcée par son nom, qui sans être précisément pointé, sous-tend cette sentence finale qui comporte presque un double sens. Jules Breton s'invente ou se réinvente une ascendance bretonne – probablement réelle au demeurant –, dont le nom qu'il porte est la preuve irréfutable.

Roland Le Huenen insiste sur l'importance, dans le projet viatique, d'aller contre l'oubli, non pas en invoquant un souvenir en présence d'un objet – comme dans l'épisode de la madeleine – puisque le souvenir est inexistant, mais en réinterprétant les signes de manière à faire advenir ce souvenir¹⁶⁶. Soit dans le cas de Jules Breton au moins, dans une perspective personnelle : connaître ses origines. Soit dans une perspective érudite et historique, et ce serait plutôt la tendance de Clouard. La perspective documentaire est à ce titre expressément revendiquée par Clouard dans les premières lignes de l'ouvrage¹⁶⁷.

En plus de l'aspect historique qui incombe aux récits de voyages, notamment romantiques, les voyages de ces artistes, se doublent, pour une partie d'entre eux d'une dimension ethnographique que nous avons déjà évoquée. L'écriture de ces voyages coïncide avec l'avènement des sciences humaines et renvoie ces textes aux premiers récits de voyages à visée scientifique. L'intérêt ethnographique prime chez Boudin, qui se tient loin de toute forme d'esthétisation ou d'artialisation. L'objet de ce voyage n'est ni la peinture ni l'écriture mais bel et bien la vie en Bretagne. Eugène Boudin se positionne comme un observateur, qui de la fenêtre de son lit-clos, peut observer à loisir l'intimité d'une maisonnée. Il fait ainsi figure de précurseur parmi les autres artistes qui, même quelques dizaines d'années plus tard, n'atteindront pas ce degré de détachement vis-à-vis de leur objet. Mais tel n'est pas non plus l'objectif annoncé de ces textes.

Amédée Besnus quant à lui propose une approche du paysage semblable dans ses modalités de représentation, c'est-à-dire la nécessité de dépasser l'artialisation du paysage pour accéder à une connaissance supérieure de la nature. Mais son approche demeure celle d'un peintre paysagiste lorsqu'il propose, dans une conférence sur le paysage, de se saisir de l'« âme des choses ». Il est encore question, bien sûr, de dépasser la dimension purement visuelle du paysage pour y faire apparaître son essence, et l'importance de la subjectivité est soulignée, tout comme celle-ci est centrale dans l'émotion esthétique qui précède l'écriture poétique du paysage. Il insiste notamment sur le rôle de la subjectivité comme la seule susceptible de créer des chefs d'œuvre. Mais l'écriture ne semble pas entrer en jeu, ni dans sa dimension poétique, ni dans sa dimension scientifique. Le récit de Besnus est un récit personnel qui n'a pas de vocation littéraire au-delà de celles des

166 Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, op. cit., p.152.

167 Voir citation p.250. Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.4.

mémoires. Lorsqu'il veut évoquer la région de façon littéraire, il fait d'ailleurs appel aux vers de Jules Breton qu'il juge plus propres que la prose à rendre le paysage.

◆ *L'avènement de l'écriture*

L'étude de ces rapports au paysage dans le récit de voyage permet finalement de déterminer par extension le rôle de l'écriture dans la mise en œuvre du regard. Boudin, nous l'avons vu, possède une place particulière car la subjectivité est quasiment absente de l'ensemble de son récit, tout autant que les paysages. Mais faut-il rappeler qu'Eugène Boudin est un paysagiste dont la réputation est en plein essor lorsqu'il entreprend le récit de son voyage en Bretagne, qui plus est c'est le quatrième voyage qu'il entreprend vers la péninsule. Les attentes ne sont donc pas les mêmes. L'écriture n'est tout simplement pas le mode d'expression qui convient à rendre le paysage, dans sa pratique, et c'est une autre ambition qui lui échoit. Il en résulte une écriture très factuelle, qui traduit une observation minutieuse sans volonté de dépasser cette intention première de compte rendu. Car c'est bien ce à quoi s'apparente le texte du peintre normand : un compte-rendu de voyage, peut-être plus qu'un récit. Amédée Besnus aussi est peintre de paysages, mais il est probablement des cinq artistes évoqués, celui pour lequel le regard demeure le plus figé. Le mouvement qui s'initie dans l'écriture des autres peintres ne semble pas avoir lieu dans les souvenirs qu'il donne de son voyage, et jusqu'à la fin, l'écriture ne rend compte que d'éléments pittoresques qui ne laissent pas présager d'une grande originalité par rapport aux images véhiculées à l'époque. Mais nous n'avons malheureusement pas trace de ses œuvres bretonnes pour affirmer ou infirmer nos propos.

En revanche, si le regard paraît prisonnier chez Breton, et le paysage inaccessible du fait des nombreux éléments qui y font obstacle ; si la peinture elle-même ne parvient pas à se saisir de cette totalité démesurée que représente le paysage marin, Jules Breton trouve dans une écriture teintée de picturalisme, une alternative à cette stérilité. Reposant sur une émotion esthétique intime, il élabore un langage poétique original, aux frontières du pictural. Breton n'est pas paysagiste, c'est un peintre de figure, académique qui plus est : la peinture sur le motif n'est donc pas un exercice qui lui est familier. On voit toutefois poindre dans son écriture la possibilité du paysage. Breton nous offre, dans cette circonstance au moins, un véritable paysage littéraire. Clouard semble faire le chemin inverse, et partant d'une entreprise littéraire à caractère ethnographique, il offre de plus en plus de place à la subjectivité et permet finalement l'émergence d'une écriture où l'implication du moi nourrit la création de paysages littéraires fantastiques, au caractère tout aussi pictural. Écriture et expérience poétique servent chez Clouard une ambition plus haute qui est celle de « représenter » une Bretagne qu'il voit s'éteindre et dont il souhaite garder un souvenir, pour lui et les générations à venir. On rejoint à nouveau cette volonté de lutte contre l'oubli.

Chez Albert Clouard et Jules Breton, donc, la tension établie dans les premières impressions du pays, entre les attentes et le paysage inexistant ou déceptif, trouve sa résolution dans l'avènement d'une subjectivité qui s'accorde avec le paysage et permet alors l'avènement du littéraire dans le récit de voyage.

CONCLUSION : L'AVÈNEMENT DU LITTÉRAIRE COMME DÉPASSEMENT DU PITTORESQUE

La notion de pittoresque irrigue donc une grande partie du XIX^e siècle, et semble particulièrement pertinente pour saisir les représentations de paysages, naturels en particulier ou urbains dans certains cas. Ceci est d'autant plus vrai que les acceptions du terme semblent changer avec les représentations elles-mêmes, si bien que la notion, mouvante, adhère toujours aux modalités de représentations. Comme dans le journal de Maurice, la variété des acceptions du terme semble accompagner l'évolution des représentations au cours du siècle, comme si la représentation de paysage était, nécessairement, pittoresque.

Plusieurs éléments semblent cependant se constituer en invariants, et en cela, définir un certain réseau de signes qui régissent ces représentations. Tout d'abord la soumission à des représentations picturales et à une culture visuelle du spectateur, projetée sur le paysage observé, semble une constante – qu'Alain Roger nomme plus justement *artialisation*. Le pittoresque dans sa version littéraire se manifeste le plus généralement dans les récits de voyages de peintres pour désigner un ailleurs avec toutes les attentes et les représentations préexistantes qu'il porte en lui.

Le terme met ainsi en exergue la concurrence existant entre littérature et peinture dans les représentations. Si le pittoresque trouve également son expression en littérature par de multiples voies, il est d'une part toujours soumis au regard, et d'autre part, il peine à rivaliser avec le pittoresque pictural, notamment dans la représentation de paysages, comme nous l'avons vu. Le regard y est constamment mis en échec par divers mécanismes d'obstruction ou de saturation. En revanche, le dépassement de cette aporie du paysage pictural en littérature permet, pour certains peintres, de faire advenir une autre dimension du paysage littéraire, qui confine à la poésie. Celle-ci naît en outre d'expériences du paysage par le sujet, qui devient dès lors central dans la perception, et incite à saisir des dimensions nouvelles du paysage : convocation d'autres sens, perception de paysages-palimpsestes... L'avènement du sujet dans le discours permet donc ce dépassement, tout comme il doit dépasser physiquement ou symboliquement ses propres représentations pour accéder à cette autre dimension du paysage. Deux types de paysages se font donc concurrence dans les représentations de la Bretagne : l'un issu de la tradition de représentation picturale, et l'autre, cherchant à dépasser cette tradition, semble emprunter des chemins détournés pour advenir. Dans cette mise en œuvre l'avènement de la littérature permet, dans certains cas, de dépasser le pittoresque stéréotypé des représentations picturales.

◆ CHAPITRE 4 ◆

ART ET SPIRITUALITÉ EN BRETAGNE : L'ÉCRIT À LA SOURCE D'UNE NOUVELLE ÈRE PICTURALE

1. ANCRAGES CHRÉTIENS

L'un des aspects qui marque énormément les peintres en Bretagne est l'omniprésence de la religion : ce ne sont pas seulement les manifestations intimes de cette foi, comme l'heure de la prière du soir décrite par Eugène Boudin dans son carnet de voyage, c'est aussi tout le caractère grandiose des cérémonies et fêtes religieuses qui les séduit. Denise Delouche évoque précisément ce mouvement dans le titre de son article pour le catalogue d'exposition *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle* : « Du pittoresque séducteur à l'approche de la foi bretonne ». Elle laisse ainsi entendre que le premier contact avec la foi relève généralement plus du motif pittoresque que représentent ces cérémonies que d'une réelle compréhension de la place de la religion en Bretagne. D'un bout à l'autre du spectre, on trouve d'abord le religieux comme motif pictural et l'intégration personnelle et intime du religieux comme source de création artistique. En outre, Denise Delouche a d'ores et déjà largement exploré cette thématique de la religion en Bretagne et ses différentes manifestations en peinture, et nous nous appuyerons donc sur ces travaux comme source à nos propres réflexions.

Nous nous intéresserons dans ce chapitre au mouvement de bascule du motif religieux pittoresque à la représentation de la foi dans ses manifestations plus intimes, en allant jusqu'à nous interroger sur la récupération de cette spiritualité qu'inspire la Bretagne à certains artistes dans la construction de nouveaux modes de représentations. L'écrit revêt alors une importance particulière dans la constitution de nouvelles théories esthétiques en lien avec cette spiritualité nouvelle.

A. Piété populaire et cultes anciens

Comme le montre Denise Delouche, il y a deux registres de la représentation de la foi en Bretagne : l'un, pittoresque et superficiel, qui concerne avant tout les pardons et les grandes cérémonies religieuses ; l'autre, plus intime, s'attache à une piété populaire inscrite dans le quotidien et semble faire écho aux édifices religieux aux allures si exotiques.

a) Ces calvaires barbares : un art religieux sauvage

Par leur aspect parfois grotesque et leur omniprésence dans le paysage breton, les calvaires ne manquent pas d'attirer l'intérêt des peintres : ils leur semblent être les premiers témoins d'un culte ancien et d'un art à la fois exotique et barbare.

Je me sentais plein de délices en pénétrant dans la vieille Bretagne : les costumes, les calvaires, les églises frustes et granitiques m'enchantèrent¹.

Tels sont les mots utilisés par Émile Bernard pour décrire l'impression qu'il éprouva en arrivant à pied en Bretagne en 1886. S'il est en effet un élément marquant dans le paysage breton, ce sont sans conteste les édifices religieux. La particularité de ces constructions de granit entraîne dans les notes de voyages et autres journaux, ou mémoires, des réflexions sur leur aspect brut qui contraste avec la richesse et la diversité des costumes notamment ceux des jours de grandes fêtes. Un mot reflète peut-être l'ensemble des impressions des peintres devant cet art : « sauvage ». Sauvage, ou barbare pour certains. Le terme de « barbare » révèle peut-être le mieux, d'un point de vue étymologique, ce qui se produit dans l'esprit des voyageurs en contact avec ces monuments : la barbarie relève en effet de ce qui est étranger à leur culture. C'est peut-être aussi, tout ce qui ne s'accorde pas avec le pittoresque, avec les images et les attentes projetées par avance sur la région. Ainsi débute, dans les mémoires de Jules Breton, le chapitre consacré à son arrivée en Bretagne, et le paysage qui défile sous ses yeux. Notons cependant que ce chapitre, écrit *a posteriori* plus de vingt-cinq ans après, replace au tout début de son voyage, des réflexions qu'il a pu développer au cours de celui-ci :

Ces monuments de granit dont l'humidité plaque les murs intérieurs de mousses vertes, expriment bien la foi sauvage.

Le Breton est naturellement artiste.

Chez lui, plus qu'ailleurs, j'ai rencontré jusque dans les hameaux les plus oubliés ces sculptures barbares, difformes, fascinantes par un charme troublant.

Elles peuvent être monstrueuses, non vulgaires ni comiques ; leur laideur pleine de rêve est sérieuse parfois terrible.

C'est sous l'ardeur et le tressaillement des visions mystiques que les obscurs artisans du crû ont balbutié cette force d'expression que l'art raffiné ne donne que rarement.

Rien, d'ailleurs, de plus en harmonie avec les landes désertes, que cet art de granit².

Les réflexions de Breton sur l'art religieux breton sont riches de sens. Ces quelques lignes contiennent peut-être en germe l'ensemble des émotions suscitées chez les artistes devant ces

1 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris., f°55.

2 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste, art et nature*, Paris, A. Lemerre, 1890, p.298.

monuments à l'architecture inhabituelle à leurs yeux. Ce qui apparaît en premier lieu, c'est l'adéquation d'un type d'architecture avec un caractère. Cette idée fera florès puisqu'on en trouve ensuite des traces chez Mario Praz³ lorsqu'il établit le parallèle entre le hennin médiéval des femmes et le clocher des églises gothiques. Ici ce n'est pas le vêtement mais le caractère d'un peuple qui est mis en regard avec l'architecture. L'utilisation du verbe « exprimer » indique un rapport d'antécédance de l'un à l'autre. L'art de granit comme expression d'une foi sauvage est issu d'une volonté de rendre sous cette forme un sentiment général. C'est en ce sens, probablement, qu'il entend l'expression « naturellement artiste » : il exprime sa foi dans ses réalisations. La matière utilisée pour la construction de ces édifices est, par conséquent, elle aussi révélatrice du caractère des habitants du pays, et l'on ne comptera plus les occurrences de l'assimilation du caractère des bretons aux roches granitiques. Cette idée se retrouve chez Verkade qui établit une sorte de classification des sujets religieux par pays :

Le genre de piété d'un pays s'exprime dans le sujet principal de ses œuvres d'art. L'Italie est le pays de la Madone à l'Enfant Jésus, l'Allemagne celui de la Pietà et du Christ au mont des Oliviers, mais la Bretagne est celui des calvaires⁴.

Chez Verkade ce n'est pas seulement la forme qui indique le type de piété mais surtout l'épisode du Nouveau Testament que les artistes privilégient comme expression de leur foi. Bien qu'il n'en tire aucune conclusion, on remarque que ce qui caractérise la Bretagne n'est justement pas l'épisode biblique relaté, mais le type d'objet qui reçoit le culte. Le calvaire constitue en effet l'un des symboles religieux les plus emblématiques de la Bretagne : Denise Delouche a montré la fortune de leur représentation et les gestes de piété qui y sont indissociablement liés, bien après l'arrivée de la photographie même, et les études entreprises à leur sujet notamment par René-Yves Creston partant pour une



Albert CLOUARD, *Les Tailleurs de granit ou Les Imagiers*, 1918, huile sur toile, 125x158 cm, collection particulière
© Tous droits réservés.

3 Mario PRAZ, *Mnémonyme : parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, G.-J. Salvy, 1986.

4 Willibrord VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine-peintre*, trad. par Marguerite Faure ; préface de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1926, p.105.

« tournée des calvaires » à l'orée du XX^e siècle, ou bien Joseph Stany-Gauthier, plus tardivement⁵. Jules Breton admire ce que les imagiers – comme les nommes Albert Clouard dans un tableau éponyme, représentant un homme sculptant une croix dans un imposant bloc de granit⁶ – parviennent à tirer de cette pierre qui semble révéler elle aussi des possibilités inattendues. La lumière surnaturelle dont est baignée la scène plaide d'ailleurs en faveur d'un acte divin. La révélation d'une image à partir de cette lourde pierre, par opposition à l'élévation spirituelle qu'est censée amener la religion, par opposition aussi d'une certaine manière à la hauteur du calvaire, est également pointée par Gauguin. Il fait part de cette idée à Albert Aurier dans une carte postale, au sujet de son *Christ Vert* :

Calvaire – Froide pierre du sol – l'idée bretonne du sculpteur qui explique la religion à travers son âme bretonne avec des costumes bretons la couleur locale bretonne⁷

Gauguin insiste ici de façon subtile sur la tension entre la froide pierre du sol et le calvaire qui s'érige en hauteur comme symbole de la foi. L'artiste breton révèle, par le biais de son individualité ce que son âme bretonne, et par conséquent celle de son peuple, comprend de la religion. Il est perçu comme guide puisque Gauguin le dote du pouvoir, du devoir, d'expliquer la religion à travers son art.

Révéler aussi, car il semble que cette « froide pierre » contient en puissance ces étranges formes. C'est du moins ce que les paysages littéraires de Clouard et Breton sous-entendent. Les descriptions des côtes rocheuses comme une architecture transforment le paysage en véritable monument en métamorphose. Les édifices décrits tiennent autant de la forteresse médiévale que de l'église gothique⁸.

L'art religieux est compris comme une émanation du pays et de ses caractéristiques, qui échoient par extension à ses habitants. Les termes employés pour rendre compte de ces sculptures sont variés, mais renvoient tous à une étrangeté. Elle s'exprime dans les écrits pas l'utilisation d'oxymore : la « laideur pleine de rêve » qu'évoque Jules Breton n'est pas sans rappeler, par anticipation, l'univers des « noirs » d'Odilon Redon. Le vocabulaire employé est donc volontiers péjoratif mais toujours nuancé du fait de l'impression profonde que laissent ces œuvres dans l'esprit

5 Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, [exposition, musée de Pont-Aven, 24 juin au 25 septembre 2006], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2006, p.21.

6 Albert CLOUARD, *Le tailleur de granit ou les imagiers*, huile sur toile, 125x158 cm, 1918, reproduit dans Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, *ibid.*, p.83. Voir également l'article de Julien SCHUH, « Les Nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », in Marie BLAISE, colloque international *Réévaluations du romantisme*, Avril 2012, Montpellier.

7 Lettre de Paul Gauguin à Albert Aurier, reproduite dans Denise DELOUCHE, *Gauguin et la Bretagne*, Rennes, Apogée, 1996.

8 Voir citation p.287. Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892, p.242.

des artistes. Le terme « fantastique » est récurrent et rend à la fois cette indécision du spectateur qui fait face à un art qu'il ne comprend pas, et le caractère insaisissable des œuvres, appartenant à un autre temps. Breton se dit fasciné par cet art, et rend cette impression avec force dans ses mots, qui témoignent de la manière dont il a pu être pénétré par ces sculptures particulièrement expressives.

Ce caractère sauvage et barbare est perçu par les artistes comme les balbutiements d'un art qui se cherche. Paradoxalement, c'est dans un paradigme progressiste que peut se tenir ce genre de discours, à l'époque même où l'intérêt pour le primitivisme fait son apparition. Ce n'est pas encore vrai pour Jules Breton à l'époque où il séjourne en Bretagne pour la première fois, mais lorsqu'il écrit ses mémoires vers 1890, Gauguin a déjà ramené quelques toiles de Pont-Aven. Chez Jules Breton, ces balbutiements s'opposent à un « art raffiné », c'est-à-dire classique, ou peut-être plus simplement à un mode de représentation et d'expression plus occidental. Il célèbre leur expressivité et rend hommage à cette manière plus directe d'émouvoir. Maurice Denis évoque également la « gaucherie » des sculpteurs de calvaires⁹, quant à Creston, au beau milieu du XX^e siècle il évoque encore un art « totalement opposé aux règles immuables des arts officiels¹⁰ ». La compréhension de cet art, mis en comparaison avec les « arts officiels » ou arts « classiques » – par opposition au primitif – est donc lente. Chez Clouard c'est la même idée d'art en devenir, qui émerge :

Cette crypte avec ses énormes piliers trapus, entourés de tiges et de feuillages en relief étrangement contournés avec ses voûtes surbaissées, d'une grande robustesse, annonce bien l'enfance de l'art. Elle est entièrement plongée dans les ténèbres, et pour en examiner les détails, nous allumons un bout de chandelle qui projette de sinistres lueurs en ce fantastique coin de catacombes.¹¹

Clouard utilise l'expression « l'enfance de l'art », et sous-entend par cette métaphore organique voire anthropomorphique que l'art atteindra un jour un âge adulte, une maturité. Les termes qui caractérisent cet art à nouveau s'opposent en tout point au raffinement, c'est plutôt la lourdeur des « énormes piliers » et la « robustesse » des voûtes qui en sont les symboles. Dans tous les cas, l'art religieux breton leur paraît comme un accès direct aux origines du sacré, aux origines païennes de la Bretagne, et donc du caractère profond des habitants de cette terre.

La perception de cette barbarie s'accompagne de tout un lexique teinté d'étrangeté et de monstruosité et d'une certaine lourdeur, celle du granit, qui permet peut-être aux œuvres de mieux résister aux affres du temps. Devant les alignements de Carnac, Clouard fait l'expérience de cet héritage païens des cultes religieux en Bretagne :

9 Maurice DENIS, *Journal II, 1904-1920*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p.180

10 Cité par Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, op. cit., p.21.

11 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p. 389.

Néanmoins, leur nombre imposant encore, leurs aspects variés, leurs inquiétantes postures de sphinx, l'énigme planant sur eux, la solitude morne et le solennel silence qui les enveloppent effraient l'imagination, troublent et remuent profondément l'âme, l'emplissent d'un sentiment angoissant, indéfinissable. À leur vue, on ne peut se défendre d'une sorte de religieuse terreur, comme devant un temple mystérieux ; et ne semble-t-il pas vraiment un temple cet ensemble de monuments disposés en larges avenues closes, ainsi que d'un abside, d'un demi cercle de granit¹² ?

C'est la même terreur empreinte de fascination que celle éprouvée par Jules Breton. Maurice Denis parvient pourtant à trouver dans les bas-reliefs de l'église de Kernascleden un raffinement inattendu :

À Kernascleden je suis émerveillé par les fresques XV^e siècle français, bien français : les élégances de St Céneri (ou Saint-Savin) développées, raffinées jusqu'à des souplesses d'Outamaro ou de Memmi¹³.

Et pour cause celui-ci est « bien français ». Il n'a donc pas de lien stylistique avec l'art religieux breton que commentent généreusement les autres artistes. Où se situe donc la frontière entre ces deux visions de la foi et de ses manifestations ?

b) Les deux origines de la foi bretonne : syncrétismes

Ce que véhiculent les descriptions de l'art religieux entre dans une certaine mesure en concurrence avec une autre dimension de la foi, peut-être moins individuelle. D'un côté il semble que l'art sauvage des bretons soit accepté comme une donnée individuelle, prêtée volontiers à l'exercice d'un artiste s'exprimant pour l'ensemble d'un groupe ; de l'autre la communauté, synonyme de civilisation, est porteuse des lumières de la foi catholique et d'un raffinement artistique que le paganisme ne connaît pas. Ces deux images entrent en concurrence dans les discours mêmes des peintres : d'un côté ces calvaires de granit et leur lourdeur, de l'autre la légèreté des processions, la minutie, la richesse des costumes et leur couleurs s'opposant aux grossières statues de granit.

Comment Jules Breton parvient-t-il à réconcilier les terreurs de l'art religieux avec ce qu'il décrit dans ses mémoires des pardons ?

12 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.41.

13 Maurice DENIS, *Journal I, 1984-1904*, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p.154.

J'ai vu cet admirable tableau, immense et bariolé de mille costumes aux couleurs sombres ou éclatantes ; j'ai vu Chateaulin tout noir, Pleyben tout brun, Plonevez tout bleu, Plougastel mêlant les tons les plus vifs, les jaunes, les verts, les violets, les orangés, Plougastel dont les pêcheurs aux attitudes superbes portent le bonnet napolitain et dont les femmes ressemblent à des perruches avec leurs grandes coiffes relevées en huppées.¹⁴

L'impression laissée à Jules Breton par les célébrations religieuses en grandes pompes ne coïncide pas avec celles ressenties devant les ouvrages de granit. La sauvagerie ni la barbarie ne transparaissent dans ces lignes mais bien au contraire une certaine élégance presque parisienne : les coiffes des femmes deviennent des perruches et « relevées en huppe », et ne sont pas sans rappeler la grande mode des chapeaux excentriques. C'est ici le raffinement qui prime. Jan Verkade témoigne d'un même ressenti devant les processions de Pont-Aven au moment des fêtes de mai :

Les femmes et les jeunes filles avaient leurs grandes coiffes blanches, leurs casaques et leurs robes bleu marine, ornées de bandes et de revers de velours noir, leurs fichus et leurs tabliers de couleur ; les hommes vêtus de même, leur costume bleu marine garni de velours, tenaient à la main leurs chapeaux aux longs rubans. Tandis que la procession passait religieusement, les cloches de l'église lançaient leurs notes joyeuses ; le ciel et la terre, les montagnes et les arches tressaillaient d'allégresse ; la nature entière applaudissait à cette dévotion, et moi aussi je le faisais car toute une vie je n'ai cessé de louer ce qui est noble en soi, sans me laisser égarer par les dires des critiques grincheux.¹⁵

La description faite par Verkade a tout perdu du sentiment d'étrangeté procuré par la vision des calvaires. L'ensemble de la scène revête un caractère habituel, dans la plus pure tradition chrétienne, les couleurs elles-mêmes n'ont rien du bariolage des foires, ce sont les couleurs mariales : le bleu et le blanc. Et c'est tout au contraire du sentiment de terreur ou de fantastique, un sentiment de paix, de sérénité et de joie qui traverse l'observateur.

La « bicéphalité » de la foi bretonne est soulevée par Clouard d'une façon beaucoup plus synthétique : « La religion en Bretagne, qui est d'un catholicisme tout particulier, tantôt très rapproché du fétichisme le plus naïf, tantôt empreint du symbolisme le plus profond, a de ces raffinements de barbarie [...] »¹⁶. Ce sont, en effet, deux visages apparemment irréconciliables que présentent les manifestations de la foi. L'une est héritée des cultes païens et demeure visible dans les édifices religieux ; l'autre qui se manifeste plutôt dans le culte chrétien, s'est développé avec l'évangélisation de la Bretagne¹⁷. Maurice Denis, lors d'une veillée, saisit parfaitement cette dualité

14 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.309.

15 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu*, op. cit., p.100-101.

16 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.60.

17 Nous reviendrons sur la mise en scène de cette double origine de la foi bretonne dans les fictions de Clouard dans la dernière partie de cette étude (Chapitre 8).

dans la ferveur des bretons ; le sentiment profond qui anime les fidèles et les rassemble autour d'un Christ de bois.

27 juillet 1902.

Veille de l'Assomption. - Méditation sur le Christ de bois qui est à la chapelle de la Clarté. - Nous étions tout émus du spectacle de la procession dans la nuit et du rituel qui fut accompli pour allumer la meule d'ajoncs et des lueurs grandioses que projetait l'immense brasier. Au loin la mer était éclairée des derniers feux du couchant. Et quand nous vîmes, après, dans l'église, le grand Christ de bois à la lumière des cierges, au dessus des femmes en prière, ce fut la révélation du Surnaturel, d'un Fait purement anormal : nous venions d'assister à quelque cérémonie païenne ou panthéiste, ou, comme on voudra, cosmogonique : ce feu qui signifiait une attitude, un beau geste « religieux » des hommes à la face du ciel noir, peut-être hostile, peut-être bienveillant, indifférent peut-être et muet : cette statue légendaire qu'on promenait en l'honneur sans doute de la Sainte-Vierge des Évangiles, mais plus sûrement, dans l'esprit du plus grand nombre, en l'honneur d'un vague idéal de femme – Qu'était-ce maintenant, auprès de ce symbole absurde et inhumain ? Lui seul pouvait expliquer ces prières, cet agenouillement d'une race barbare, ici dans l'extrême Ouest, parmi les pompes naturalistes. Nous n'avons pas songé un instant que ce Christ représentât la souffrance humaine, une généralisation des douleurs de chaque vie. C'était vraiment davantage : un rapport dressé entre l'humanité qui nous apparaissait maintenant vraiment sérieuse, capable des plus poignantes émotions, – et le Ciel, désormais attentif au spectacle des âmes troublées par un surnaturel qui ne venait point d'elles, par une idée de Rédemption et une image de Crucifié, consolations d'autant plus efficaces pour les hommes qu'ils ne les sentaient plus au dessus de leur intelligence, plus extérieures, plus divines. Nous avons eu ce rare bonheur qu'une œuvre d'art très simple, éclairée d'en dessous par des bougies, nous restituât, dans toute son émouvante acuité, que l'habitude de le connaître émousse, le phénomène chrétien, le miracle essentiel de la seule religion qui n'ait pas été inventée par des hommes.¹⁸

Denise Delouche note à propos de ses œuvres picturales que c'est sa sensibilité catholique profonde qui lui permet de dépasser la dimension pittoresque du motif religieux et de s'intéresser plus précisément à l'aspect intime et sacré de la foi, plus spirituelle¹⁹. Mais de ce fait, il renverse également la perception des autres peintres : les symboles chrétiens renferment toute la lumière de la foi catholique, et bien que le Christ soit de bois, il n'est pas décrit comme rustique, barbare ni primitif, mais comme une « œuvre d'art très simple », retirant ainsi tout caractère axiologique à sa description. En revanche, c'est dans le rituel qu'est contenue toute la force païenne de cette expérience, symbolisée notamment par la présence du feu. Il conçoit également que dans l'esprit des fidèles, peut-être quelque part dans le sien aussi, les symboles religieux, sans perdre de leur puissance évocatrice, perdent en revanche une partie de leur symbolique chrétienne, et redeviennent des icônes universelles : « cette statue légendaire qu'on promenait en l'honneur sans doute de la Sainte-Vierge des Évangiles, mais plus sûrement, dans l'esprit du plus grand nombre, en l'honneur d'un vague idéal de femme. » La puissance du sentiment des fidèles face à cette statue est cependant

18 Maurice DENIS, *Journal I*, op. cit., p.180-181.

19 Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, op. cit.

minimisée par l'expression « vague idéal de femme » qui laisse supposer que leur esprit ne perçoit pas sa véritable portée symbolique. La représentation régulière de sa propre femme sous les traits de la Vierge – bien que ce soit monnaie courante dans l'histoire de la peinture – et dans un univers familial a tendance à corroborer cette conception de l'idéal féminin. Maurice Denis s'intéresse à de nombreuses reprises à cette fête païenne autour du feu. Il en relate plusieurs épisodes dans son journal, notamment dans une lettre à Mme Chausson, datée juin 1901, à Loctudy, dont il consigne un extrait dans son journal :

Loctudy, juin 1901

Chère Madame,

Ce soir, fête ou veille de la fête de saint Jean, nous avons eu le feu traditionnel, avec une perfection de rites que je ne connaissais pas. Après une sarabande endiablée, des gars empoignant une fille et la balançant à plein feu, c'est la prière, spontanément recueillie ; spectacle, sur ce fond de mer glauque, avec tout autour de la rade des feux qui s'allument au loin – inoubliable. Et quand on songe que de telles coutumes sont aussi vieilles que notre race, qu'en elles se perpétuent les premières émotions religieuses des ancêtres, vraiment, on n'aperçoit plus la crasse de banalité que la littérature, la musique et la peinture ont accumulé sur ce noble sujet. Comme ce bon Cottet s'est trompé ! - Et comme décidément j'aime fortement cette vie, ce pays, cette nature²⁰ !...



Maurice DENIS, *Feux de la Saint-Jean à Loctudy*, huile sur carton, 1895, 55x81 cm, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven.

20 Maurice DENIS, *Journal I*, op. cit., p.171.

C'est bien la résurgence des racines païennes de la fête qui l'intéresse et l'émotion religieuse transmise depuis le fond des âges l'émeut. Dans le texte la prière succède à la danse sans transition, marquant la continuité voire la contiguïté des deux traditions. La référence à Charles Cottet indique, par contraste, toute la joie que Maurice Denis trouve à ces scènes contrairement à l'immense tristesse, et au sombre enfermement qui préside aux œuvres bretonnes de Cottet. Mais quelles sont les voies empruntées par la peinture ou la littérature pour rendre ces sujets à la fois classiques, - l'histoire de la peinture et de l'art est faite, pendant des siècles, par les sujets d'inspiration religieuse - et le caractère primitif de cette spiritualité bretonne ? Réconcilier ces deux aspects semble être une gageure pour les peintres.

c) Mises en œuvres : de la piété populaire à l'édifice religieux

Dans un tableau de 1924 intitulé *Feu de joie à La Clarté*²¹, Denis traite de ce thème et matérialise bien la double origine des rituels religieux bretons. Trois éléments dominent l'ensemble de la foule : une croix, la Sainte Vierge portée sur sa châsse et l'immense feu permettant d'éclairer l'ensemble de la scène de nuit. La lumière projetée sur les visages de la foule et sur la statue de la Vierge à l'enfant offre un éclairage presque surnaturel à la scène. De plus, les deux éléments, chrétien (la Vierge) et païen (le feu), qui se font face occupent chacun un côté de la toile comme pour symboliser la double origine de cette fête. Les flammes, qui se situent à « l'arrière plan » - si tant est qu'il y en ait un - , sont tournées en direction de la statue, et les étincelles qui en jaillissent atteignent - sur la toile, car l'abolition de la perspective permet de réunir ces deux plans - symboliquement, la statue de la Vierge. Maurice Denis trouve donc dans les fêtes populaires l'occasion de réunir ces deux aspects de la foi bretonne sur la toile, en matérialisant le syncrétisme de cette piété par des éléments qui, sans se faire concurrence, se répondent et prennent chacun leur espace sur la toile.

Il n'est bien sûr pas le seul à s'interroger sur les possibilités plastiques qu'offre la peinture pour rendre compte de cette oxymorique « foi sauvage ». Jules Breton bien avant lui avait déjà fait des tentatives, notamment lors des pardons, cérémonies qui le fascinent par leur dimension monumentale. Mais leur rendu est tout autre. Bien qu'il ait relevé le caractère primitif de l'art religieux breton, ce n'est en revanche pas cet aspect qu'il retient en premier lieu dans ses œuvres, qu'elles soient picturales ou littéraires.

21 Maurice DENIS, *Feu de joie à La Clarté*, huile sur toile, 64x92cm, collection particulière ; reproduit dans l'ouvrage de Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, n°73, Quimper, Palantines, 2010, p.160.



Jules BRETON, *Grand pardon breton*, 1869, huile sur toile, 132x185cm, Cuba, Musée de la Havane.

Le format des œuvres qu'il consacre aux pardons est déjà en lui-même révélateur de son intention. 122x234 centimètres pour *Le Pardon de Kergoat* (1891)²² conservé au musée de Quimper et 132x185 centimètres pour le *Grand pardon breton* (1869) conservé au musée de la Havane. Dans leur gigantisme, ils tentent vraisemblablement de rendre cette impression de masse que l'artiste a ressentie devant les processions. Il a été suffisamment marqué par ces processions religieuses qu'il leur consacre également un poème intitulé *Le Pardon*, dans son premier recueil de poème : *Les Champs et la mer* (1875)²³.

Qu'il s'agisse du poème ou des œuvres picturales, la même impression à double fond se dégage de ces œuvres : au premier abord un monument imposant, la longueur du poème (718 vers), la pesanteur des alexandrins classiques, le format gigantesque du tableau et le poids de l'inertie qui se dégage de cette lente procession. Mais dans un second temps, la monumentalité de ces œuvres

22 Voir illustration p.277.

23 Jules BRETON, *Les Champs et la mer*, Paris, A. Lemerre, 1875.

découvre un traitement interne plus minutieux, l'attention portée aux détails et aux individualités. Aucune dimension psychologisante bien sûr, car c'est bien l'ensemble qui intéresse Jules Breton, mais dans cet ensemble il s'attache malgré tout aux singularités, d'abord celles des costumes et des villages dont ils proviennent. Dans le poème, la pluralité des moments et le caractère protéiforme sont marqués par plusieurs éléments. Celui-ci est construit en sept parties de longueurs inégales, marquant différents moments, ou différents points de vue sur le pardon. La répartition strophique n'est pas la seule à subir des variations, qui allègent le poème, jusque dans sa présence sur la page. Il use également de ruptures dans la versification : si la majorité des vers est écrite en alexandrins, la poète insère à certains endroits des décrochements en octosyllabes ménageant visuellement et rythmiquement une cassure dans le poème. Il débute d'ailleurs par une suite de quatrains en octosyllabes qui introduisent l'environnement dans lequel va se dérouler la scène. Puis c'est en quintils d'octosyllabes qu'il entame la seconde section, annonçant l'arrivée des fidèles. Mais dès lors qu'il est question de la foule, c'est l'alexandrin qui prend le relais, en strophes libres. Le premier vers de cette troisième section « Le regard tout à coup plonge dans cette foule » place les vers qui vont suivre sous l'égide du regard, et c'est alors le peintre qui s'exprime. À plusieurs reprises il convoque d'ailleurs, comme pour le paysage, les moyens de la peinture, invoquant un tableau ou une fenêtre qui viennent structurer ou cadrer sa description. C'est un monumental paysage humain qu'il fait défiler sous nos yeux. Par ailleurs la densité visuelle du texte rend remarquablement l'impression de lourdeur présente dans ses toiles. La foule est d'ailleurs, dans ces premiers vers métaphoriquement décrite comme un océan, soumise à de perpétuels mouvements :

Le regard, tout à coup, plonge dans cette foule
Innombrable, qu'agite un mouvement de houle,
Et qui berce, ondoyants en son flux et reflux, [...] ²⁴

C'est bien à la fois l'impression homogène d'une foule qui domine mais dans le détail, cette foule est animée par des individualités qui créent un mouvement constant et aléatoire, proprement insaisissable.

À propos des deux immenses tableaux de pardons bretons, Denise Delouche note l'impression profonde de piété dans la première version de 1869, salué à son exposition comme « le tableau le plus religieux du Salon ²⁵ ». Comme le note l'historienne de l'art, la gamme est sobre et sévère et le premier plan est focalisé sur un groupe d'hommes, dont la procession forme une travée dans une immense foule de coiffes. C'est une impression d'homogénéité qui s'en dégage. Aucune individualité ne ressort et c'est bien la piété collective qui est mise en avant. Les cierges verticaux

²⁴ Jules BRETON, « Le Pardon », *Les Champs et la mer, ibid.*, p.96.

²⁵ Cité par Denise DELOUCHE, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011, p.72.

scandent les premiers plans du tableau et ce sont à l'arrière plan, les coiffes qui prennent le relais des ces tâches lumineuses. C'est ce qu'il relate dans ses mémoires : « À Kerghoat au contraire, une impression profonde vous saisit tout entier.²⁶ » Le poème *Le Pardon*, dans la première édition des *Champs et la mer* en 1875, offre une vision d'ensemble beaucoup plus disparate. En revanche, vingt ans plus tard, dans la version de 1889, l'œil est beaucoup plus sollicité et la sensation de pieuse uniformité disparaît avec la mise en valeur des riches costumes, des étendards et de la Vierge, qui rompent la monotonie du cortège : c'est autant la couleur et la brillance des costumes du groupe de femme central qui attirent l'œil, que les étendards qui dominent verticalement le cortège. Ils forment par ailleurs un pendant à un autre élément central se dressant au milieu de la foule : le calvaire, aux allures de totem, souligné par un étendard de couleur rouge. Des groupes sont, en outre, bien repérables : ces femmes en rouge bien sûr, suivies de celles au costume blanc, les hommes qui les précèdent, certains mendiants au tout premier plan ...

Dans ce tableau, si l'impression de piété n'est pas aussi sensible que dans la version de 1869, Jules Breton semble toutefois bien plus mettre en valeur les différents aspects de la foi bretonne, et des pardons. C'est manifestement ce tableau qui fait aussi le mieux écho au poème, par sa structure – l'uniformité rompue par des éléments qui viennent en modifier ponctuellement le rythme – aussi bien que dans les thèmes abordés – les mendiants du premier plan n'apparaissent pas dans la première version de son *Pardon breton*. Jules Breton établit lui-même ce parallèle entre le travail poétique – relatif à la poésie en vers, dans sa pensée – et le travail pictural :

Mais quels rapports unissent ces deux arts ! Ce sont les mêmes lois générales de composition, de pondération, de sacrifices, d'opposition et d'harmonie.

Parfois au mouvement du rythme, je croyais voir ma plume courir et dessiner des formes, tandis que les sonorités me donnaient presque l'illusion des couleurs²⁷.

C'est peut-être dans ce tableau qu'il tente de donner une place à cet art religieux qui le frappe, par la présence centrale du calvaire, placé directement en regard des élégants costumes des femmes. Jules Breton prend donc le parti de la monumentalisation de la foi bretonne. Dans une première version, c'est un sentiment profond qui domine, dans une seconde, c'est la prise en compte plus audacieuse, plus virtuose, de ses multiples facettes. Dans tous les cas, c'est une reconstitution, et les différentes parties du poème, un assemblage d'observations, la volonté de faire œuvre totale, qui le stérilisait déjà à Douarnenez²⁸.

Lorsqu'il raconte les pardons auxquels il a assisté, Jules Breton évoque les potentialités de

26 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste – Art et Nature*, op. cit., p.311.

27 *Ibid.*, p.323.

28 *Ibid.*, p.302. Voir citation p.286.

chacun des deux arts qu'il pratique dans un chapitre exclusivement consacré aux pardons. Les verbes qui initient les différents paragraphes évoquent plutôt l'un ou l'autre art et opèrent comme un tri entre les sujets qui échoient tantôt à l'un, tantôt à l'autre. Ainsi :

J'ai vu cet admirable tableau, immense et bariolé [...]
Ce Pardon de Ste Anne, je l'ai chanté dans mes vers [...]
J'ai cherché à peindre cette foule d'un autre âge [...]
J'ai dit la foule pieuse entourant l'église [...]
J'ai voulu peindre le soir de cette fête [...]
Enfin j'ai fait lever l'aurore dans les brouillards du matin [...]²⁹

Si chaque pratique possède des potentialités, elles possèdent également des défauts lorsque le sujet confine à l'irreprésentable, particulièrement lorsqu'il s'agit du corps de femmes mutilées :

Mais la poésie s'est refusée à décrire ces femmes, chez qui la foi aveugle supprime la pudeur, et qui vont tremper dans l'eau miraculeuse de la mare, n'importe qu'elle partie de leur corps affligé de maladie³⁰.

Mais comment rendre toute cette vie étrange, et ces gueux qui grouillent derrière l'abside de l'église, déclamant, gémissant en clameurs effrénées ; concert et groupes infâmes, démenement et balancement maniaque des monstres hideux, absolument couleur de terre comme ces crapauds qui remuent dans la sécheresse du sol, et avec, çà et là, sur l'horrible sordidité des loques et des paillasse blêmes, quelque chose de rouge qui est un ulcère étalé³¹.

Non seulement Jules Breton distingue des sujets propres à l'un ou l'autre art, mais à l'intérieur de la littérature, la prose peut, elle, accueillir des sujets « ignobles », puisqu'il relate donc dans ses mémoires, des épisodes de ce pardon qui n'ont pu trouver leur place ni en peinture, ni en poésie. Il s'en tient donc, pour ses œuvres de création, à la représentation de la foi, dans sa diversité, mais n'aborde pas, ou peu, ce qui profane cette foi : le corps.

Paul Gauguin a lui aussi été frappé par cet aspect primitif de l'art religieux breton, mais il ne s'est pas attaché aux manifestations collectives de la foi. Aux alentours des années 1888-1890, le sujet religieux est fondamental chez l'artiste : c'est en effet à partir de ce sujet qu'il va, accompagné d'Émile Bernard, révolutionner les codes de la représentation picturale. C'est, selon les historiens de l'art, avec *La Vision du Sermon* (1888) de Gauguin, et les *Brettonnes dans la prairie* (1888) d'Émile Bernard, que les bases d'un nouvel art sont jetées. Les éléments essentiels de ces œuvres pour notre étude résident dans cette récupération du sujet religieux breton dans la transgression des codes de la

29 Jules BRETON, *La Vie d'un artiste*, op. cit., p.309-310.

30 *Ibid.*, p.310.

31 *Ibid.*

peinture. C'est également à rebours de la célébration impressionniste de la modernité que le retour du sujet religieux impose une rupture. Comme le note Denise Delouche, chez Gauguin, deux moments président à cette élaboration : le premier est celui de *La Vision du Sermon* (1888) pour lequel il fait coïncider une représentation du mythe chrétien avec la ferveur de jeunes bretonnes, et s'en explique dans une désormais célèbre lettre à Vincent Van Gogh (septembre 1888) :

Je viens de faire un tableau religieux très mal fait mais qui m'a intéressé à faire et qui me plaît _ Je voulais le donner à l'église de Pont-Aven _ Naturellement on n'en veut pas.

Des Bretonnes groupées prient costumes noir très intense _ les bonnets blancs jaunes très lumineux. Les deux bonnets à droite sont comme des casques monstrueux – Un *pommier* traverse la toile violet sombre et le feuillage dessiné par masses comme des nuages vert *émeraude* avec les *interstises** vert jaune de soleil. Le terrain *vermillon pur*. À l'église il descend et devient brun rouge.

L'ange est habillé de bleu outremer violent et Jacob vert bouteille. Les ailes de l'ange jaune de chrome 1 pur _ Les cheveux de l'ange chrome 2 et les pieds chair orange _ Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et *superstitieuse*. Le tout très sévère _ La vache sous l'arbre est toute petite par rapport à la vérité et se cabre _ Pour moi dans ce tableau le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière par suite du sermon, c'est pourquoi il y a contraste entre les gens et la nature et la lutte dans son paysage non nature et disproportionnée _³²

Le retour au sujet religieux – bien loin de ses préoccupations impressionnistes précédentes – opère donc une rupture dans le choix du sujet, et par extension dans son traitement. C'est un retour à un sujet pictural traditionnel – qui rompt avec la célébration moderne de l'impressionnisme – qui s'accompagne en revanche d'un mode de représentation totalement nouveau. Le sujet principal du tableau est un épisode biblique, la lutte de Jacob avec l'ange, qu'il situe en Bretagne : c'est donc au mythe et à l'imaginaire qu'il fait d'abord appel pour constituer son tableau. On ne reviendra pas sur les nombreux commentaires dont il a été l'objet³³. Mais il s'agit pour l'artiste vraisemblablement d'un tableau religieux « classique » dans le sens où il a selon lui, sa place dans une église – il représente un épisode biblique au même titre que n'importe quelle autre Pietà. C'est toutefois dans le contraste entre ce qu'il nomme la « simplicité rustique et superstitieuse » et l'épisode biblique lui-même que se situe la représentation complexe de la foi bretonne. Le traitement du sujet rend en réalité ce qu'il souhaite en exprimer : il dessine les bretonnes telles qu'il perçoit leur foi et telles que sont leurs objets de dévotion : simples et rustiques. Dans leur « simplicité rustique », elles deviennent elles-mêmes objet de dévotion et trouvent naturellement leur place dans une église. Il faut noter que parallèlement, le tableau qui engendrera la querelle de la paternité du synthétisme, *Les Bretonnes*

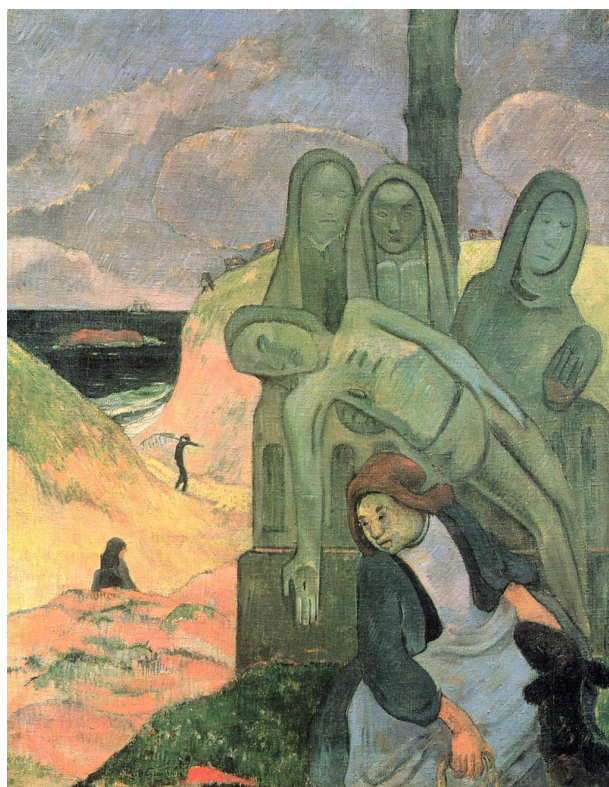
32 Paul GAUGUIN, *Correspondance (1873-1888)*, édition établie par Victor Merlhès, n°165, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, p.232.

33 Belinda Thomson y consacre, entre autre, un ouvrage : Belinda THOMSON, *La Vision de Gauguin*, Quimper, Palantines, 2006.

dans la prairie d'Émile Bernard, est lui aussi la représentation d'une fête religieuse, puisqu'il s'agit d'un pardon. Cependant, l'absence de ciel et de quelconque signe religieux dans cette foire qui jouxte la cérémonie, rend délicate l'identification de la dimension sacrée du tableau.



Paul GAUGUIN, *Le Christ jaune*, 1889, huile sur toile, 91 x 73 cm, Buffalo, Galerie d'art Albright-Knox.



Paul GAUGUIN, *Le Christ vert*, 1893, huile sur toile, 92x73 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dans un second temps, la simplification des formes trouve son inspiration dans l'art sauvage ou primitif et se nourrit de cette simplicité pour élaborer ce qu'Albert Aurier qualifiera pour la première fois dans son article « La symbolisme en peinture – Paul Gauguin³⁴ » de synthétisme. Cette étape a lieu en 1889 avec les deux *Christ vert* et *Christ jaune*. Cette fois, les œuvres ne représentent plus un épisode biblique, elles ne s'appuient plus sur un mythe chrétien transposé dans le monde breton, mais elles s'intéressent directement aux objets de culte – le christ en croix de la chapelle de Trémalo et le calvaire de Nizon, représentant une piété. Les espaces demeurent imaginaires dans leur structuration, mais tous les éléments représentés appartiennent au réel. La frontalité, la simplicité formelle et la platitude des personnages du calvaire du *Christ vert* préfigurent les icônes des îles que Gauguin ira chercher par la suite, et qu'il mêlera allègrement à cette foi primitive des bretons.

34 Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », Paris, *Mercur de France*, mars 1891, p. 155-165.

C'est dans le primitivisme des représentations religieuses qu'il établit un lien entre ces deux terres. C'est également semble-t-il dans la piété et l'adoration d'icônes que Gauguin réunit ces deux cultures pour amplifier les sens de chacun de leurs cultes. Le syncrétisme des tableaux de Gauguin outrepassa largement les origines occidentales de la religion, elles s'étendent jusqu'aux terres océaniques et se mêlent à leurs rituels.

Chacun des deux espaces se fait alors l'hôte des éléments rituels de l'autre : on trouve ainsi des scènes bibliques transposées dans les îles – telles *Ia orana Maria* (*Je vous salue Marie*) et *Te Tamari no atua* (*La Naissance du Christ*), et des éléments propres aux cultures océaniques rapportés à un contexte breton. Dans un tableau de 1894, *Bretonne en prière*, Gauguin représente une femme vêtue de la robe des missionnaires de Tahiti, ramenée de son voyage, et d'une petite toque qui n'ont rien de breton ni l'une ni l'autre. Cependant,



Paul GAUGUIN, *Ia Orana Maria*, 1891, huile sur toile, 114x88cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.



Odilon REDON, *Papillons*, vers 1910, huile sur toile, 75x55 cm, MOMA, New-York.

Denise Delouche remarque la monumentalité de cette bretonne qui la sanctifie. C'est la même image que celle véhiculée par Jules Breton dans ses pardons que propose ici Gauguin : la monumentalisation de la piété bretonne. Une foi qui embrasse tout – puisque la jeune femme occupe les deux tiers du tableau et que les processions des pardons s'étendent presque indéfiniment dans le paysage. Jules Breton transforme ces immenses processions en véritable marée humaine, comme on l'a évoqué, celles-ci occupant l'intégralité de l'espace de la toile au point de devenir paysage. Il en va de même pour la jeune bretonne en jaune, qui s'étend d'autant plus que Denise Delouche remarque que « le personnage est ... un ange dont la robe jaune est cadrée par deux grandes ailes aux tons diaprés,

mauve et violet, qui l'isolent totalement du paysage³⁵. » Ces « ailes » l'isolent du paysage, ou bien, au contraire établissent un lien avec celui-ci. En effet, les couleurs utilisées pour les motifs se retrouvent dans le paysage et pourraient en faire partie intégrante. Ces deux grandes ailes ne sont pas sans rappeler certains paysages d'Odilon Redon, plus tardifs cependant, qui jouent sur cette idée de transmutation des êtres de choses et de leur identité fondamentale : les pierres semblent faites de la même étoffe que les fleurs, elles-mêmes confondues avec des papillons qui dans le ciel, deviennent des nuages. Chez Gauguin, l'aplatissement des différents plans par l'abolition de la perspective permet cette identification et étend donc l'imposante bretonne jusqu'aux bords du tableau. La piété bretonne devient le sujet même du tableau et enveloppe, par extension, l'intégralité du paysage. Les ailes, au lieu de scinder les deux espaces – le corps de la femme en prière et le paysage – opèrent un lien entre les deux.

La piété populaire devient monument breton : les tableaux qu'en tirent les artistes tendent à devenir eux-même objets de culte, de par leur traitement. Jules Breton accompagne même cet objet de culte d'un poème dont la monumentalité n'est pas sans rappeler celle des *gwerziou* bretonnes. L'art populaire devient à la fois source d'inspiration et modèle à copier. Cette prise de conscience est, chez Gauguin, le point de départ d'un nouveau courant pictural qui sera décisif dans l'évolution future de l'art occidental.

d) Hommages à Gauguin

Gauguin procède donc en deux étapes, d'abord en réinvestissant le mythe chrétien dans un contexte breton, puis en élevant les représentations de la piété bretonne comme objet de culte. Dans son sillage, nombre d'artistes, conscients du rôle du « maître de Pont-Aven » dans ce renouvellement de la peinture, rendront hommage à cette toile décisive. C'est ainsi que le déplacement du récit biblique en Bretagne, sera repris par bon nombre d'artistes, comme le note Denise Delouche dans l'ouvrage *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle* : elle recense de nombreuses œuvres qui, jouant sur cette



Paul GAUGUIN, *Bretonne en prière*, 1894, huile sur toile, 65,2x46,7 cm, Williamstown, Clark Art Institute.

³⁵ Denise DELOUCHE, *Gauguin et la Bretagne*, op. cit., p.86.

proximité de la Bretagne avec la foi catholique, mettent en scène des épisodes de la Bible dans un paysage breton, ou, à l'instar de Gauguin, imaginent des scènes fantaisistes d'apparition du Christ prêchant devant des bretonnes. Paul de Frick (1864-1935), avec son *Jésus chez les Bretons* conservé au collège Saint Charles de Saint-Brieuc³⁶, est l'un de ceux-là. Si la scène est d'un réalisme qui rompt totalement avec l'audace de Gauguin, l'ombre de la *Vision du Sermon* plane cependant sur la structure de ce tableau. Il semblerait qu'elle plane ainsi sur bon nombre d'œuvres à caractère religieux à sa suite, comme si, dans l'histoire de la peinture, il y avait un avant et un après *La Vision du sermon*. Albert Clouard et Maurice Denis, dont la leçon de Gauguin n'est parvenue que par récit interposé, lui rendent eux aussi hommage dans des œuvres qui manifestent une vision de la piété populaire encore différente. En effet, les toiles des deux artistes puisent dans les légendaires des saints bretons pour réactualiser ces visions irréelles des bretons face à leur propre foi. L'œuvre d'Albert Clouard, *Comment Saint Guirec vint en Bretagne*³⁷ (1903) marque significativement cet hommage : l'intégralité de la toile est baignée dans une lumière rouge surnaturelle, au premier plan à gauche, des hommes et femmes en coiffe tournent le dos au spectateur et sont absorbés par l'arrivée miraculeuse de saint Guirec, debout sur sa nef de bois. Il adjoint à cette œuvre un récit en vers de cette arrivée qui paraît la même année à la *Bibliothèque de l'Occident*. Dans le même esprit, l'œuvre de Maurice Denis représente un saint Georges face au dragon (1910), qu'il situe dans les rochers rouges de Perros. L'éclat surnaturel du rouge utilisé pour les roches de granit rose rappelle évidemment Gauguin, comme si la simple présence de cette couleur irréelle suffisait désormais à symboliser le caractère imaginaire de la scène représentée.

Au premier plan à gauche, des bretonnes et leurs coiffes, comme il se doit pour une telle évocation. Le combat de Saint Georges avec le dragon apparaît d'ailleurs bien anodin au milieu de cette toile, tout semble fait pour les faire oublier, comme si la toile était avant tout un prétexte à rendre cet hommage. Le dragon se fond dans les roches comme les ailes de l'ange de Gauguin se fondaient dans le paysage, comme si le paysage contenait et révélait cet animal et comme si le paysage breton portait intrinsèquement ce mythe que l'artiste n'avait plus qu'à saisir et révéler. Des landes aux rochers, la continuité formelle et chromatique s'opère notamment par le biais de l'animal fantastique, qui s'en détache progressivement. Et Saint Georges paraît ridiculement petit en plein centre de la toile. Denise Delouche remarque la composition par ailleurs très classique de cette toile.

36 Paul de FRICK, *Jésus chez les Bretons*, huile sur toile, 110x200cm, Saint-Brieuc, Collège Saint-Charles, reproduit dans Denise DELOUCHE, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, op. cit., p.29.

37 Voir p.515.



Maurice DENIS, *Saint Georges aux rochers rouges*, 1910, huile sur toile, 75,5x131 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts © Musées d'Angers / P. David.

Quelles que soient les aspirations futures, la fortune de la toile de Gauguin se manifeste donc dans sa réception par les peintres, et les nombreux hommages qui lui sont rendus, comme marquant un tournant dans la peinture et peut-être aussi dans la création d'un art religieux.

B. La « Sainte Bretagne³⁸ » : terre d'accueil du spirituel

De telles représentations de la piété bretonne s'accompagnent nécessairement, comme on l'a vu chez Gauguin et d'autres artistes à sa suite, d'un sentiment que la Bretagne est une terre d'accueil privilégiée du récit biblique. La région apparaît donc aux peintres sensibles à la piété populaire des bretons, comme une terre propice au surgissement de l'imaginaire et terre d'élection pour les manifestations surnaturelles.

a) Mythifier le quotidien

Maurice Denis, dont on a déjà évoqué l'inébranlable foi, a lui aussi, à la suite de Gauguin, représenté la puissance de l'imaginaire collectif du croyant lors des processions. Une œuvre est particulièrement évocatrice, il s'agit à nouveau d'une *Procession et feu de joie à la Clarté*³⁹ : une Vierge à l'enfant elle aussi monumentale domine la foule dans le ciel traversé par un nuage de

38 Expression utilisée par Jan Verkade dans *Le Tourment de Dieu*, op.cit., p.99.

39 Maurice DENIS, *Procession et feu de joie à la Clarté*, huile sur toile, 124x99cm, reproduit dans Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2009, p.81.

fumée et une gerbe d'étincelles. L'irréel surgit sur la toile comme dans l'esprit des fidèles. Denise Delouche remarque que ce thème de la procession parcourt toute l'œuvre du peintre et que celui-ci cherche sans cesse à « se renouveler dans la combinaison obligée du pittoresque spécifique à la région et de l'expression religieuse.⁴⁰ » Mais au-delà de cette représentation de l'imaginaire collectif, de cette puissance que détient la peinture de rendre visible, Maurice Denis réinterprète également le sujet religieux classique à partir de son propre rapport à la Bretagne. C'est dans ces représentations des épisodes bibliques qu'il élabore véritablement un style qui lui est propre. Le peintre de Perros-Guirec transpose en effet tous les épisodes bibliques dans un univers qui lui est familier, particulièrement en Bretagne et plus spécifiquement dans sa maison de *Silencio*, à la pointe du Château. Très croyant, et avide d'entreprendre « l'exploration quotidienne de la vie "l'évangile à la main"⁴¹ », il rend aux événements du quotidien leur caractère sacré, en y projetant la valeur symbolique des épisodes bibliques. Rendant aux mots « famille » et « familier » leur parenté, il intègre tout naturellement les membres de sa famille dans cette exploration quotidienne. Comme le note Denise Delouche, les nombreuses grossesses qu'accueillera la famille – sa première femme Marthe lui donnera sept enfants et la seconde deux – sont autant de prétexte à des Visitations. Ainsi les différents membres de sa famille prennent les traits de saints, et les banales scènes de la vie quotidienne revêtent un caractère universel, tandis que la Bretagne accueille cette dimension sacrée sur les côtes de Perros-Guirec. Si cette région possède une importance véritable dans l'œuvre de Denis, et si comme le montre Denise Delouche, elle est l'une des sources d'inspiration privilégiée du peintre, qui dit l'aimer dès son plus jeune âge⁴², ce n'est peut-être pas tant la région qui inspire ces scènes que sa propre foi. Si toutes deux s'accordent, puisqu'il discerne très tôt l'importance de la religion pour cette région, il semble que sa propre foi ne s'exprime véritablement que dans les scènes bibliques, bien plus que lorsqu'il traite la piété populaire bretonne pour son aspect pittoresque.

Jules Breton est sensible à ces mêmes potentialités du réel à faire récit, à s'élever au rang de mythe. Il perçoit dans certaines scènes de pardons des images d'une exemplarité biblique ; mais cette fois, ce n'est plus la Bretagne qui accueille le récit biblique, ce sont les scènes bretonnes qui se transportent sur les bords du Jourdain, tant leur puissance d'évocation est intense :

40 *Ibid.*, p.83.

41 *Ibid.*, p.87

42 Il écrit dans son journal le 26 août 1885 – il a 15 ans : « Oui, je l'aime ma Bretagne. Sans ce maudit Couesnon qui met le Mont en Normandie, je serais Breton aussi. Je ne suis que Granvillais : c'est toujours la baie de Saint-Michel et de Saint-Malo. C'est aussi mon rêve, la Terre bretonne ; et ce l'est bien encore. J'espérais, après mon prix de Rome et mes cinq ans en Italie, connu déjà – bafoué, discuté, admiré – par mes toiles de sainteté, me retirer tranquillement dans le pays des saints et des vieilles coutumes. » ; Maurice DENIS, *Journal I*, 26 août 1885, *op. cit.*, p.44. Voir également Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, *op. cit.*

O dégradation ! Cependant un aveugle
 Vers l'immonde réduit s'avance d'un pas lent ;
 Il arrive, il tâtonne, et puis, s'agenouillant,
 il entonne son chant d'une voix haute et claire.
 Au milieu de ce monde abject, patibulaire,
 Et qui ferait paraître un Callot trop réel,
 Il semble détaché d'un mur de Raphaël.
 Le soleil a longtemps mordu sa face pâle
 Et bruni ses grands traits aux chaleurs de son hâle.
 Sa large lèvre s'ouvre et tremble de ferveur,
 Et, comme si ses cris appelaient le Sauveur,
 Le spectateur ému se transporte en idée
 Sur les bords du Jourdain, dans les champs de Judée.
 Oui, véritablement Jésus connut ce gueux.
 Il tend le bras, se plie et se dresse fougueux ;
 Dans sa nuit éternelle un éclair l'électrise,
 Et son front s'illumine, et sur sa veste grise
 Flottent des cheveux longs et plus noirs qu'un corbeau.
 Certes, ce mendiant est consolant et beau ;
 Qui sait si notre ciel n'est pas terne et livide
 A côté des clartés qu'entrevoit son œil vide⁴³.

C'est d'ailleurs par l'évocation d'œuvres classiques que passe cette assimilation : avant de situer la scène en Judée ou sur les bords du Jourdain, c'est l'identification de l'aveugle à un personnage de Callot ou de Raphaël qui amène à son esprit la scène biblique. La perte de la vue induit un gain d'autre part, symbolisé par toutes les évocations de la lumière qui lui sont associées, et lui confère un caractère sacré. Dans tous les cas, la Bretagne entretient un lien privilégié avec cette expression de la foi parce qu'elle se présente comme un espace clos à la fois spatialement et temporellement, qui permet ces associations.

Chez Gauguin, la Bretagne est à nouveau préfiguration de ces recherches esthétiques et spirituelles, mais c'est en Polynésie qu'il les développe réellement. En forgeant en Bretagne les prémices de son propre mythe de l'homme sauvage, il aspire à une certaine pureté de mœurs et à une spiritualité qu'il rêve débarrassée du poids de l'église catholique : il trouve ce primitivisme esthétique et spirituel dans l'art religieux. Le peuple polynésien représenterait alors, plus que les Bretons, ce peuple primitif qui n'a pas été touché par le péché, celui d'avant la civilisation et l'institutionnalisation de la foi. Gauguin procède sans cesse par collage pour créer du sens : ainsi sa peinture enregistre la coïncidence de ces deux traditions, dans des tableaux syncrétiques où les Nativités sont transposées en terres océaniques, la Vierge et le Christ prenant les traits de tahitiens. Telle est la foi à laquelle il adhère. Comme le souligne Philippe Dagen, les fervents manifestes contre la doctrine de l'Église, *L'Esprit moderne et le catholicisme* et *L'Église catholique et les temps modernes* insistent sur cette dimension. Gauguin décrie l'acculturation forcée des peuples

43 Jules BRETON, « Le Pardon », in *Les Champs et la mer, Œuvres Poétiques*, Paris, A. Lemerre, 1880, p.102.

autochtones par l'instrumentalisation de la foi⁴⁴. Ces œuvres rendent à la foi hommage à une piété plus simple et populaire qu'il trouvait déjà en Bretagne, mais cette fois plus encore liée à la nature et donc à son mythe d'homme sauvage. Mais finalement, ce qui permettait à Gauguin de dépasser le pittoresque des représentations bretonnes, la foi sauvage et primitive, redevient un poncif du genre en Polynésie. Bérénice Geoffroy-Schneiter montre que Gauguin cache sa déception devant l'amer constat de l'évangélisation de l'île jusque dans ses bourgades les plus reculées, qui sont en outre envahies par les européens autant par que les chinois. Hanté par ses propres fantasmes, il continuera de projeter sur ce peuple les qualités édéniques d'un peuple immémorial⁴⁵.

b) D'un culte à l'autre : sources anciennes revivifiées et spiritualité nouvelle

Depuis l'Antiquité, comme l'a montré Annie Mavrakis, la littérature s'est érigée en « gardienne des mythes » et la peinture a puisé son inspiration dans ces histoires originelles, avant toute autre chose⁴⁶. La révolution picturale qui va s'opérer en Bretagne autour de Gauguin et des membres du groupe de Pont-Aven, si elle remet en cause une tradition de la représentation vieille de plusieurs siècles, en revient pourtant à cette donnée fondamentale : celle des mythes comme source d'inspiration primordiale.

Inspiré par la foi sauvage qu'il découvre en Bretagne, Gauguin va puiser dans cette impression pour se forger une mythologie à la foi personnelle et picturale d'homme sauvage, qui l'emmènera jusqu'à Tahiti et aux Marquises. Cette impression qui émane donc de l'art religieux breton, est aussi prétexte à raconter des histoires, raconter d'autres histoires. Pour Gauguin, la recréation d'une mythologie ne s'inspire pas tant de la tradition bretonne, mais naît de sa rencontre avec la culture mahorie. La Bretagne constitue la voie d'accès vers cette autre spiritualité d'après laquelle il développe une mythologie personnelle. Avec le changement de perspective, c'est un nouvel ordre du monde, une nouvelle cosmogonie qui fait son apparition. Gauguin rapporte en effet de son premier voyage à Tahiti en 1892 le manuscrit *Ancien culte mahorie*, richement illustré d'aquarelles d'une intensité et d'une puissance d'évocation remarquables. Ce récit établit un pont entre les deux cultures et a pour objectif de faire comprendre son œuvre picturale, d'en donner des clefs de lecture. Il l'écrit à sa femme en octobre 1893, de retour à Paris : « Je prépare en outre un livre sur Tahiti et qui sera très utile pour faire comprendre ma peinture. Que de travail. Je vais enfin bientôt savoir si

44 Philippe DAGEN, « Politiques de Gauguin », *Gauguin créateur de mythes*, Londres, Tate Modern ; Paris, Skira-Flammarion, 2010, p.46.

45 Bérénice GEOFFROY-SCHNEITER, « Les paradis perdus de Paul Gauguin », in Paul GAUGUIN, *Ancien culte Mahorie*, Paris, Gallimard, 2017, p.66.

46 Annie MAVRAKIS, *La Figure du monde : pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.

c'est une folie de partir pour Tahiti⁴⁷. » Ce livre, c'est *Noa Noa*, qu'il rédigera à la suite d'*Ancien culte mahorie*.

Dans la peinture occidentale, toute la signification de la peinture religieuse repose sur le présupposé que le spectateur connaît l'épisode biblique auquel il fait référence. Pour les toiles tahitiennes de Gauguin, le mythe présidant aux représentations picturales étant méconnu, le référent absent, elles perdent dès lors de leur puissance d'évocation. Ainsi le mythe devient essentiel à la compréhension des œuvres tahitiennes de Gauguin toile qui rapporte donc, avec sa nouvelle peinture, la mythologie qui la précède. Attirer l'attention du public sur ses œuvre tahitiennes, tel était donc le but de son récit de voyage *Noa Noa*, rédigé l'année suivante à son retour en France et que Gauguin a à cœur de faire paraître avec la collaboration de Charles Morice⁴⁸. Il paraît pour la première fois en deux livraisons dans la *Revue blanche*, en novembre 1897. Non seulement Gauguin comptait donc sur la littérature pour faire connaître son œuvre picturale, mais il s'adjoignait en outre la caution d'un écrivain dans cette entreprise.

La nécessité de mettre par écrit cette cosmogonie de l'*Ancien culte mahorie* que Bérénice Geoffroy-Schneider interprète à la fois comme « long poème cosmogonique et récit ethnographique », tient à plusieurs facteurs : d'abord le plaisir qu'éprouvait Gauguin pour ces mythes, pour leur aspect primitif et peut-être aussi transgressif (les accouplements incestueux, les créatures protéiformes etc.). Ensuite, ce récit renvoie également aux mêmes préoccupations que celles qui occupent alors les premières études ethnographiques en Bretagne : celle de la sensation d'une disparition, symbolisée pour Gauguin, par la disparition du roi Pomaré V, quelques jours après son arrivée à Tahiti, en juin 1891. Cette idée est nettement exprimée dans *Noa Noa* :

Il y avait un roi de moins et avec lui disparaissait les derniers vestiges d'habitudes mahories. C'était bien fini : rien que des civilisés. J'étais triste ; venir de si loin pour ... Arriverai-je à trouver une trace de ce passé si loin, si mystérieux ? Et le présent ne me disait rien qui vaille⁴⁹.

On pourrait ici remplacer « mahori » par « breton », tant le discours est une copie conforme des idées véhiculées sur la Bretagne à l'époque. La peur de la civilisation est grande, notamment en Bretagne, où elle est matérialisée par l'arrivée des voies de chemin de fer. C'est la célébration du

47 Lettre de Paul Gauguin à Mette Gauguin, Paris, octobre 1903, reproduite dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2009, p.97.

48 Les dates d'écriture de *Noa noa* et les nombreuses reprises dont le texte a fait l'objet semblent fluctuante et varient d'une source à l'autre. Jean Loize a consacré un article aux différentes versions éditées de *Noa Noa* : Jean LOIZE, « Gauguin, écrivain ou les sept visages de Noa Noa », *Journal de la société des océanistes*, Tome 5, 1949, pp.145-161.

49 Paul GAUGUIN, *Noa Noa*, cité par Bérénice GEOFFROY-SCHNEITER, « Les paradis perdus de Paul Gauguin », *art. cit.*, pp.64-65.

passé par opposition à une modernité et à un esprit positiviste auquel de plus en plus d'artistes ne souscrivent plus. Ce sont des idées tout à fait liées à l'imaginaire « fin-de-siècle⁵⁰ » : un monde qui disparaît sans qu'un autre ne parvienne encore à éclore, selon la célèbre formule de Gramsci. Dans les deux cas, cet imaginaire est projeté indifféremment sur les deux cultures bretonne et mahorie. En s'éloignant géographiquement, c'est en réalité un déplacement temporel qu'opère Gauguin : ce n'est pas à l'autre bout du monde qu'il part, mais à l'autre bout du temps, l'un et l'autre étant, dans son imaginaire, réunis dans ces îles océaniques. Il évoque Tahiti comme sa « terre promise⁵¹ » et y décrit une vie édénique à rebours de la civilisation occidentale moderne :

Pendant qu'à l'extrémité opposée de la planète terrestre hommes et femmes n'obtiennent qu'après un labeur sans répit la satisfaction de leurs besoins, pendant qu'ils se débattent dans les convulsions du froid et de la faim, en proie à la misère et à toutes les privations, Tahitiens au contraire, heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie, ne connaissent de la vie que les douceurs. Pour eux, vivre c'est chanter et aimer⁵².

Par ailleurs, il faut souligner que si Gauguin part véritablement en quête d'un paradis perdu lorsqu'il entreprend son voyage à Tahiti, ce n'est pas encore le cas lorsqu'il arrive en Bretagne. Comme de nombreux critiques l'ont souligné et comme en atteste sa correspondance, ce sont uniquement des raisons financières qui l'amènent en Bretagne, et c'est là qu'il commence à développer son goût pour le primitif et le sauvage. Ce que met en évidence Bérénice Geoffroy-Schneiter dans son article c'est la posture involontaire d'ethnologue que prend Gauguin face à ce peuple tahitien⁵³, tout à fait comparable à celle de nombreux autres artistes, en Bretagne. C'est à la source qu'il puise de quoi construire ses propres mythes. Son propre mythe, celui d'homme sauvage, mais aussi la quête d'une spiritualité particulière, détachée de toute institution ecclésiastique. Les représentations collectives véhiculent l'idée d'un monde vieillissant où s'effondrent tous les piliers des cultures traditionnelles, dans lequel il importe de « recréer du mythe », de redonner au monde des fondations, ainsi que le conçoivent aussi les symbolistes dans leur façon de s'intéresser au symbole et d'aller chercher les récits à leur sources, antiques notamment, et de les réactualiser. La quête d'une ascendance chez Gauguin est d'ailleurs récurrente : élevé au Pérou pendant une partie de son enfance, c'est naturellement loin des terres européennes qu'il recherche ses origines, invoquant sa grand-mère Flora Tristan et des ancêtres incas, en particulier dans *Avant et Après*. Son

50 Sur cette notion de « fin-de-siècle » et de l'imaginaire qui y est lié, voir la présentation de Guy DUCREY, *Romans fin-de-siècle*, R. Laffont, coll. Bouquins, 1999.

51 C'est ce qu'il écrit à Émile Schuffenecker dans une lettre du 7 août 1890 « Je ne vis plus ici que dans cette espérance de la terre promise. De Haan Bernard et moi, et peut-être plus tard ma famille [...] », cité dans Victor MERLHÈS, *De Bretagne en Polynésie, Paul Gauguin : pages inédites*, Papeete, Avant et Après, 1995, p.48.

52 *Ibid.*

53 Bérénice GEOFFROY-SCHNEITER, « Les paradis perdus de Paul Gauguin », *art. cit.*, p.67.

Autoportrait au Christ Jaune lui assure aussi une ascendance multiple et indigène : c'est un réseau de signes qui s'établit dans ce portrait « bicéphale », d'un côté son œuvre le *Christ jaune*, de l'autre un pot de terre à l'allure primitive – et dont le motif s'inspire de surcroît d'un bas relief sculpté dans la chapelle de Trémalo, au côté du Christ Jaune – qui est déjà un autoportrait. Il argue de cette ascendance non européenne pour asseoir son mythe d'homme sauvage.

Cependant René Huyghe, dans sa première édition de *L'Ancien culte mahorie*, a mis en évidence les sources du texte : Gauguin ne tient pas ces récits d'une source primaire. Il en a vraisemblablement puisé la majeure partie dans l'ouvrage de Jean-Antoine Moerenhout, *Voyages aux Îles du Grand Océan*, publié en 1837. Cette interférence entre la source – potentiellement peu fiable – et le texte final rejoint les problématiques et querelles autour de la question des premiers collectages bretons au XIX^e siècle⁵⁴. Mais pour Gauguin, qu'importe la véracité des sources, ce qui fait sens c'est ce qu'elles engendrent comme images fécondes pour l'artiste. Dans sa cosmogonie, Gauguin réécrit le mythe mahorie selon ses propres problématiques. Les paroles transcrites en mahorie revêtent un caractère sacré et incantatoire, présent plus peut-être pour leur valeur magique, comme les signes d'or, fleurs ou symboles mystérieux qui ornent certaines de ses toiles, que pour leur intérêt ethnographique ou linguistique.

C'est vraisemblablement dans la concurrence de deux types de spiritualité que se développe la nécessité de recréer du mythe. Comme le soulève Bérénice Geoffroy-Schneiter, ce à quoi est confronté Gauguin à son arrivée à Tahiti, c'est plus la christianisation des cultes religieux que la perpétuation des traditions ancestrales. La disparition d'une spiritualité populaire, fondée sur des cultes locaux et des divinités issues de traditions anciennes par la christianisation, l'incite donc à rassembler ces textes fondateurs – ou à recréer ces textes fondateurs. En Bretagne, comme nous l'avons évoqué, c'est la concurrence d'une piété populaire fondée sur une iconographie primitive et celle des élégants pardons et de chants angéliques. Albert Clouard s'inspire également de cette acculturation bretonne en mettant en scène dans des œuvres littéraires la concurrence des deux cultes chrétien et païen en Bretagne, à l'orée du Moyen-Âge. Sa grande érudition aussi bien en ce qui concerne la culture populaire bretonne que la fréquentation des milieux littéraires parisiens⁵⁵, et les œuvres qui composent sa bibliothèque, de la littérature populaire orale à la littérature médiévale notamment la matière de Bretagne, constituent autant de sources à ses écrits⁵⁶. La mise en scène de

54 Ces controverses autour des collectages de traditions orales en Bretagne seront plus largement développées dans le chapitre 6.

55 Ses carnets de notes et sa correspondance révèlent la lecture d'un grands nombres de légendaires bretons, et la fréquentation de nombres d'acteurs des milieux bretons : Charles Le Goffic, Gabriel Vicaire etc... Il collabore également à de nombreuses revues symbolistes parisiennes, comme en témoignent les exemplaires conservés dans le Fonds Clouard du musée de Pont-Aven.

56 Nous développerons largement cet aspect dans le chapitre 6, entièrement consacré à Clouard.

la christianisation de la Bretagne à partir de légendes populaires réactualisées révèle les propres doutes du peintre trégorrois. Il confie à Maurice Denis, dans une lettre du 3 janvier 1925, que le chemin pour y parvenir est bien long :

J'écris parce que je ne sais rien faire de mieux et que je n'ai pas trouvé de meilleur moyen pour éclairer mon âme et me révéler à moi-même. Mais à penser... que d'heures de tristesse ! Ah ! si j'avais la FOI ! Mon bon ami, j'en suis si loin encore ! Et cependant... peut-être ne faudrait-il qu'un pas⁵⁷ ?

L'écriture possède une double mission : d'une part, celle d'éclairer, par l'acte de création, l'âme de l'artiste ; elle a donc symboliquement un pouvoir rédempteur. De l'autre, elle reconstitue des textes qui réactualisent d'anciennes traditions et prennent leur place. Dans une interview accordée à Yves le Diberder et publié en 1951, à la veille de sa mort, Clouard montrera l'affection particulière qu'il nourrit pour ce drame en déclarant qu'il est probablement son chef d'œuvre⁵⁸. Celui-ci demeurera toutefois inédit, malgré les sollicitations de Maurice Denis pour le faire publier⁵⁹.

La recréation de mythes a donc pour plusieurs artistes la vocation de compenser un manque, de pallier une absence ou de recréer un texte originel manquant répondant à des préoccupations peut-être plus individuelles que collectives. Les mythes révèlent le contexte particulier de leur création et leur authenticité n'a d'importance que par l'écho qu'elles génèrent dans l'esprit des artistes pour recréer leur propre mythologie et nourrir leur spiritualité.

c) La Bretagne-monastère : un espace méditatif

*Hélas Hélas ! Armor m'appelle, la belle Armor, terre
des hommes pieux ; et celui qui va partir ne reverra
plus cette année, ta face bien aimée, avant les
feuilles rouges.*

Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis

Pont-Aven, juin 1889

Il existe un lien particulièrement important entre quête artistique et quête spirituelle chez plusieurs des artistes venus en Bretagne. Au-delà du motif pictural qu'offrent les manifestations de la foi pour les peintres, la mise en contact avec cette ferveur imprime parfois durablement sa marque dans les esprits des peintres et éveille en eux une spiritualité à laquelle ils avaient, pour partie, renoncé. Les artistes que nous allons évoquer arrivent en Bretagne aux alentours de années 1890, c'est-à-dire assez tardivement comparé à la vogue picturale de la région. Les représentations

57 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, 3 janvier 1925, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

58 Yves LE DIBERDER, « Avec le poète Albert Clouart », in *Bro Vreizh*, n°54, 1952, p.417. Voir citation p.138.

59 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, 3 janvier 1925, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

picturales de la foi bretonne sont donc déjà nombreuses et le sujet déjà largement passé en revue à la fin du siècle.

Parmi ces artistes se trouve Paul Sérusier, pour lequel sa découverte de la Bretagne a été décisive dans son attachement à la foi chrétienne. Dans une lettre à Jan Verkade, il écrit cette phrase désormais célèbre « Je me sens de plus en plus attiré par la Bretagne, ma vraie patrie puisque j'y suis né de l'Esprit⁶⁰ ». La rencontre avec la Bretagne opère donc pour lui comme une seconde naissance, une naissance non pas au sens physique mais au sens spirituel. C'est par le biais de la correspondance de Sérusier que l'on peut suivre les étapes de sa conversion à la foi catholique, mais de façon assez sporadique. Il s'étend peu sur sa conversion dans ses lettres mais évoque petit à petit ses moments de prières, et ses nombreux voyages en Italie, en Allemagne dans des institutions religieuses témoignent de son évolution spirituelle. Comme pour beaucoup d'artistes, cette conversion est précédée par la lecture de textes théosophiques largement diffusés à l'époque : la *Seraphitâ* de Balzac, empreinte des doctrines de Swedenborg, ainsi que *Les Grands Initiés* d'Edouard Schuré. Deux ouvrages qu'il conseillera par la suite à Verkade. *Louis Lambert* l'accompagne aussi dans son travail :

Je suis revenu à Huelgoat accompagné du jeune Bénilan. Ce pays l'enthousiasme. Moi, je le trouve toujours plus beau : je vis dans une chambre donnant sur l'étang que j'ai louée pour atelier : au mur, mes toiles, et de nouvelles gravures japonaises, sur la table, Louis Lambert, dont je lis une page avant de travailler, un travail sain et sûr, où chaque couleur est nommée, et fait juste l'effet prévu.⁶¹

Ce chemin vers la foi, et le rôle clef de la Bretagne dans cette inflexion est justement conté par Jan Verkade dans ses mémoires, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine peintre*. Cette entreprise de récit de soi par Verkade offre par la même occasion un précieux témoignage sur la vie de ses contemporains, et sur leurs propres parcours artistiques et spirituels. Nous avons fait le choix de passer outre l'approximation scientifique que représente ce texte, que nous avons lu dans sa version traduite, précisément pour l'intérêt remarquable qu'il présente aussi bien comme document que comme entreprise littéraire.

Verkade entreprend son premier voyage en Bretagne en compagnie de Sérusier et de Mogens Ballin, un peintre danois rencontré à Paris dans le cercle des Nabis. Ce voyage est d'abord motivé par la volonté de fuir l'agitation parisienne qui l'empêche de travailler. Comme pour Gauguin et pour beaucoup d'autres artistes de l'époque, le choix de la Bretagne est d'abord financier :

60 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, 14 janvier 1893, Musée de Pont-Aven.

61 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Vendredi, été 1893 », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p.67.

Comme je me plaisais toujours davantage en France, je pris la décision de ne pas retourner tout de suite en Hollande ; mais où aller ? Je ne pouvais rester à Paris, mes moyens ne me le permettaient pas ; d'autre part j'aspirais à un travail régulier qui pour bien des raisons m'était impossible à la capitale. Mais bientôt une solution se présenta. Mon ami Sérusier parlait souvent de la Belle Bretagne et me disait qu'on y vivait pour rien. Il y retournait cet été et me conseillait de l'y accompagner. Il connaissait, disait-il, un endroit dans une région splendide nommée le Huelgoat, où on pouvait vivre fort bien et à bon compte, et où aucun peintre encore n'était venu se nicher.⁶²

C'est donc, avant toute autre raison, la fuite hors du monde, voire plus exactement, l'éloignement des milieux artistiques parisiens qui préside à leur départ. La solitude qui était tantôt une des conditions d'apparition du paysage s'avère finalement être l'une des conditions de la création en elle-même. Mais plus encore, elle apparaît comme une condition essentielle de la rencontre avec la spiritualité, ou plus précisément, du ralentissement et de la disponibilité d'esprit qu'elle nécessite pour prendre racine dans l'esprit. Verkade oppose constamment l'effervescence et les tentations de la vie parisienne à la fruste vie bretonne, retirée et exempte de distractions :

Ce beau paysage nous incita tout de suite au travail, auquel nous mettions une telle ardeur qu'en peu de temps un nombre respectable d'études couvrit les murs de ma chambre. L'ami Sérusier fut heureusement surpris lorsqu'il arriva trois semaines après nous. Nous restâmes pour le moment à Pont-Aven ; l'affluence des peintres n'était pas trop grande encore⁶³.

Lors de son second voyage, Verkade choisira sciemment Saint-Nolff comme lieu de séjour, « un tout petit village et les étrangers ne pouvaient y loger⁶⁴. » Sérusier quant à lui s'établira à Châteauneuf-du-Faou à partir de 1897 et y vivra partiellement retiré de l'animation parisienne jusqu'à sa mort en 1927.

Le rôle de la Bretagne dans la conversion de ces artistes est autant de révéler l'existence de cette foi – il les met en contact avec la foi sans autre alternative, puisque celle-ci rythme le quotidien, s'invite dans leur quotidien – que de leur permettre d'aller à rebours de l'infurnal vacarme de la capitale : « Sur le chemin de la foi, on a généralement besoin de beaucoup de temps et de calme. La folle activité moderne trouvera difficilement Dieu⁶⁵. » Parlant des épisodes de conversion religieuse de Mogens Ballin, Verkade prend précisément en exemple l'œuvre de Huysmans, et compare Ballin au héros neurasthénique Des Esseintes :

62 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine peintre, op. cit.*, p. 89.

63 *Ibid.*, p.100.

64 *Ibid.*, p.131.

65 *Ibid.*, p.110.

Ballin semblait passer par la même crise que moi. Il restait tapi toute la journée dans sa chambre, vivait comme Des Esseintes dans *À Rebours*, au milieu de nuages de parfums et de fumée de tabac.⁶⁶

Cette idée de régression va de pair avec l'image d'une Bretagne qui n'a pas évolué en même temps que le reste du monde. Ils y trouvent encore, semble-t-il un espace où ils peuvent se recueillir et éprouver leur solitude, un espace où ils profitent du temps nécessaire à la gestation de leur œuvre, et peut-être aussi une vie solitaire qui convient mieux au caractère de certains d'entre eux, au-delà de la simple quête d'exotisme. Sérusier exprime ce retrait du monde qui lui est nécessaire, tout comme Verkade a fui Paris d'abord puis Pont-Aven ensuite, lorsque la ville fut devenue trop pleine de peintres.

Tu dois comprendre, par ces raisons, pourquoi je travaille peu et pourquoi je m'isole, loin des milieux dits artistiques. Je me suis décidé cette année à passer les trois quarts du temps en Bretagne, où je vis loin des choses qui m'écœurent dans la grande ville et où, je me sens moins seul parmi les vaches et les arbres que dans la foule parisienne. Ne crois pas, comme ta lettre me le fait penser que je passe ma vie dans les cabarets comme autrefois à Pont-Aven. Non, je suis très sage et ma santé est excellente, sois tranquille sur ce point de vue⁶⁷.

Charles Filiger est attaché à la Bretagne pour des raisons similaires. Son caractère solitaire l'attache à la région, en particulier au Pouldu où il séjourne de 1890 à 1899, et qu'il nomme son « triste et pauvre Pouldu », comme prolongation de ses propres états d'âme⁶⁸. Il fait part de la même vie ascétique et laborieuse dans une lettre à Jan Verkade de 1892 :

Ne craignez rien, cher ami – car je vis ici plus isolé que vous là-bas : tout le jour je travaille dans une ferme à St. Modé [Maudet] – et quiconque – à l'avenir – habitera – la maison des grands sables – ne verra plus Filiger – qu'aux heures où les honnêtes gens se mettent à table – Vous venez aussi un peu en retard pour parler de sagesse – car depuis nombre de jours je me suis mis au régime de ne plus boire – qu'un verre avant le repas du soir – et peu de chose – après – mais dame, je n'aurai jamais la raison d'un homme du Nord – d'un jeune homme modèle – comme vous – mon cher Jan – pour arriver à tout suspendre⁶⁹...

Il y a donc une rupture entre Pont-Aven, que beaucoup décrivent comme un lieu d'effervescence

66 *Ibid.*, p.111.

67 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 25-4-1902 », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance, op. cit.*, p.93.

68 « ... ce triste et pauvre Pouldu . où j'ai senti autre chose que seulement la primitive beauté de la Nature – où j'ai compris quelque chose de l'Éternité – Et c'est pourquoi je ressemble peut-être à ce moine indolent . qui s'oublia cent ans – à écouter chanter – l'oiseau chanteur [...] », Lettre de Charles Filiger à Antoine de la Rochefoucauld, Le Pouldu, mars 1898, citée par André CARIOU, *Charles Filiger, correspondance et sources anciennes*, Châteaulin, Locus Solus, 2019, p.152. Charles Filiger réunit dans cette déclaration plusieurs éléments caractéristiques de l'attrait des peintres pour les villages isolés de Bretagne, notamment la quête du primitif et le retrait du monde dans une perspective monacale.

69 Lettre de Charles Filiger à Jan Verkade, le Pouldu, courant mai 1892, *ibid.*, p.81.

artistique, et le caractère monastique de la vie que mène Sérusier au Huelgoat puis à Châteauneuf ou Verkade à Saint-Nolff. La Bretagne devient à la fois le double lieu de retraite spirituelle et de travail pictural : « Je ne travaille pas à Paris et j'ai hâte de retourner en Bretagne pour y fixer matériellement les idées que j'ai sur la couleur et sur le style⁷⁰. » . Sérusier partage son temps entre Châteauneuf-du-Faou Finistère, où il se fait construire une maison qu'il habite à partir de 1906, et Paris où il passe les mois d'hiver. Mais il scande ses lettres à Denis et Verkade du regret de perdre son temps à Paris et d'y mener « une vie de bourgeois fainéant⁷¹. ». Verkade, qui entrera véritablement dans les ordres en 1892 à l'abbaye de Beuron, expose ce même lien qui unit la spiritualité au travail, en entrant dans un monastère de moines-peintres. Tous deux établissent donc un lien entre ces deux vocations, à la fois spirituelle et artistique, et si Verkade réalise ce vœu en œuvrant du côté sacré, Sérusier demeure du côté profane. Il s'interrogera toutefois sur la possibilité d'entrer dans les ordres, réalisant des séjours aussi nombreux que réguliers, selon sa correspondance, auprès de Verkade, devenu moine à l'abbaye de Beuron, ainsi que dans des couvents italiens. Dès 1895, il lui écrit :

En somme, je me sens, à tous points de vue, dans un état de transition qui ne se produit jamais sans hésitation, crise et souffrance. J'éprouve le besoin de finir cette vie nomade où les toiles sont bâclées sur un couvercle de malle, dans une chambre de hasard. Je souhaite la paix de l'âme et du corps et ne vois que deux solutions : le mariage chrétien ou ... mieux si j'en deviens digne.⁷²

Il témoigne ainsi de l'évolution de sa pensée, puisqu'au même destinataire il écrivait en 1892 : « On m'a proposé de me marier, j'ai dit : zut⁷³. » C'est une vie solitaire, ascétique voire monastique que recherchent ces artistes en venant en Bretagne. L'accent est mis, dans leur correspondance, sur le caractère sain du mode de vie qu'ils mènent. Armand Seguin, en visite chez Sérusier à l'été 1903 – et où il mourra le 30 décembre de la même année –, écrit ceci à Verkade :

Ceci dit, apprenez que, sans imiter les poules, nous nous levons et nous couchons de bonne heure, que nous surveillons nos paroles et nos relations, que nous cherchons de vivre isolés, que nous nous entraînons au travail et que nous prions.

J'étais bien faible de santé lorsque je suis venu ici, enfermé six mois dans ma chambre, je ne pouvais pour ainsi dire faire un pas, me voici plus fort, plus gai, l'âme joyeuse, sans vaines terreurs, et je reprends peu à peu mon énergie bien petite. Surtout Sérusier éveille mon intelligence par ses paroles, nous discutons sur des sujets intéressants, nous lisons, et malgré que je ne boive que modérément de l'absinthe, (modérément, n'est-ce pas Sérusier?), je vois toujours la vie en rose, malheureusement, mais sans voir l'âme du nègre comme vous vous exprimez.⁷⁴

70 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 7 mars 1906 », *ibid.*, p.122.

71 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 23 juillet 1907 », *ibid.*, p.127.

72 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Mardi, 1895 », *ibid.*, p.72.

73 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, *ibid.*, p.58.

74 Lettre d'Armand Seguin à Jan Verkade, Châteauneuf-du-Faou, 28 juin 1903, *ibid.*, pp.99-100.

Le séjour de Seguin chez Sérusier prend la forme d'un séjour de convalescence – qui ne lui sera malheureusement pas faste. Cette retraite associe le travail de création à une régularité presque monacale, et Sérusier fait office de guide dans cette retraite : « La présence de Seguin me force à montrer le bon exemple au point de vue de la vie et aussi de la religion » écrit Sérusier à Verkade dans le post-scriptum d'une lettre de Seguin (14 juin 1903). La Bretagne se révèle, par opposition à la vie parisienne, une région où se ressourcer, où disposer de temps, elle est pour plus d'un un véritable refuge. Il faut noter que c'est chaque fois Verkade qui est le destinataire de ces déclarations, comme si son entrée dans les ordres représentaient une caution morale pour ces artistes. Filiger le souligne d'ailleurs, il serait bien incapable de mener une vie aussi rangée que celle de son ami. Et Maurice Denis n'a-t-il pas lui acquis une maison à Perros-Guirec dont le nom *Silencio*, invite au recueillement, et laisse entendre la paix qui l'entoure ? En outre, l'immense villa construite en 1894, achetée à une actrice, Mlle Josset, se nommait à l'origine « *Silencio y descanso* » (silence et repos). Le silence, tout comme le repos, est aussi ce qui manque à la vie parisienne. La Bretagne est un autre silence, pour Sérusier c'est « le plus ancien silence du monde⁷⁵ » : l'espace qu'elle dégage donne aux sons une autre dimension. La phrase mainte fois commentée de Gauguin va en ce sens « J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture⁷⁶ » Et si Gauguin fuit finalement la Bretagne, c'est précisément pour y chercher un endroit peut-être encore plus calme, plus isolé et plus sauvage : les îles. C'est ainsi qu'il décrit son projet de départ à sa femme, dans une lettre au début de l'année 1890 :

Puisse venir le jour (et peut-être bientôt) où j'irai m'enfuir dans les bois sur une île d'Océanie, vivre là d'extase, de calme et d'art. Entouré d'une nouvelle famille, loin de cette lutte européenne après l'argent. Là à Tahiti je pourrai, au silence des belles nuits tropicales, écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon cœur en harmonie amoureuse avec les êtres mystérieux de mon entourage.

Libre enfin, sans souci d'argent et pourrai aimer chanter en mourir⁷⁷.

C'est tout ce qui représente la société et l'institution que Gauguin souhaite fuir, pour retrouver dans ces îles, ce qu'il a pressenti en Bretagne, le calme, le silence, et l'harmonie avec la nature, c'est-à-dire ce qui représente pour lui le sauvage et le primitif. Pour Gauguin, c'est la Polynésie qui fait office de terre sacrée, c'est là qu'il élabore de nouveaux mythes, déplore la perte des traditions et

75 Cité par Henry MASSON, *Paul Sérusier, de Pont-Aven à Châteauneuf-du-Faou*, Saint-Brieuc : les presses bretonnes ; Spezet : Nature et Bretagne, 1991, p.42.

76 Lettre de Paul Gauguin à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, Février 1888, dans Paul GAUGUIN, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2009, p.40.

77 Lettre de Paul Gauguin à Mette Gauguin, in Paul GAUGUIN, *Oviri, écrits d'un sauvage, op. cit.*, p.61.

tente de lutter contre la perte de ces traditions par la création. Si Gauguin entend retrouver la musique des mouvements de son cœur, c'est une autre musique qu'accueille le silence de la Bretagne : c'est celle du chant liturgique. Les images rapportées à la foi bretonne, notamment par Verkade, sont de séduisantes images pittoresques, mais elles rapportent également cet importance du chant :

Dans la vision d'ensemble que, dans mon souvenir, je garde de Pont-Aven, les rues et les places me paraissent tout naturellement parcourues par les processions solennelles du mois de Mai, le mois de Marie. Tous les dimanches après vêpres, les enfants, les jeunes filles, les femmes et les hommes parés de leurs plus beaux atours, parcourent le village en récitant des prières et en chantant de joyeux cantiques, précédés de la bannière de la Sainte Vierge⁷⁸. [...]

L'élément qui vient le plus frapper l'esprit dans ces processions est un élément justement irreprésentable : ce sont les chants. Au-delà de la pieuse communion des processions, qui séduit l'œil, le chant s'adresse plus profondément à l'individu, il rompt le silence et l'intègre dans la communauté. Verkade et Denis font également cette expérience, à ceci près que Denis a toujours été catholique et s'imagine donc athée pour ressentir l'impression que lui ferait cette assemblée avec une oreille étrangère :

Le second dimanche, j'étais assis devant la porte de l'auberge, et lisais de nouveau le livre de Schuré. Tout le monde s'était rendu à l'église et sans cesse les chants parvenaient à mon oreille mêlés au son de l'orgue et d'un cornet à piston. C'était si séduisait et attrayant. On se sentait complètement pris. [...] Tous les fidèles chantèrent en latin le *Kyrie Eleizon*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. [...] ⁷⁹

Si j'étais libre penseur ou même athée – seulement un peu renseigné sur les littératures et les religions – je me suppose entrant dans une église, ici au fin fond de l'Occident : après des hymnes hébreux, qu'on peut bien s'étonner d'entendre chanter par des paysans bretons, et dans la langue de Rome – voici que la plus belle civilisation humaine, la grecque, nous prête un instant sa langue, et c'est pour crier un cri de douleur et de pitié.⁸⁰

Une réflexion sur les langues transparaît dans ces discours : l'église paraît alors une nouvelle Babel, mêlant des langues inconnues de la plupart des fidèles sans que ceux-ci ne semblent gênés. Si Verkade avoue ne rien comprendre au sermon en breton, Denis suppose que : « ce qu'ils en comprennent leur suffit pour les sept jours de la semaine⁸¹. » Ce qui importe finalement le plus dans cette expérience du chant, ce n'est pas tant la compréhension que le sentiment collectif qui s'en dégage, le sentiment d'appartenance à cette communauté, qui dépasse la barrière linguistique. Et

78 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu*, op. cit., p. 100.

79 *Ibid.*, p. 136.

80 Maurice DENIS, *Journal I*, op. cit., p.155.

81 *Ibid.*

finalement, l'adhésion totale a lieu dans ces chants : « Bientôt je pus tout chanter avec les autres, ce qui me fut une grande joie⁸². »

Cette communion dans le chant relève de l'appartenance à une communauté que Verkade trouvera quelques années plus tard au monastère de Beuron, en Allemagne. Là-bas il trouvera cette régularité monastique tant recherchée en Bretagne sur le plan spirituel bien sûr, mais également sur le plan esthétique. Cette confrérie de moines-peintres se regroupait en effet autour des théories du Père Desiderius Lenz.

2. THÉORIES ESTHÉTIQUES ET SPIRITUALITÉ : UN ÉLAN VERS L'ART SACRÉ

L'importance de la littérature critique et théorique produite par les nabis a été mise en évidence par Clément Dessy dans son ouvrage *Les Écrivains et les Nabis*⁸³. Il dévoile cette nouvelle posture des artistes vis-à-vis d'un art dont ils souhaitent repenser les fondements, et sur lequel ils souhaitent prendre position. L'entreprise de théorisation n'est donc pas un fait nouveau pour les peintres de la fin du XIX^e siècle : le foisonnement des revues parisiennes leur offre un espace d'expression que les littérateurs eux-mêmes n'osent plus occuper, comme nous l'avons vu dans la première partie⁸⁴. Les artistes venus en Bretagne chercher l'inspiration ou une vie moins agitée, n'en demeurent pas moins tous issus de cette sphère artistique où l'émulation esthétique a lieu au sein des revues, et l'écriture critique ne leur est pas étrangère. La tendance est d'ailleurs, en littérature comme en peinture, aux manifestes et à la sur-théorisation, notamment autour des mouvements symbolistes et décadents. Il n'est donc pas étonnant de voir s'élaborer des théories esthétiques même au sein de ce que François Fossier appelle la « nébuleuse nabis⁸⁵ ». Certains artistes trouvent finalement l'expression de leur foi dans l'expression artistique elle-même et l'une et l'autre semblent fondues dans un même élan.

A. La correspondance de Sérusier : élaboration épistolaire d'une théorie picturale et spirituelle

Les lettres de Paul Sérusier adressées à Jan Verkade entre 1891 et 1911 et conservées au Musée de Pont-Aven témoignent de l'investissement particulier de l'espace épistolaire de la part du peintre. Les réponses de Jan Verkade ne nous sont pas connues, une exceptée, mais cet échange débute

82 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu*, op. cit., p.137.

83 Clément DESSY, *Les écrivains et les nabis*, Rennes, PUR, 2015.

84 *Ibid.*, pp.83-85.

85 François FOSSIER, *La nébuleuse nabis : les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque Nationale ; Réunion des Musées Nationaux, 1993.

semble-t-il après la découverte commune, ou la discussion des deux artistes, sur les théories de l'école de Beuron⁸⁶. La théorie du Père Desiderius Lentz, fondateur du couvent et de l'École de Beuron, repose en fait sur l'application de Saintes Mesures à la peinture. Ces théories sont inspirées de l'observation de l'art égyptien et reposent sur l'idée de mesures susceptibles de transcender les époques et les styles, pour s'imposer universellement. Dans ses théories rassemblées sous le titre *L'Esthétique de Beuron*, et traduites de l'allemand par Sérusier lui-même, le Père Desiderius reproche en effet à l'art de l'époque de reposer uniquement sur l'individualité et la subjectivité de l'artiste, et de négliger ses valeurs objectives : « Ici font partout défaut le contrepoids, le point de repère, le fondement vital objectif de l'art : le Typique, le Normal, le Style, qui reposent sur les nombres fondamentaux, les formes fondamentales, les mesures précises.⁸⁷ »

a) La tentation de l'esthétique de Beuron contre le naturalisme breton

Paul Sérusier est considérablement influencé par les théories du Père Desiderius et fait plusieurs séjours à Beuron aux côtés de Verkade, avec lequel il échange beaucoup sur le sujet. Ce chemin que parcourt Sérusier procède d'une véritable quête à la fois esthétique et spirituelle et, comme un prophète, il n'aura de cesse de vouloir diffuser le plus largement cette pensée. C'est dans cette optique, pour la rendre accessible, et dans un esprit humaniste, qu'il traduira le traité du Père Desiderius de l'allemand. Il écrit dans une lettre à Jan Verkade en 1898 « Ce qui m'a beaucoup aidé à me décider dans le bon sens, c'est de relire et de recopier au net le livre du P. Desiderius. Je l'ai maintenant terminé et vais le transmettre aux amis, je suis curieux de voir leur impression⁸⁸. » Il en achève la traduction début 1904⁸⁹ et le livre paraît l'année suivante à la Bibliothèque de l'Occident.

Si les théories délivrées par le Père Desiderius Lenz au couvent de Beuron intéressent tant Sérusier, c'est qu'elles correspondent pour partie à ses propres recherches esthétiques, liées au mouvement théosophique en particulier. Avant que ces théories ne lui soient exposées dans une lettre par Verkade en 1896⁹⁰, ses recherches sont déjà consacrées à l'établissement de principes sur l'harmonie des lignes et des couleurs dans le tableau. Cette harmonie, il l'envisage d'une façon qui préfigure d'ores et déjà la voie tant personnelle qu'esthétique qu'il empruntera par la suite : c'est

86 Jan Verkade rejoint le couvent en 1892, après sa conversion au catholicisme et son baptême à Vannes en 1890.

87 Pierre LENZ, *L'Esthétique de Beuron*, traduit de l'allemand par Paul Sérusier, préface de Maurice Denis, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905, p.17.

88 Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p.88. Avec cette affirmation, il semble vouloir rejouer la révélation qui eut lieu avec le tableau rapporté de sa leçon au Bois d'Amour avec Gauguin, *Le Talisman*.

89 Il écrit dans une lettre à Maurice Denis : « Avant de quitter Pompéi, j'ai terminé la révision de ma traduction, qui est encore plus correcte mais encore moins française. Je la retravaillerai dans ce sens. Si tu veux m'aider, tu me rendras service ... », *Ibid.*, p. 109.

90 Voir à ce sujet Caroline BOYLE-TURNER, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, Le Chasse-Marée Ar Men, 1995, p.101.

dans la tension entre l'un et le tout qu'elle réside. Il sera d'ailleurs enthousiasmé par l'idée d'un travail collectif à un objectif supérieur, tel que celui qui s'organise dans la confrérie de Beuron. C'était déjà cette ambition qu'il nourrissait pour le groupe des Nabis⁹¹. Il écrit d'ailleurs à Jan Verkade en 1895 ce regret de ne pas avoir réussi à fédérer ce groupe autour de recherches et de réalisations communes :

Un homme ne peut pas à lui seul, reconstruire tout cela ; il en faut plusieurs pour le faire, par des tentatives communes. Cela aurait été le devoir de ce que je nommais fièrement les Nabis. Mais la recherche de la personnalité, une invention de journaliste, a dispersé toute cette belle force⁹².

La même dynamique de l'un au service de l'ensemble, du tout, se dégage des théories sur l'art qu'il élabore. Sur le plan esthétique, lignes et couleurs doivent selon lui être réduites à leur plus simple expression, à leur *nécessité* pour conserver à la fois leur expressivité et servir l'ensemble. Comme les moines perdent leur individualité, y compris en tant qu'artistes, pour se mettre au service de Dieu, les éléments du tableau ne doivent conserver de particularités que celles qui servent à la réalisation de l'ensemble. Il écrit en 1892 :

Je veux un dessin ferme, simple, fini. J'entends par là, non pas que tous les détails y soient, mais que toute ligne soit voulue et ait son rôle, expressif et décoratif, dans l'ensemble ; je veux que toute ligne soit nécessaire, c'est-à-dire, qu'on ne puisse pas se la figurer autrement qu'elle n'est.

[...]

Quant à la couleur, j'ai renoncé à la recherche des petits tons fins, à côté les uns des autres. Ils attirent l'attention sur un coin du tableau, mais nuisent à l'ensemble. Trois ou quatre teintes bien choisies, cela suffit, et cela est expressif : les autres couleurs ne font qu'affaiblir l'effet⁹³.

Dans le cas de la ligne comme dans celui de la couleur, la singularité est dénoncée au profit de l'ensemble et particulièrement de l'expressivité : le « détail » et le « ton fin » s'opposent au « dessin ferme » et aux « teintes bien choisies ». Il ne s'agit donc pas d'une expressivité individuelle, mais de l'expression d'un tout, une « nécessité », c'est-à-dire l'action en direction d'une finalité, qui doit se manifester dans l'œuvre elle-même. Pour autant, il ne renie par la singularité, puisque chaque élément conserve son propre rôle, mais doit y demeurer cantonné. C'est une vision presque organique du tableau qui se dégage de cette conception : chaque élément du tableau est avant tout au service d'une unité plus haute. Dans la conception de Sérusier, cette unité transcendantale a

91 « Depuis les débuts du groupe Nabi, il avait défendu avec vigueur l'idée d'un travail collectif d'artistes qui aboutirait à la réalisation d'un ensemble décoratif. Prenant pour modèle les guildes médiévales d'artisans, il avait encouragé les Nabis à soumettre leur individualité à des projets plus vastes, mais il n'était parvenu à accéder à ce désir que dans le théâtre symboliste. », Caroline BOYLE-TURNER, *Paul Sérusier et la Bretagne*, *ibid.*, p.101.

92 Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, *op. cit.*, p.69.

93 *Ibid.*, pp.61-62.

partie liée à l'universel et au divin. C'est précisément cette portée universelle, qu'il recherche dans l'œuvre, la compréhension unanime du commun, qui le pousse à une simplification des formes. Le Père Desiderius Lenz affirme notamment que les arts antiques grecs et égyptiens utilisaient des systèmes de belles proportions universellement compris.

Cette ambition est également perceptible dans les thématiques abordées par Sérusier à cette époque : alors que la théorie que le Père Desiderius préconise implique l'abandon des sujets quotidiens, l'abandon de la représentation même, Sérusier envisage ce même revirement pendant un temps. Une lettre écrite à Jan Verkade en 1895 permet d'établir clairement ce lien entre une crise personnelle et spirituelle, et la transition d'une esthétique fondée avant tout sur la représentation du réel et sur une inspiration naturaliste essentiellement liée à la Bretagne, à une esthétique qui tire son inspiration des « Saintes Mesures », perdant ainsi tout contact avec la représentation du réel et l'inspiration individuelle du peintre :

Oui, vous avez raison, il faut que l'art soit hiératique. Ce n'est pas sans regret que je dis adieu aux paysages, aux vaches, aux Bretons, qui charment ou amusent l'œil. Mais je sais qu'il le faut pour me restreindre à un art plus grand, plus sévère, plus sacré.

En somme, je me sens à tous points de vue, dans un état de transition qui ne se produit jamais sans hésitation, crise et souffrance⁹⁴.

Le paysage opère comme un repoussoir dans cette quête : il est décoratif ou amusant, à l'opposé de l'art religieux « sévère et sacré ». Il s'opère chez Sérusier à cette période de son évolution une sorte de tension entre l'un et le tout, comme on peut l'observer dans les théories qu'il élabore pour sa peinture. C'est aussi une tension entre son inclination pour le paysage, en particulier breton et des théories qu'il se plaît à élaborer lui-même à partir de l'art religieux du pays, et un art transcendant qui abolit toute subjectivité ainsi que toute singularité.

Mais Sérusier, s'il est tenté par ses théories empreintes d'une spiritualité qu'il désire ardemment, ne semble pas complètement conquis par l'idée d'un renoncement à soi pour atteindre à un art universel. À plusieurs reprises, il se dit tenté de revenir à « [s]on inspiration comme autrefois⁹⁵ », c'est-à-dire une conception individuelle et subjective de l'art. C'est particulièrement cette approche qu'il reproche à ses contemporains : « J'ai crié contre l'individualité dont ils font la base unique de l'art », et dont il tente de se départir lui-même. Sérusier évoque même, dans une lettre de 1902, un « dépouillement » :

94 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, Mardi 1895, *ibid.*, p.72.

95 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, Jeudi 29 septembre 1898, *ibid.*, p.89.

J'ai encore en moi beaucoup de restes de l'influence naturaliste de mon pays et de mon temps, dont je dois me dépouiller pour produire des choses qui me satisferont au moins, si elles ne satisferont (*sic*) pas mes contemporains⁹⁶.

Il discute de ce caractère objectif ou subjectif de la beauté à plusieurs reprises dans sa correspondance : Sérusier s'attarde sur la dimension « amusante » ou « qui charme l'oeil » de l'art – c'est à cela qu'il demeure attaché. En juin 1905, il écrit à Verkade que leurs conceptions de la beauté s'opposent : alors que Sérusier considère une beauté subjective, Verkade lui, s'attache à une beauté objective. Dans cette même lettre, Sérusier remet en cause des remarques faites par le Père Lenz sur l'une de ses toiles, et écrit avoir l'intention de faire du paysage, parce que, « c'est là que je trouve le plus de beauté subjective ; quelqu'un m'a dit, un paysage est un état d'âme⁹⁷. » Il s'opère donc un tournant dans la pensée de Sérusier qui va le mener à réinterpréter les théories de Beuron.

b) L'écrit : une voie d'élévation spirituelle

Le travail de Sérusier sur ces théories ne consiste pas seulement à leur mise en application dans ses œuvres picturales. Il en fait une véritable relecture, se les approprie afin de pouvoir concilier son profond attachement à la Bretagne et les sujets qu'elle lui procure, l'inspiration qu'il y trouve et qu'il ne se résout pas à abandonner. Sérusier continue donc de s'inspirer des sujets bretons, mais, afin de leur donner la portée universelle que préconise l'école de Beuron, il leur retire leur caractère trop contemporain et s'inspire largement de sujets médiévaux, en particulier issus des tapisseries.



Paul SÉRUSIER, *Les Trois Fileuses*, 1918, huile sur toile, 81x166,5 cm, Brest, Musée des Beaux-Arts.

Cette appropriation des théories de Beuron, passe notamment par le geste mécanique de l'écriture manuscrite.

Ce qui m'a beaucoup aidé à me décider dans le bon sens, c'est de relire, et de recopier

96 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, 25 avril 1902, *ibid.*, p.93.

97 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Châteauneuf-du-Faou, juin 1905 », *ibid.*, p.118.

au net, le livre du père Désidérius.

[...]

Cette lecture m'a donc profité en ce sens que j'ai mieux compris le fait de cet art plus important encore que la connaissance des mesures⁹⁸.

L'écriture joue donc un rôle de premier ordre dans la mise en œuvre de ces principes en permettant une appréhension personnelle, par la saisie mécanique du texte. Sérusier pousse plus loin cette appropriation en traduisant également le traité de l'allemand et en se chargeant de le diffuser. Il écrit à ce propos à Verkade qu'il y ajoute ses propres idées⁹⁹.

La correspondance de Sérusier permet d'enregistrer cette évolution, de manière linéaire et continue, là où chaque tableau marque le franchissement d'une nouvelle étape. La correspondance formule des théories – et dans le cas de Sérusier établit des formules – que l'œuvre mettra en acte. Elle est en effet, comme dans bien d'autres cas, un espace de réflexion, d'échange entre les deux artistes, un espace où s'élaborent les théories. De plus, il n'est pas rare que d'autres espaces d'expression y soient évoqués : l'œuvre picturale, évidemment, mais également le réel. La lettre accompagne, voire initie, des conversations de vive-voix.

Tout cela n'est pas très clair, il faudrait en parler les palettes à la main. C'est ce que nous ferons peut-être à Beuron, vers Pâques¹⁰⁰.

Je voudrais tant causer avec toi de dessin et de couleurs¹⁰¹.

Je crois que c'est la fin de l'impressionnisme. Il ne manquera plus que de joindre à l'harmonie des couleurs le style ? Je commence, je crois, à le trouver dans le paysage. Quant aux figures, pas encore. Or je trouve que les figures sans style ne donnent que de l'illustration, ou de la littérature. Si Dieu veut nous parlerons plus longuement de tout cela¹⁰².

L'évocation de Dieu est récurrente dans la correspondance de Sérusier. Elle intervient la plupart du temps comme la manifestation d'une volonté supérieure, qu'il faut rapprocher de la « nécessité » qu'il évoque au sujet de ces tableaux. Celles-ci sont du même ordre car elles constituent l'idée que doit matérialiser l'œuvre. Sérusier est en cela très proche des théories symbolistes. Il établit ce lien de la spiritualité à l'art, la première étant un socle, une base pour le second. La nécessité est du domaine de la spiritualité et précède la réalisation artistique. Ainsi écrit-il à Jan Verkade dans une

98 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 29 septembre 1898 », *ibid.*, p.89.

99 « ... je mettrai en circulation l'esthétique de Beuron, à laquelle j'ai ajouté quelques renseignements sur l'application pratique des nombres et figures simples », *ibid.*, p.90.

100 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 20 novembre 1905 », Musée de Pont-Aven.

101 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Lundi 18 février 07 », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance, op. cit.*, p.126.

102 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Mardi 23 juillet 07 », *ibid.*, p.128.

lettre datée de 1895 : « Avant de parler art, parlons un peu religion – cela se tient¹⁰³ ? » Il paraît donc nécessaire pour Sérusier de s'interroger avant tout sur le rapport intime à la foi, avant de « matérialiser », de rendre terrestre cette foi dans l'œuvre.

Mais il distingue là aussi deux espaces bien différents, qu'il peine à réconcilier : l'espace terrestre, celui des « banalités grossières d'un petit prêtre de village », « l'esprit fermé et les idées petites des fonctionnaires de Province¹⁰⁴ » et les « grandes idées de la religion chrétienne » dont il admire, chez Ballin, cette faculté à passer outre les « petites¹⁰⁵ ». Sérusier reconnaît être en quête d'un guide spirituel, aussi bien dans le domaine de l'art que dans son chemin vers la foi chrétienne, mais celui-ci doit lui être « supérieur » :

Tout va bien, mon cher Jan, selon tes désirs ; mais ce que je cherche, c'est un prêtre vraiment sain et intelligent. Tu sais que j'ai toujours recherché en art, les gens supérieurs à moi, de même en religion¹⁰⁶.

C'est l'un des premiers préceptes énoncés par le Père Desiderius dans *L'Esthétique de Beuron* : « Fréquente toujours les gens qui sont au-dessus de toi et savent plus que toi¹⁰⁷. » Cette supériorité qu'il recherche doit le conduire à une élévation, qui est de l'ordre du passage du domaine terrestre au domaine céleste ou transcendantal.

La correspondance, voire plus largement l'écriture, accompagne ce mouvement d'élévation en y prenant part. Alors que Sérusier distingue le singulier et l'universalisme dans les œuvres, et fait prévaloir le collectif sur l'individu dans la réalisation d'une œuvre picturale, un discours plus implicite se construit parallèlement à ces réflexions, qui engage le statut de la correspondance elle-même. Il s'établit un lien entre correspondance, quête spirituelle et quête esthétique.

Des espaces d'écriture se dessinent à leur tour et une fonction bien déterminée leur échoit à chacun, qui conduit à la conception d'une hiérarchie générique.

J'ai encore beaucoup de choses à te dire sur des questions d'art auxquelles j'ai réfléchi cette année, par exemple :

- 1° la perspective pouvant s'allier aux mesures, ce qui permettrait le paysage encadrant
- 2° la distribution entre la draperie antique et le vêtement chrétien
- 3° l'usage plus ou moins strict du canon, selon l'expression et la destination.

Ce sont des choses trop vastes pour être traitées dans une simple lettre.

J'en écrirais des volumes, si Dieu le permet¹⁰⁸.

103 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Mardi 1895 », *ibid.*, p.70.

104 *Ibid.*

105 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 14 janvier 1893 », Musée de Pont-Aven.

106 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « Mardi 1895 », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance, op. cit.*, p.70.

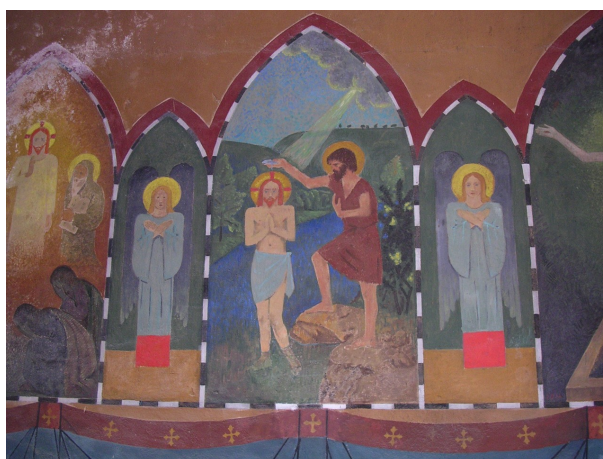
107 Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron, op. cit.*, p.11.

108 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, « 04-05 », Musée de Pont-Aven.

L'utilisation du conditionnel « j'en écrirais » place cette perspective dans une éventualité entièrement soumise à la volonté divine, sur laquelle Sérusier n'a donc aucune maîtrise. Il devient l'émissaire divin d'un message à délivrer et perd dans cet acte d'écriture son individualité. La théorie à portée universelle ne peut déployer tout son potentiel que dans l'espace du Livre. Celui-ci appartient donc au domaine du divin, et exclut l'individu et sa subjectivité de cet espace.

À l'inverse, la lettre ménage un espace d'expression à la subjectivité, espace étroit qui ne permet pas le développement d'idées trop vastes, qui déborderaient l'individu fini et donc son champ d'expression limité. Elle n'est susceptible de recevoir que des idées non développées et formulées par des chiffres (1° - 2° - 3°) qui suppriment leur enchaînement logique au profit de l'énumération. Alors que les théories qu'il développe dans l'unique ouvrage qui sera édité de son vivant admettent le principe de l'alphabet comme principe fondateur. Son *ABC de la peinture* est en effet divisé en trois chapitres : A, s'attache au principe de représentation ; B, étudie la place des mesures dans la représentation et C, en explique la mise en pratique d'une manière technique.

De la lettre au livre il y a donc une distance à parcourir : celle qui sépare l'homme de Dieu. Les théories développées par Sérusier et regroupées dans cet unique volume puisent à la fois dans le naturalisme français qui assure son penchant pour le paysage et le sujet breton, et, sous l'influence de Verkade et de la doctrine de Beuron, dans des théories à vocation universalisantes – et tout à fait opposées au pittoresque – du Père Lenz. La Bretagne offre d'ailleurs un garde-fou à cette plongée aveugle dans un art exclusivement fondé sur ces théories et permet à Sérusier de conserver son individualité dont il souhaiterait pourtant se défaire à certains moments, pour élaborer une théorie originale et personnelle. Le baptistère de l'Église de Châteauneuf-du-Faou, qu'il décore entre 1914 et 1918 de figures hiératiques largement inspirées de celles de Beuron, témoigne de ses recherches en ce sens, et de la mise en œuvre de cet art religieux monumental rêvé par les symbolistes.



Paul SÉRUSIER, détail de la fresque ornant le baptistère de la chapelle Notre-Dame-des-Portes, Châteauneuf-du-Faou (Finistère)

Ce retour à l'art religieux, s'il s'inscrit pour Sérusier dans le sillage d'un art moderne, oscille donc entre un retour à des principes bien plus anciens, voire primitifs – hérités des grecs et des égyptiens – et une recherche plus personnelle, héritée des idées synthétistes développées par Gauguin. D'autres peintres se fixeront eux-aussi sur le passé pour élaborer leur théories esthétiques, mais cette fois-ci pour un retour à un art plus classique.

B. Néo-classicismes et théorisations : Maurice Denis et Émile Bernard

Après avoir largement participé aux mouvements picturaux qui tendaient à révolutionner la peinture autour de Gauguin, Maurice Denis et Émile Bernard ont tous deux opéré un changement de direction esthétique en se tournant vers le classicisme. Bien que leurs cheminements pointent dans la même direction, leur mise en œuvre est toutefois radicalement opposée. Bernard rompra très tôt avec les avant-gardes picturales dont il sera pourtant l'un des pionniers ; Maurice Denis, en revanche, ne rompra jamais complètement avec elles, leurs rapports rentrant alors dans une lente évolution au fil de sa carrière. Denise Delouche parle à son sujet d'une « réflexion méthodique qui va le mener sans rupture à un classicisme renouvelé¹⁰⁹ » que permet d'enregistrer l'ensemble de ses écrits publics ou intimes. Comme pour Sérusier, la conversion et la théorie s'élaborent progressivement dans les plis de l'écriture.

a) Découvertes artistiques et inspirations religieuses

Émile Bernard fut donc très tôt amené à se détacher des recherches esthétiques menées à l'époque : après avoir participé avec Gauguin à l'élaboration du synthétisme en 1888, il bifurque rapidement vers un conservatisme en tout point antagoniste. Selon Rodolphe Rapetti, qui évoque au sujet de Bernard une « conversion progressive¹¹⁰ » à la peinture ancienne, la première transformation stylistique de celui-ci se produit entre les années 1893 et 1897 alors qu'il séjourne au Caire. Mais les prémices d'un retour à la tradition émergent en réalité dès 1890 – on pourrait même avancer qu'elles précèdent toute autre tendance chez Bernard. C'est du moins ce qui tend à se dégager de ses écrits – mais peut-être est-ce aussi une manipulation postérieure de sa part. C'est la même année que Maurice Denis publie son premier article dans *Art et Critique*, « Définition du néo-traditionnisme » : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.¹¹¹ » Le terme de tradition est lâché qui ouvrira les portes à toute un pan de

109 Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2010, p. 40.

110 Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Flammarion ; Musée d'Orsay, 2014, p.24..

111 Maurice DENIS, « Définition du néo-traditionnisme », in *Théories (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident,

l'histoire de l'art du XX^e siècle, alors même que Maurice Denis établit des préceptes qui seront à la base de l'art abstrait. Ainsi, dans les années qui suivent l'élaboration du synthétisme pictural, se manifeste chez ces deux peintres qui y ont collaboré, une première distanciation, une certaine prise de recul. Si pour Denis cet attachement à la tradition renvoie avant tout à la nécessité de prendre appui sur les anciens, ce terme se voit peu à peu remplacé dans sa théorie par celui de classique. *Théories (1890-1910)*, son recueil d'articles parus entre 1890 et 1910, s'ouvre d'ailleurs sur une « Définition sur néo-traditionnisme » et s'achève sur l'article « De Van Gogh à Gauguin vers un nouvel ordre classique » : de l'un à l'autre c'est tout le mouvement de la pensée théorique de Denis pendant ces vingt années qui s'élabore. Quant à Émile Bernard, c'est plus en réaction à son éviction du groupe de peintres formés autour de Gauguin et la querelle née à propos de la primauté de l'élaboration du synthétisme pictural, qu'il s'éloigne géographiquement : il découvre alors les primitifs italiens à Florence en 1893 puis s'exile en Égypte où il transformera véritablement sa manière de peindre. Par la suite ses relations avec le reste des artistes qui ont fait partie de cette aventure picturale demeurera ambiguë, notamment avec Maurice Denis.

Arrivé en Bretagne à pied en 1886, le jeune Émile Bernard n'échappe donc pas aux stéréotypes colportés tout au long du siècle : il subit l'influence de son temps, et découvre un pays dont on dit que des traditions médiévales y ont encore cours : « Je gagnai Plougastel-Daoulas où je vis de magnifique costumes. Je me crus au Moyen Âge [...]»¹¹² Cette idée va peu à peu prendre racine dans son esprit et, mêlée à la renaissance d'un sentiment religieux, l'exalter dans des débordements qu'il partage avec sa sœur :

J'étais redevenu très croyant. Avec mon amour profond, mon mysticisme avait reparu. La Bretagne avait refait de moi un catholique prêt à lutter pour l'église « *conservatrice de toutes les traditions et symboles généreux des plus nobles sentiments.* » Je m'enivrai d'encens, d'orgue, de prières, de vitraux anciens, de tapisseries hiératiques, et je remontais les siècles, m'isolant de plus en plus des miens, dont les occupations industrielles ne m'inspiraient que dégoût. Je redevins peu à peu un homme du moyen-âge et je n'aimai plus que la Bretagne. Ma sœur qui vivait sans cesse près de moi partageait mes idées ; habillée en bretonne, portant la haute coiffe des châtelaines, qui rappelait alors le bonnet de Pont-Aven, elle me semblait, pâle et longue avec ses cheveux blonds, une figure de haute lisse tissée au XV^e siècle. Et nous nous enfoncions dans notre amour pour le passé à des profondeurs qui bientôt nous faisaient voir nos parents comme des personnages effacés ou inexistant¹¹³.

Cet épisode relaté dans ses mémoires inédites, *Aventure de ma vie*, écrites à plus de quarante ans de distance, est donc largement lissé par le souvenir, puis retravaillé par son auteur. La propension

1912, p.1.

112 Émile Bernard, *Aventure de ma vie*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris., f°59.

113 *Ibid.*, f°83.

de Bernard à idéaliser le passé – y compris, ou peut-être surtout, son propre passé – rend difficile la possibilité d'accorder à ses dires trop de crédit. Toutefois, *a posteriori* il représente la Bretagne comme un éden médiéval – un espace lui permettant de se recréer une ascendance rêvée, lieu clos à la fois géographiquement et temporellement, à l'instar de la vie monastique bretonne vécue par Sérusier, Verkade ou encore Seguin. Il confond d'ailleurs la coiffe bretonne avec la coiffe des châtelaines, réunissant ainsi deux traditions en un seul et même objet évocateur. Émile Bernard réaffirme de surcroît le rôle capital joué par la région dans sa conversion à la foi et dans son attirance pour l'art ancien : c'est à son contact qu'il redécouvre la foi et se laisse aller à ses amours pour le Moyen Âge. Dans cette dynamique, le sujet religieux trouve naturellement sa place. Il raconte ainsi la genèse de la peinture à fresque d'une annonciation dans sa chambre de Saint-Briac, dès 1887 :

Je peignis les murs de mon habitacle à fresque : le panneau principal avait quatre mètres de long sur deux et demi de haut. J'y représentai l'*Adoration des Bergers*. Elle se déroulait à travers des colonnes enlacées de vigne, dont j'avais fait le thème architectural de l'ensemble¹¹⁴.

Cette fresque lui valut par ailleurs la visite d'Albert Aurier qui révéla par la suite Gauguin et l'imposa comme chef du symbolisme pictural avec son article « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin » paru en 1891 dans le *Mercur de France*. Le goût pour un certain classicisme, ou tout du moins cette opposition à la modernité des impressionnistes, et l'importance du sujet religieux sont donc déjà bien établis dans les œuvres de jeunesse de Bernard. Ce sont peut-être d'ailleurs les éléments qui caractérisent le mieux l'ensemble de sa production écrite et picturale et permettent d'y trouver une ligne directrice diffuse tout au long de sa carrière. À la suite de son voyage en Italie, en compagnie de Sérusier et Verkade, il rédige une étude datée du 17 juillet 1893 dans laquelle il affirme « l'art [...] n'existe qu'en religion¹¹⁵. » Rodolphe Rapetti insiste d'ailleurs sur le fait que Bernard est le seul à exposer des œuvres à sujet religieux à l'exposition du Café Volpini dès 1889¹¹⁶. Il va jusqu'à emprunter aux techniques médiévales tant son désir de recréer un art digne de cette époque est important. Dès ses premières expérimentations, les recherches de Bernard sont donc tournées vers l'esthétique et les techniques de l'art ancien.

Chez Denis aussi, comme pour Sérusier et Verkade, dont il est au demeurant très proche, l'art est presque par définition sacré. Art et religion sont pour lui l'expression d'un seul et même élan, puisque dès 1885 – il a alors 15 ans – il note dans son journal : « car j'adore les cérémonies

114 *Ibid.*, f°69.

115 Cité par Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, *op. cit.*, p.20.

116 *Ibid.*

d'église : c'est là que se fondent mon âme d'artiste et mon cœur de chrétien.¹¹⁷ » C'est vraisemblablement par ce biais que Maurice Denis réintroduit peu à peu de la profondeur et du modelé à ses toiles. En étudiant l'art sacré, il se rapproche aussi des codes de la peinture classique, et les réintègre peu à peu dans son œuvre, sans pour autant rejeter totalement ses premières motivations synthétistes. Denise Delouche donne l'exemple de deux toiles traitant des régates, peintes à cinq ans d'intervalle : *Les Régates aux échelles de haubans* (1892) et *Régates à Perros vue de la jetée Ouest* (1897)¹¹⁸. La composition et le traitement du sujet possèdent de nombreux points communs, mais dans la seconde version, il réintroduit un effet de perspective et de profondeur grâce à la jetée qui se rétrécit en s'avançant dans la mer, qui n'existait pas dans l'œuvre de 1892, où dominait l'étagement des plans.

b) Une arrière-garde esthétique ?

C'est indéniablement par le biais de leur foi et de l'importance qu'ils accordent à l'art sacré que ces deux artistes s'acheminent peu à peu vers un néo-classicisme. Ils sont d'ailleurs régulièrement mis en parallèle dans les études sur l'art pour avoir embrayé ce même mouvement de retour à la tradition à l'orée du XX^e siècle. La question de l'art religieux, si elle s'exprime de manière très différente chez ces deux artistes – linéaire et presque dépourvue de doutes chez Denis, de façon plus passionnée et indécise chez Bernard – les conduit donc tous les deux sur le chemin d'un retour à l'ordre classique. De plus, ils légitiment cette reconnexion avec un certain classicisme dans l'abondante littérature théorique qui accompagne leurs renouvellements esthétiques. On pourrait même avancer qu'elle n'a de sens qu'adossée à cette littérature qui en donne les clefs de lecture et en justifie l'existence. La peinture ne puise plus seulement son inspiration dans un récit originel, elle devient elle-même la source d'un discours qui semble aussi important à sa compréhension que le récit dont elle tire son sujet. Sa première série d'articles regroupés sous le titre *Théories (1890-1910) : du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*¹¹⁹ ne montre-t-elle pas ce mouvement opéré par Maurice Denis lui-même ? La littérature critique devient partie du travail des peintres qui souhaitent reprendre à leur compte l'histoire de la peinture. *L'Histoire de l'Art religieux* (1939) de Denis apparaît alors comme une tentative de s'inscrire dans une tradition de peinture religieuse, comme une légitimation de sa propre entreprise picturale. Maurice Denis utilise d'ailleurs l'exemple d'Émile Bernard pour illustrer dans le dernier articles de ses *Théories* un certain retour à l'ordre :

117 Maurice DENIS, *Journal I*, op. cit., p.36.

118 Denise DELOUCHE, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2009, pp.34-37.

119 Maurice DENIS, *Théories (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.

Et par exemple, deux des plus audacieux, deux initiateurs du syntéthisme, – de ceux qui « brisèrent les vitres au risque de se couper les doigts » – M. Anquetin et M. E. Bernard, ont renié avec éclat leur première manière et se sont efforcés de présenter leur évolution récente comme un retour à la tradition des musées¹²⁰.

Maurice Denis, bien qu'opposé à Émile Bernard sur plusieurs points, utilise toutefois son nom comme faire-valoir de ses idées. À noter qu'Émile Bernard et Louis Anquetin, qui travaillèrent ensemble à l'élaboration du cloisonnisme vers 1887, sont souvent cités ensemble pour cette invention, tout autant que pour la marche-arrière qu'ils opéreront également ensemble. Maurice Denis poursuit en assurant la connotation méliorative qu'a repris le terme « classique » en matière de recherches esthétiques, qu'il associe paradoxalement à une idée de progrès voire d'avant-gardisme :

Je citerai ce fait que dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde, le mot « classique » est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances « avancées »¹²¹.

Ce que les deux artistes aspirent en effet à démontrer dans des termes et selon des influences étonnamment similaires, c'est l'avant-gardisme que représente la réactualisation de la tradition. Paradoxalement, c'est peut-être la notion d'« arrière-garde », théorisée dans l'ouvrage de William Marx, qui permet le mieux de percevoir le courant de pensée dans lequel s'inscrivent ces artistes au tournant du siècle. Elle est en effet définie comme « la face cachée de la modernité artistique contemporaine » qui, dans un siècle dominé par le progressisme, ne pouvait nécessairement trouver qu'une place minoritaire voire marginale. William Marx soulève l'ambiguïté inhérente à cette notion : l'arrière-garde ne s'oppose pas nécessairement à l'avant-garde, elle peut également en être la partie retardataire de l'esthétique, allant malgré tout dans le sens de l'avant-garde¹²². En ce qui concerne Maurice Denis et Émile Bernard, leur positionnement est plutôt lié à une rupture moderniste, qui consisterait à se démarquer des révolutions picturales marquant la fin du XIX^e siècle. Selon William Marx, il s'agit d'un geste profondément moderne qui deviendra monnaie courante après la deuxième guerre mondiale : « Tradition, classicisme : ces termes faisaient désormais partie intégrante de la panoplie moderniste¹²³. » En initiant ce mouvement dès les années 1900, Maurice Denis et Émile Bernard se montrent donc en avance sur les arrière-gardes elles-mêmes.

120 Maurice DENIS, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », in *Théories (1890-1910)*, *ibid.*, p.258. Paru originellement dans *L'Occident* en mai 1909.

121 *Ibid.*, p.259.

122 William MARX, *Les arrière-gardes au XXe siècle*, Paris, PUF, 2008.

123 *Ibid.*, p.11.

Cependant, aux alentours de 1905, leurs arguments sont en tout point opposés. Maurice Denis montre combien la rupture marquée par l'invention du synthétisme et l'adoption des principes de Gauguin comme fondateurs du groupe des Nabis reposait en fait sur une attention toute particulière portée aux anciens :

Or nul mouvement ne fut plus nettement traditionniste : il en prit même, à un certain moment, son nom. Loin de renier les maîtres du passé, il se prétendait docile aux enseignements des plus belles époques : égyptiennes, grecques, gothiques. Au surplus il serait piquant qu'une œuvre de ce caractère vint mettre de l'ordre dans de jeunes cerveaux sans doctrine ; et que pour illustrer d'un exemple décisif le beau mot de M. Eug. Guillaume « Pour tout ce qui touche à la beauté, il y a des recommencements sans fin. » on leur fit connaître un art aussi neuf et cependant issu des calvaires bretons, des idoles maories, de l'imagerie d'Epinal, enfin tout ce que l'humanité a jamais produit de plus naïf, de plus enfantin, de plus simple – et par conséquent de plus didactique¹²⁴.

On voit combien l'influence de Gauguin est présente, aussi bien dans la mention des calvaires bretons que dans celle des idoles maories, ainsi que cette notion d'enfance de l'art qui irrigue largement la pensée des artistes de l'époque. Dans son manifeste pour une « Rénovation esthétique », Émile Bernard revendique les mêmes influences, notamment celles des arts antiques. Pour autant, il renie précisément la période dite « de Pont-Aven » arguant que la voie de l'art se situe dans la continuité de la tradition et que leurs théories de l'époque constituaient une rupture.

Le véritable argument sur lequel ils s'opposent est donc, en somme, la place de la révolution esthétique de Pont-Aven au sein de l'histoire de l'art : est-elle rupture ou continuité ? Plus simplement c'est leur manière d'envisager l'évolution artistique qui diverge : Rodolphe Rapetti souligne ce qui les distingue, voire les oppose, sur le plan formel aussi bien que conceptuel : au classicisme unitaire de Denis, forgé à partir des idées symbolistes, s'oppose la fragmentation et la coexistence de styles et de registres variés, témoins d'une volonté de sortie de la modernité, qui caractérisent l'œuvre de Bernard¹²⁵. Comme chez Sérusier, l'importance de l'art antique, grec et égyptien en particulier, est pourtant nettement affirmée chez les deux artistes. L'influence des théories de Beuron y joue probablement un rôle puisque Verkade, que tous fréquentent lors de ses séjours à Paris ou en Bretagne, entre dans les ordres dès 1892. Émile Bernard est manifestement influencé par ces théories, comme en témoignent ses premières réalisations à fresque dans la chapelle de la mission africaine de Samos en 1893¹²⁶. L'importance des mesures comme principes fondamentaux des arts religieux est évoquée dans le manifeste de sa revue *La Rénovation*

124 Maurice DENIS, « De Gauguin, de Whistler, et de l'excès des théories », *L'Ermitage*, 15 novembre 1905 ; repris dans *Théories (1890-1910)*, op. cit. p. 193.

125 Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, op. cit., p.29.

126 Peinture détruite pendant la Seconde Guerre Mondiale, reproduite dans le catalogue d'exposition *Émile Bernard (1868-1941)*, *ibid.*, p.20.

esthétique :

Mais sous l'accident, nous trouvons le nombre, le principe, et ainsi, les bases de l'harmonie essentielle.

Faisant abstraction de l'accident, introduit par l'homme déchu, nous atteignons à l'architecture affaiblie, mais divine.

[...]

N'est-il pas évident, si les Grecs furent tant occupés de géométrie, que la beauté des formes, qu'ils ont souvent trouvée, procède de ce principe, auquel ils furent fidèles.

Tous les anciens, Grecs, Indiens, Persans, Égyptiens, Byzantins, Gothiques, ont en commun que les lois du nombre sont la base de la production harmonieuse ; ce sont les arts purement religieux qui l'ont le mieux écrit¹²⁷.

Bernard prône donc dans son manifeste une assise religieuse à toute œuvre. La poétique de l'accidentel qu'il rejette comme étant l'œuvre de l'homme dépourvu de sentiment religieux est en revanche particulièrement mise en valeur dans les œuvres de Gauguin. Il est donc probable qu'il la mentionne ici pour critiquer son aîné. Bernard théorise ses idées en art en commençant par une définition des termes, comme le fait Maurice Denis dans avec sa « Définition du néo-traditionnisme » dès 1890. Les théories développées reposent alors tout autant sur l'écrit et ses potentialités que sur des œuvres. Le manifeste « La rénovation esthétique » débute ainsi par une citation issue du *Dictionnaire général de la Langue française* de Hatzfeld et Darmesteter :

La Rénovation, c'est l'action de renouveler, c'est-à-dire soit de rétablir dans un état nouveau, en remplaçant ce qui ne convient plus, soit de faire naître de nouveau, soit d'animer d'une force nouvelle ; ces trois significations apparentées contiennent les idées de continuation et de création¹²⁸.

Dans cette définition, il valorise, comme le faisait Maurice Denis quinze ans auparavant, la notion de tradition ou de « continuation ». Toutefois, malgré la fortune que connut la « Définition du néo-traditionnisme » de Maurice Denis, celui-ci dut en partie revenir sur ses positions.

c) De l'excès des théories au roman du peintre

L'un des articles consacrés par Denis au Salon d'Automne s'intitule « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories ». Bien que le texte de l'article n'explique pas réellement son titre, il fait référence aux abondants commentaires dont fut couverte sa sentence devenue célèbre¹²⁹, et les contresens qu'ils amenèrent. En effet, alors qu'il prônait en 1890 l'importance de la « picturalité » de la peinture, c'est-à-dire de ses moyens techniques primaires, Maurice Denis revint progressivement

127 Émile BERNARD, « La Rénovation esthétique », *La Rénovation esthétique*, 1905, in *Propos sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994, p.95.

128 *Ibid.*, p.92.

129 Voir la définition du néo-traditionnisme p.340.

à l'importance du sujet au fur et à mesure qu'il se rapprochait de l'art classique. Cette évolution lui fit alors prendre conscience, avec Matisse comme point de mire, du danger d'une théorisation excessive, amenant l'art à une abstraction totale : ce qu'il reproche à la peinture, c'est de trop s'appuyer sur la littérature théorique pour justifier son existence – chose qu'il met pourtant lui-même en œuvre en écrivant abondamment – et permettre ainsi un affranchissement total de la nature : « Matisse que nous savons merveilleusement doué pour percevoir et rendre simplement les beautés de la nature, ne fait plus guère que traduire en schéma des théorèmes de peinture¹³⁰. » Il redoute et rejette le fait que la peinture ne devienne plus que l'illustration de théories abstraites, détachées de tout référentiel, alors que sa définition de 1890 n'avait jamais prétendu congédier le sujet du tableau. Le deuxième volume de ses théories, *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré*, qui paraît en 1922, consistera donc en une « rectification » et une précision de sa pensée, replaçant au cœur de celle-ci le divin et le sacré. Maurice Denis oscillera ainsi longtemps entre l'inutilité voire la vanité des théories et leur implacable nécessité. La simplicité fondamentale de sa pensée repose sur quelques vérités notamment celles de sa foi et de la précellence du sujet dans le tableau, mais la prolixité théorique dont il fait preuve tend à perdre ces éléments dans un flot conceptuel qui les rend difficile à saisir.

La propension à la théorisation atteint également des proportions démesurées dans la pratique d'Émile Bernard. Son activité littéraire est d'une diversité générique étonnante, et il publie en outre lui-même bon nombre de ses écrits : peintre productif, poète prolifique et critique passionné il ne cesse tout au long de sa vie de produire sans cesse du discours, qu'il soit pictural, littéraire ou musical¹³¹. Rodolphe Rapetti note la versatilité stylistique de Bernard, et insiste : celle-ci ne peut-être comprise que mise en lumière par son activité critique foisonnante. Activité littéraire qui confine à la schizophrénie quand on sait le nombre de pseudonymes derrière lesquels il se cache, et notamment dans les revues qu'il publie, presque intégralement écrites par lui. De 1889 à la fin de sa vie, il ne cessera de publier ses idées sur l'art sur divers supports¹³². Cette dispersion généralisée manifeste une volonté de s'illustrer dans tous les domaines de l'art et donne à sa pensée, toujours en mouvement, un caractère protéiforme. Il véhicule ses idées sur l'art de diverses façons : assez tôt, il publie ou fait publier ses propres essais aux titres évocateurs. Dans ses *Réflexions d'un témoin de la décadence du beau* il développe la comparaison entre la décadence des arts qui eut lieu entre les primitifs du Moyen Âge et la Renaissance, et la période contemporaine. Il souligne notamment dans

130 Maurice DENIS, « Le renoncement de Carrière – la superstition du talent », *L'Ermitage*, 15 juin 1906, repris dans *Théories (1890-1910)*, op. cit., p.208.

131 Voir citation p.218. Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XX^e siècle : la peinture polémique », in *Émile Bernard (1868-1941)*, op. cit., p.22.

132 *Ibid.*, p.30.

l'art médiéval la finalité religieuse de toute œuvre, et en fait bien évidemment son propre *credo*. À partir de 1905, c'est dans une revue dédiée entièrement à ses idéaux esthétiques que Bernard diffuse ses idées : *La Rénovation esthétique*, dont les ambitions sont clairement et efficacement affirmées : « Il n'y a ni art ancien, ni art moderne, il y a l'art, c'est-à-dire la manifestation de l'idéal éternel ». Il prône alors, ainsi que ses collaborateurs, une quête du Beau éternel dans laquelle on peut reconnaître des idées chères à Baudelaire, que Bernard admirait entre tous. En réalité, plusieurs critiques ont mis en évidence le fait qu'Émile Bernard est à peu d'exceptions près le seul collaborateur de cette revue. Il développe ainsi ses idées en démultipliant son moi en avatars divers, autant que les genres dans lesquels il s'illustre.

Tout un pan de son idéal artistique est en effet mis en scène dans son roman autobiographique, *La Danseuse persane*¹³³, qui transpose une histoire d'amour vécue avec la danseuse arménienne Armen Ohanian, dans le Paris de l'époque classique. Avec les années, son amour pour le Moyen Âge se déplace vers un goût de plus en plus prononcé pour le classicisme, et c'est finalement dans l'atelier de Philippe de Champaigne, sur l'île Saint-Louis, qu'il s'établira à la fin de sa vie et jusqu'à sa mort en 1941. Le héros du roman, Jean-Paul Lievens, en est d'ailleurs l'élève. Le roman cristallise un grand nombre de ses idées et de ses idéaux artistiques de l'époque : le contexte en est déjà un témoignage éloquent. Plus qu'un simple « roman du peintre¹³⁴ », c'est un véritable manifeste de l'artiste que déploie cette œuvre. Il y expose toutes les facettes d'un moi idéal aussi bien sur le plan personnel qu'artistique. Il y célèbre tant la peinture que la poésie, la musique et la danse, sur fond d'un amour passionnel avec une danseuse arménienne, à laquelle il oppose la figure mariale de sa propre femme, épouse fidèle et mère aimante. L'un de ses autres romans, *L'Esclave nue*¹³⁵, procède de même mais développe une part peut-être plus sombre du peintre que l'on retrouve dans plusieurs de ses tableaux : celle de sa fascination pour les maisons closes, dans une atmosphère toute baudelairienne. La question de la rédemption y est toujours un enjeu central. La propension d'Émile Bernard à la théorisation témoigne autant qu'une volonté de véhiculer des idées réactionnaires à une époque où l'avant-gardisme est privilégié, et dont il s'est lui-même extrait, que d'une tendance humaniste à s'illustrer dans tous les domaines de l'art, comme en témoigne *La Danseuse persane*.

Maurice Denis n'est pas en reste en ce qui concerne les théories, puisqu'il en publie lui-même deux volumes. Cependant, il ne franchit jamais le pas de la fiction, et se cantonne à une production

133 Émile BERNARD, *La Danseuse persane*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.

134 Voir à ce sujet Annie MAVRAKIS, *La Figure du monde, pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.

135 Émile BERNARD, *L'Esclave nue*, Bruxelles, Club international du livre, 1970.

de théoricien et d'historien de l'art. Leurs idées, pourtant très proches, ne parviennent jamais à s'accorder réellement et bien qu'allant dans une direction somme toute similaire, leurs chemins ne se recoupent jamais tout à fait.

Le mouvement de retour à l'ordre caractéristique du début du XX^e siècle et dans lequel s'illustrent Maurice Denis et Émile Bernard s'accompagne donc d'un lourd appareil théorique visant à expliciter ce changement de direction de la part d'artistes s'étant largement investis dans une révolution picturale à la fin du siècle. Ces textes théoriques représentent un para-texte indispensable à la compréhension des œuvres, et répondent, à nouveau, à la parole de Gauguin de mars 1895 qui enjoignait, dans une lettre à Maurice Denis, la jeune génération à se ressaisir de la plume pour exprimer ses idées novatrices :

Depuis quelque temps, surtout depuis mon projet de m'enterrer aux îles du Pacifiques, j'ai senti cette nécessité qui s'imposait à vous, jeunes peintres, d'écrire raisonnablement sur les choses d'Art. Cette préface de Séguin correspond en somme à un désir antérieur.

Bientôt je vais disparaître mais j'ai bon espoir que l'œuvre commencée s'acheminera. Je ne puis donc que vous féliciter de votre bonne intention. Continuez tous à combattre soit avec le pinceau soit avec la plume, c'est dans ma retraite mon fervent désir. ¹³⁶

136 Lettre de Paul Gauguin à Maurice Denis, Maurice DENIS, *Journal I, op. cit.*, p.113.

CONCLUSION : LE BERCEAU DU PRIMITIVISME

Tout commence donc en Bretagne : Émile Bernard est saisi par la piété bretonne dès ses premiers séjours dans la région (1886-1887), Verkade se fait baptiser dans la chapelle du collège des Jésuite de Vannes le 26 août 1892, Sérusier y « naît de l'Esprit », et quoi qu'en ait été l'issue, les tableaux qui impulsent le synthétisme sont des œuvres d'inspiration religieuse : la *Vision du Sermon* de Gauguin et *Le Pardon* d'Émile Bernard (par la suite rebaptisé *Bretonnes dans la prairie*). Quant à Maurice Denis, le sujet religieux trouve avant tout son expression première dans le quotidien, et ce quotidien se situe volontiers aux abords des côtes bretonnes. Au-delà de cet espace d'élaboration spirituel et esthétique qu'est la Bretagne, c'est vraisemblablement le terme de « primitif » qui rassemble ces peintres autour d'un élan commun : celui de la rupture, qu'elle soit volonté novatrice ou portée par l'aspiration à un retour à l'ordre.

Contrairement à son acception contemporaine, le terme primitif renvoie pour ces artistes à l'art médiéval : que ce soit chez Jules Breton, Maurice Denis ou Jan Verkade, ce sont tous cette époque qu'ils célèbrent lorsqu'ils évoquent le primitif. Cependant, les acceptions du primitif se divisent peut-être chez ces peintres en deux influences : l'une, apollinienne, plutôt caractérisée par les arts italiens raffinés, et l'autre dionysiaque, symbolisée plutôt par l'art primitif breton pour reprendre la dichotomie nietzschéenne¹³⁷.

Chez Émile Bernard et Maurice Denis, ce n'est en effet pas l'art primitif religieux breton, sauvage et barbare qui attire leur attention, mais les primitifs italien qu'ils placent aux origines de leur quête esthétique. Denis consacre d'ailleurs, dans son recueil d'article *Théories (1890-1910)*, un article traitant « De la gaucherie des primitifs » – paru originellement dans *Les Arts de la vie* en juillet 1904 –, dans lequel il prend la défense, pour ainsi dire, des primitifs :

Quoi qu'il en soit, l'idée de gaucherie et celle de Primitif sont tellement inséparables que lorsqu'un moderne dessine avec une vraie naïveté, lorsqu'il peint comme il sent, et s'écarte des formules admises – ce qui d'ailleurs n'implique pas qu'il crée de la Beauté – on l'accuse à la fois d'archaïsme et de gaucherie ; on lui reproche, comme on faisait à M. Ingres, de *vouloir rebalbutier*, de nous ramener à l'enfance de l'art etc. ; et c'est ce qu'on pardonne le moins à un artiste de n'être pas un habile homme et un virtuose...¹³⁸

Tous les termes relevés précédemment à propos de l'art breton sont ici réunis : les balbutiements, l'enfance de l'art, la barbarie, qui s'opposent au raffinement plus tardif. C'est d'ailleurs exactement dans les mêmes termes qu'il tentera de définir l'art que prônaient les artistes regroupés autour des

137 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.

138 Maurice DENIS, « De la gaucherie des primitifs », *Théories (1890-1910)*, op. cit., .168.

théories de Gauguin, dont il faisait partie :

Les critique nous reprochaient à cette époque de vouloir rebalbutier. En effet nous retournions à l'enfance, nous faisons la bête, et c'était sans doute ce qu'il y avait de plus intelligent à faire. Notre art était un art de sauvage, de primitifs. Le mouvement de 1890 procédait à la fois d'un état d'extrême décadence et d'une fermentation de renouveau¹³⁹.

Cette idée de décadence propre à l'époque, et caractéristique des fins de siècle¹⁴⁰, est ainsi transposée par Denis à la rupture se produisant dans les arts à la fin du Moyen-Âge. Denis perçoit dans les bouleversement artistiques de son siècle les symptômes d'une autre décadence, celle ayant engendré le passage de l'âge médiéval à l'âge classique. Dès lors, il se situe irrémédiablement du côté des primitifs dans un article paru d'abord dans *L'Art et la vie* en octobre 1896, puis repris dans ses *Théories*¹⁴¹. À noter qu'il dédie cet article sur la peinture religieuse à Jan Verkade et l'interpelle au sein même de l'article :

Et je songe aussi à vous Jan, qui avez trouvé le bonheur dans ce couvent d'Allemagne, où vous consacrez tout votre talent et votre vie au culte restauré de cette tradition chrétienne oubliée depuis la Renaissance¹⁴².

La question de cette antécédence et de l'acception du terme primitif indique en fait les origines idéales de l'art, pour chacun des artistes. Finalement c'est à un retour aux origines que renvoie cette quête de spiritualité : Sérusier les trouve en partie en Bretagne ; Verkade, avec l'école de Beuron, perçoit ces origines du côté de l'art hiératique antique grec ou égyptien ; pour Maurice Denis et Émile Bernard, ce sont chez les primitifs italiens qu'ils trouvent cette inspiration profondément chrétienne et classique ; quant à Gauguin c'est le primitivisme océanien qui lui offre la spiritualité et le cadre de vie édénique qui correspondent à sa quête. Il introduit ainsi une inflexion au terme qui fera fortune tout au long du XX^e siècle, avec la découverte et la célébration des arts primitifs notamment par Picasso.

Il semblerait que la Bretagne, à l'instar d'autres ailleurs – géographiques ou temporels –, cristallise pour les peintres des représentations et des sentiments de déclin qui ont cours à l'époque. Ce n'est donc pas dans la quête spirituelle et esthétique qu'elle déploie un visage original, bien qu'elle participe à ce « retour aux sources » pour la plupart des artistes qui y ont séjourné. Elle apparaît plutôt comme un prétexte, ou une étape vers le retour à un primitivisme. La tentative de dépassement du pittoresque breton, notamment par Gauguin et ses disciples, n'opère donc pas en

139 Maurice DENIS, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *Théories (1890-1910)*, op. cit., p.255.

140 Guy DUCREY, *Romans fin-de-siècle*, R. Laffont, coll. Bouquins.

141 Maurice DENIS, « Sur l'art religieux », *Théories (1890-1910)*, op. cit., p.30.

142 *Ibid.*, p.31.

tant que célébration de la région pour elle-même. Elle ne fait que déplacer les problématiques liées au pittoresque vers d'autres représentations et notamment vers celle d'un retour à un certain ordre esthétique et spirituel. En cela la Bretagne constitue un berceau, le creuset d'expérimentations qui mènent à d'autres recherches esthétiques, tout cela largement mis en effervescence par une grande tendance à la théorisation. Le récit et l'écrit possèdent en effet une importance particulière dans notre perception actuelle de la formation de ce groupement d'artiste, formés dans et par la Bretagne.

◆ CHAPITRE 5 ◆

FAIRE RÉCIT POUR FAIRE L'HISTOIRE : L'EXEMPLE DES NABIS ET DU SYNTHÉTISME

Ce chapitre vient prolonger les réflexions sur l'importance de l'écrit dans la constitution d'un renouveau esthétique et spirituel. En effet, comme on l'a évoqué dans la première partie, les peintres s'emparent volontiers de l'espace littéraire pour écrire et défendre leurs intérêts d'artistes. On constate que, dans le cadre de cette révolution picturale qui se joue entre la Bretagne et Paris, la production de récit possède également une place primordiale et repose sur la constitution de mythologies modernes. Si l'art religieux est l'une des clefs de compréhension des nouvelles théories sur l'art, celles-ci s'accompagnent également d'une nécessité de faire récit. Les différents groupes à tendance mystique ou théosophique qui fleurissent dans les milieux artistiques parisiens de l'époque, notamment autour du mouvement symboliste, enjoignent les artistes à se structurer en « confréries » ou « ordres » et à s'unir autour de valeurs et de principes communs, afin de réintroduire le spirituel au cœur de l'art. Le groupe des Nabis, qui se forme à l'Académie Julian à l'automne 1888, autour d'une œuvre réalisée en Bretagne, en fait partie.

1. LES NABIS : NAISSANCE D'UN GROUPE, ÉLÉMENTS D'UN MYTHE

Or un jour, imprégnés d'esthétique, d'ésotérisme et de vieux marc, Sérusier et moi connûmes à notre tour le « péché des planètes ». Nous descendîmes en faire part à nos camarades qui travaillaient sagement à l'académie Jullian. Ainsi se joignirent aux « anciens des Jours et aux vigilants » les jeunes Nabis K.X. Roussel, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Édouard Vuillard et Maurice Denis, rapidement initiés « aux péchés des planètes », chez le bistrot voisin.

Henri-Gabriel Ibels, Mémoires inédits

Ce qui est frappant lorsque l'on évoque le groupe des Nabis, c'est la récurrence systématique des mêmes éléments : la leçon de Gauguin au Bois d'amour, le *Talisman*, les paroles de Gauguin rapportées par Maurice Denis. Aujourd'hui encore, pas un catalogue d'exposition, pas une

monographie, pas un article, n'évoque ce groupe ou l'un des membres de ce groupe, sans faire appel à ces éléments qui relatent la naissance des Nabis, mais l'on s'interroge beaucoup plus rarement sur leur valeur. Il semble qu'à eux seuls, ces trois éléments conjugués constituent l'acte fondateur de la naissance d'un groupe.



Paul SÉRUSIER, *Le Talisman ou Paysage au Bois d'Amour*, 1888, huile sur bois, 27x21 cm, Paris, Musée d'Orsay.

La récente exposition consacrée au *Talisman* par le musée de Pont-Aven, *Le Talisman de Sérusier, une prophétie de la couleur*, revenait sur le contexte de création de cette toile peinte à Pont-Aven par Paul Sérusier en 1888, et s'interrogeait également sur sa postérité. Les articles rédigés pour le catalogue constituent toutefois le premier pavé jeté dans la mare, notamment lorsque Claire Bernardi s'interroge sur « l'artefact historiographique » que représente cette œuvre emblématique, et sa réception. Comment ce tableau a-t-il engendré une telle émulation à son époque – ou bien : ce tableau a-t-il engendré une véritable émulation à son époque ? Et comment expliquer la fortune de sa réception ?

Nous postulons donc ici que tout ce qui a trait aux éléments constitutifs du groupe des Nabis relève en fait de la création d'un discours mythique dans la vogue des autres groupes mystiques que nous avons évoqués, et passant notamment par la production d'écrits visant à légitimer cette mythologie.

A. La leçon au Bois d'Amour : un mythe fondateur

La création du *Talisman*, dont le titre original est *Paysage au Bois d'Amour*, contient déjà de nombreux éléments qui prêtent à une interprétation mythologique, notamment parce qu'elle s'élabore dans un récit que tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à la peinture en Bretagne, ou aux Nabis connaissent, et qui pourrait se résumer comme suit :

À l'été 1888, Sérusier, âgé de 24 ans, se rend à Pont-Aven avec ses parents où il fait la connaissance de Gauguin. Celui-ci, malade, lui prodigue une leçon dans le Bois d'Amour, la veille de son départ pour Paris. Lors de cette leçon, Gauguin conseille au jeune Sérusier de peindre la nature telle qu'il la ressent. Il réalise donc sur les conseils de Gauguin une étude qu'il montrera à ses amis de l'Académie Julian à l'automne de cette même année, en leur rapportant les préceptes de Gauguin¹.

Une étude plus systématique des différentes versions données de cet épisode par les historiens de l'art permettrait de révéler peut-être plus nettement les divers éléments qui constituent ce qui nous semble être devenu l'un des mythes fondateurs de l'histoire de l'art. Toujours est-il que dans cette version synthétique, tout concourt déjà à créer le mythe.

Tout d'abord, le lieu même de la réalisation de cette étude : le Bois d'Amour. La forêt est un élément éminemment symbolique parce qu'il est clos, souvent sombre et en cela propice au surgissement du surnaturel. Cet univers spatialement clos introduit également l'idée d'une temporalité particulière, régie par ses propres lois, et par conséquent toute indiquée pour accueillir la temporalité mythique, que Mircea Eliade qualifie en ces termes :

Comme on s'accorde à l'admettre aujourd'hui, un mythe raconte des événements survenus *in principio*, c'est-à-dire « aux commencements », dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de *temps sacré*. Ce temps mythique ou sacré est qualitativement différent du temps profane, de la durée continue et irréversible dans laquelle s'insère notre existence quotidienne et désacralisée².

Cette atemporalité sacrée trouve ainsi aisément sa place dans le lieu symbolique de la forêt. Sa densité empêche toute vérification, toute intrusion du réel dans cet instant où le temps profane n'a plus cours. La toponymie intervient en outre dans la symbolique de ce lieu sacré : le Bois d'Amour possède déjà une aura particulière en ce qu'il est un lieu qui célèbre l'Amour et par extension pour ces artistes : l'Art. Pour toutes ces raisons, la forêt devient l'un des éléments privilégiés chez les Nabis : en raison de l'espace clos, dense et sacré qu'elle représente, et de sa charge symbolique, mais

1 C'est nous qui donnons cette version de l'histoire, que nous souhaitons ainsi la plus objective possible, consciente qu'elle porte aussi les marques des différents récits qui l'ont constituée.

2 Mircea ÉLIADE, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, pp.73-74.

peut-être aussi comme une réminiscence du mythe originel de cette leçon au Bois d'Amour.

Outre le lieu, les termes de la rencontre avec celui qui deviendra le Maître, Gauguin, ne sont pas tout à fait anodins : ce n'est pas après un long cheminement côte à côte qu'aura lieu cette leçon, mais lors d'une seule et unique rencontre à la veille du départ de Gauguin. Son caractère ponctuel lui confère la puissance d'un *hapax*, presque d'une apparition dans ce bois sacré, qui contribue à faire de cette leçon un geste fondateur. Le fait qu'elle ait lieu à la veille du départ de Gauguin renforce encore le caractère insaisissable de l'apparition divine – car c'est bien dans les termes d'une figure divine que se présente symboliquement Gauguin dans cet épisode. Le maître ainsi consacré dispense également au jeune Sérusier une parole qui va s'inscrire durablement dans l'histoire. Celle-ci est rapportée par Maurice Denis dans son article « L'influence de Paul Gauguin », paru en octobre 1903 – c'est-à-dire une quinzaine d'années après les faits :

« Comment voyez-vous cet arbre ? [...] il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; – et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible.³ »

Ces mots qui ont vraisemblablement faits le *Talisman* sont aujourd'hui cités dans toutes les interventions et tous les ouvrages évoquant cette période, presque comme une incantation. Tout bon amateur d'art qui s'intéresse un tant soit peu à cette période les connaît désormais, ils sont entrés dans l'histoire comme d'autres phrases célèbres. La parole de Gauguin a fait l'histoire. C'est peut-être parce qu'il est conscient de cette autorité du maître et de cette possibilité de faire l'Histoire que Denis les retranscrit de cette manière plus de quinze ans après : ils contiennent toutes la clef d'une nouvelle peinture en germe, dont le *Talisman* est la première occurrence.

B. Le Talisman : un objet résiduel

L'objet résultant de cette leçon, le *Paysage au Bois d'Amour*, semble avoir lui aussi une double valeur : une valeur esthétique, en ce qu'il matérialise les principes de base d'une révolution picturale ; mais aussi une valeur en tant qu'objet résiduel, c'est-à-dire en tant qu'objet directement issu de ce moment mythique et qui en vérifie l'existence. Il est la preuve, existant dans le temps profane, de ce qui a eu lieu dans le temps sacré de la leçon au Bois d'Amour. Il a alors presque valeur de « relique ». Claire Bernardi va en ce sens lorsqu'elle note que lors de la première exposition publique du *Talisman*, orchestrée par Maurice Denis, celui n'est pas exposé comme une œuvre, mais rangé dans une vitrine parmi les documents relatifs à cette époque : « si le discours insiste sur son caractère unique, révolutionnaire, la monstration, elle la [l'œuvre] cantonne au statut

3 Maurice DENIS, « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, octobre 1903, repris dans *Théories (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p.1.

d'objet-témoin, de document.⁴ »

La valeur esthétique du *Talisman* révèle également son appartenance à un réseau d'éléments mythographiques symboliques, mis en lumière par Ernst Kris et Otto Kurz⁵, que l'on retrouve dans de multiples vies d'artistes. Ces éléments récurrents contribuent à asseoir l'autorité de l'artiste et de l'œuvre dans une Histoire de l'art forgée d'après de grands récits fondateurs. Dans leur ouvrage, *La Légende de l'artiste*, Ernst Kris et Otto Kurz remarquent donc la récurrence de la « comparaison entre l'œuvre d'art et produit de la nature », qui s'exprime notamment dans l'anecdote des raisins de Zeuxis, ou, du portrait d'Hélène que ce dernier compose à partir des plus beaux traits de cinq modèles⁶. Le rapport de l'œuvre avec la nature est également mis en jeu dans le cas de la création du *Talisman*. Le récit fait de l'épisode du Bois d'Amour loue également la possibilité chez l'artiste de « corriger en quelque sorte la nature, en créant par son œuvre en idéal de la beauté. », lui donnant ainsi un visage de démiurge. Mais le mythe moderne entend ce dépassement de la nature, et cette démiurgie, par la toute-puissance de l'esprit de l'artiste qui s'écarte de la nature, pour rendre au contraire l'expression de sa propre perception de la nature. Si la version moderne du mythe conserve donc ce même rapport de concurrence avec la nature, en revanche, l'exigence de *mimesis* a disparu derrière la révélation du regard individuel que l'artiste pose sur le monde. Nous pourrions ainsi reprendre de nombreux traits recensés par Ernst Kris et Otto Kurz, qui inscrivent ce mythe de Gauguin dans une tradition de vie d'artistes, dont les *Vite* de Vasari (1550) font partie des premiers exemples, qui relèvent de récit légendaires, et leur détournement dans une perspective de révolution picturale, mais tel n'est pas le cœur de notre propos.

Lors de la présentation par Sérusier de l'étude qu'il a réalisée avec Gauguin, une partie des peintres se désintéresse de ces principes, mais quelques uns se montrent au contraire très enthousiastes. Parmi eux, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul-Élie Ranson, Henri-Gabriel Ibels et René Piot. Les récits de cette présentation évoquent d'ailleurs fréquemment une « révélation ». Ensemble ils décident de suivre cette voie ouverte par Gauguin et constituent dans cet objectif le groupe des Nabis, bientôt rejoints par d'autres artistes. Ils donnent à la toile de Sérusier une place et une fonction centrale dans la constitution du groupe, en la renommant le *Talisman*. Ce titre, qui rend hommage au rôle joué par cette étude dans la structuration du groupe, efface également la localisation présente dans le titre originel : le *paysage du Bois d'Amour*, qui conférait à ce lieu une certaine réalité aussi bien géographique – Pont-Aven – que matérielle – un paysage –, disparaît au

4 Claire BERNARDI, « La peinture prise au mot : *Le Talisman*, un artefact historiographique ? », *Le Talisman de Paul Sérusier : une prophétie de la couleur*, [exposition au Musée de Pont-Aven du 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, Musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019], Paris, RMN Musée d'Orsay Grand Palais, 2018, p. 42.

5 Ernst KRIS, Otto KURZ, *La légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010.

6 *Ibid.*, p.69.

profit de la seule puissance symbolique du tableau. Lui aussi semble surgir *ex nihilo* de cet espace-temps mythique. Par la même occasion, l'importance de la Bretagne dans cette œuvre est totalement évincée. Le fait que le tableau de Sérusier n'ait été compris que par quelques artistes donne au *Talisman* et au mouvement nabi qui s'institue autour une puissance ésotérique, accessible seulement à un petit nombre d'initiés, et renforce encore sa puissance symbolique.

L'époque contemporaine a elle aussi véhiculé ces légendes qui entourent la création du tableau. Nous étudierons plus en détail les sources primaires qui ont contribué à forger ce mythe du *Talisman* et de la leçon au Bois d'Amour. Mais jusqu'à une période récente, il existait une « légende » largement diffusée selon laquelle le *Talisman* aurait été peint sur un couvercle de boîte à cigare. C'est Maurice Denis lui-même qui a le premier émis cette idée. Celle-ci corrobore et renforce l'image du dénuement matériel des peintres et de la pauvreté d'exécution du tableau comparé à leur puissance créatrice. Les récentes études démentent cette hypothèse, et affirment que le tableau a été réalisé sur un support véritable, un « trois figures », petit format courant à l'époque. Tous ces éléments, avérés ou démentis par les études des historiens de l'art, n'en sont pas moins porteuses de sens dans la symbolique du mythe.

Mythe et histoire de l'art se concurrencent donc sur des terrains où l'un et l'autre possèdent une valeur et une fonction : Claire Bernardi campe les premiers éléments de cette analyse mythographique de la création du *Talisman*, en demeurant focalisée sur l'œuvre elle-même, mais tous les signes qu'elle perçoit tendent à mettre en lumière le récit qui se crée autour de ce petit panneau de bois :

Quand Bernard Dorival fait le récit de la leçon au Bois d'Amour, il file la métaphore, reprenant à son compte le vocabulaire religieux des « initiés » nabis et cristallise la connotation prophétique de l'œuvre. [...]

Une étape semblerait franchie avec le premier ouvrage de l'histoire de l'art consacré aux Nabis, écrit par Agnès Humbert en 1954, construit comme un récit vivant, celui de la constitution d'un mouvement⁷. [...]

C'est donc bien la construction d'un récit autour du *Talisman* qui a fait la fortune de la réception de cette œuvre pendant plus d'un siècle. Claire Bernardi ajoute à ce propos qu'après Maurice Denis, si le panneau de bois retrouve son statut d'œuvre, il n'est nullement représenté dans les catalogues d'exposition, peut-être en raison des problèmes liés à la couleur, mais peut-être aussi parce que ce qui importe n'est pas tant l'œuvre que le discours produit autour de celle-ci. De plus, la question de l'autorité est soulevée : Sérusier note à l'arrière de ce panneau qu'il a été peint « sous la direction de Gauguin ». À qui revient donc la paternité, interroge Claire Bernardi « Sérusier, qui tient le pinceau,

7 *Ibid.*, pp. 42-43.

ou Gauguin, qui lui en "dicte" la réalisation⁸ ? » Ce n'est qu'après 1950 que l'objet va reprendre sa place, son aura, d'objet résiduel. Les récentes études consacrées au *Talisman*, sans en amoindrir l'importance, tentent donc de remettre à leur juste place, ce qui a trait au mythe et ce qui est du ressort de l'histoire de l'art.

C. Une confrérie religieuse

Quoi qu'il en soit, lors de la constitution du groupe des nabis, le *Talisman* possède cette aura et le récit qui accompagne sa création est opérant pour constituer un récit originel. Les peintres qui reconnaissent la « sacralité » de cet objet, peut-être autant comme objet de culte que comme leçon de peinture, se structurent autour de lui suivant un modèle quasiment religieux. En effet, tous les signes d'appartenance à ce groupe tendent à revêtir un caractère ésotérique.

Le nom du groupe lui-même, Nabi, qui signifie « prophète » en hébreu, atteste de la valeur divine qu'il perçoivent dans le message envoyé par Gauguin. Les peintres qui adhèrent à ces principes se voient investis d'une mission : celle propager la parole du nouveau prophète. Le nom des disciples lui-même participe de la dimension ésotérique de cette forme de société secrète, puisque chaque membre est doté d'un surnom correspondant à l'une de ses caractéristiques, physique ou morale, qui, adjoint au terme « nabi », l'inclut dans une communauté, tout en préservant son individualité. Ainsi, Denis est-il le « nabi aux belles icônes », Sérusier le « nabi à la barbe rutilante » ou « nabi botoù-koad » lorsqu'il s'installera à Châteauneuf-du-Faou, Bonnard le « nabi japonard », Verkade le « nabi obéliscal », Vallotton le « nabi étranger », Vuillard le « nabi zouave » et Denis fera plus tard de Clouard un « nabi clandestin ». Ils se retrouvent tous donc autour de valeurs qui sont celles d'un art symboliste dont ils veulent colporter les préceptes. Cette organisation se rapporte aux modèles d'ordres ou de confréries à tendance mystique déjà largement répandus à l'époque telle que la Rose-Croix. À la tête de cet « ordre mystique » se trouve le Sâr Péladan, dont les idées esthétiques vont, à l'origine, dans le sens de celles des Nabis : il souhaite sauver l'art contemporain de la décadence en promouvant un retour à la culture latine et catholique. L'influence de la théosophie sur les idées des Nabis est d'ailleurs importante, et comme nous l'avons évoqué, elle est aussi à l'origine de plusieurs conversions chez ces mêmes artistes. Dans ses mémoires inédits, Henri-Gabriel Ibels éclaire la formation du groupe et les rituels que les membres mettent en place, mais resituant ces éléments dans un leur contexte, c'est-à-dire une certaine légèreté d'esprit, qui disparaît totalement de l'historiographie par la suite :

⁸ *Ibid.*, p. 43.

Un lundi d'Octobre, revenant de Bretagne, [Paul Sérusier] entra rayonnant, illuminé de foi et de joie, agitant un petit panneau de bois, large comme la main, sur lequel se trouvaient peints un arbre rouge, un terrain violet, un ciel vert cru.

Il avait passé les derniers jours de ses vacances au Pouldu avec Gauguin, et avait compris l'harmonie des tons, - qui est à la peinture ce que l'harmonie des sons est à la musique et à la poésie.

[...]

À cette époque venait de paraître un très beau livre, *Istar* de J. Péladan, qui révélait la secte des sages chaldéens, les Nabis.

Une fin d'après midi, alors qu'avec Sérusier nous avions pris pas mal de petits verres d'alcool, nous nous sentîmes imprégnés de cette sagesse antique et nous descendîmes parmi les « Pélichtim » – c'est-à-dire les Philistins, prêcher la bonne parole. Ils nous fallait des disciples : nos camarades s'offrirent, les Nabis se reconnurent et se groupèrent⁹.

En plus d'élaborer un système de noms qui lui est propre, le groupe instaure également des codes langagiers particuliers. Ainsi retrouve-t-on fréquemment la formule sibylline « En vos paumes mon verbe et ma pensée » comme formule de salutations, en clôture de lettres échangées notamment entre Maurice Denis, Paul Sérusier et Jan Verkade aux alentours de 1890 – et parfois abrégé « En ta P.M.V.E.M.P.¹⁰ » : « En ta paume mon verbe et ma pensée était la formule de l'heureuse rencontre¹¹ », écrit encore Ibels. Tous ces codes agissent comme des rituels incantatoires servant à proférer la reconnaissance mutuelle des membres de ce groupe. Cette formule rituelle figée vaut, ainsi que le *Talisman*, comme marque de reconnaissance, mais possède également une portée spirituelle importante. Le « verbe » et la « pensée » qui y sont évoqués rappellent nécessairement l'Ancien Testament. Cette formule indique peut-être aussi l'importance de l'écrit dans la constitution du groupe : ce qui rassemble cette communauté ou confrérie d'artistes, c'est tout ce qui se rapporte au verbe sacré et l'écrit y joue donc un rôle très particulier. Les échanges épistolaires en particulier, comme nous l'avons évoqué, fonctionnent comme des lieux d'élaboration des théories, comme des laboratoires où ils expérimentent et enrichissent leurs pensées : ainsi s'explique sans doute cette formule consignée au bas des missives : ce que vous tenez entre vos mains, c'est ma parole, mais c'est aussi l'essence de celle-ci, mes idées.

Outre la correspondance et ses incantations mystiques, les Nabis se retrouvent tous les samedis dans l'atelier de Paul Ranson, qu'ils nomment « Le Temple », au 25 boulevard Montparnasse. C'est pour eux l'occasion de se mettre en scène dans des cérémonies rituelles. Camaraderie amusée ou idéal spirituel ? On retrouve dans les correspondances de nombreux rêves de confréries artistiques.

9 Henri-Gabriel IBELS, Mémoires inédits, 1926, collection particulière.

10 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, « 1891. Dimanche », reproduite dans Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Librairie Floury, 1950, p. 49.

11 Henri-Gabriel IBELS, Mémoires inédits, *op. cit.*

Sérusier l'écrivira à Maurice Denis en 1889 :

Je rêve pour l'avenir d'une confrérie épurée, uniquement composée d'artistes persuadés, amoureux du bien et du beau, mettant dans leurs œuvres et leur conduite ce caractère indéfinissable que je traduis par Nabi¹².

C'est une idée dans l'air du temps : ce sera également le rêve de Van Gogh lorsqu'il fera venir Gauguin à Arles, et celui d'Émile Bernard. Mais aucun de ces projets n'aboutira. Ce qui subsiste cependant chez les Nabis et sur quoi tous les témoins de leur temps insistent, c'est la grande amitié et l'émulation artistique qui les unit. Quoi qu'il en soit, les simulacres de cérémonies religieuses autour desquelles ils se retrouvent marquent un certain goût pour la communauté spirituelle, réunie autour de rituels, tout teintés d'ironie soient-ils. Les portraits réciproques qu'ils réalisent font partie intégrante de cette mise en scène et de cet idéal. Paul Sérusier réalise par exemple le *Portrait de Ranson en costume nabique*¹³ : tous les éléments symboliques du prophète sont prêtés au propriétaire du « Temple » :

l'artiste est représenté en mage, muni d'une crosse très ouvragée, un pentagramme en son centre ; sa grande toge ornée d'un col doré n'est pas sans rappeler certains portraits du Sâr Péladan. Le geste hiératique qu'il fait de sa main posée sur un ouvrage et les lunettes qu'il porte lui confère l'allure à la fois d'un savant lettré et d'un guide spirituel. L'auréole rouge qui l'entoure accentue encore cette dimension. Georges Lacombe réalise, quant à lui, un portrait de Sérusier qui, largement inspiré de l'art japonais, rend aussi hommage au « nabi à la barbe rutilante¹⁴ » : baigné dans une lumière rouge,



Paul SÉRUSIER, *Paul Ranson en costume nabique*, 1890, huile sur toile, 61x46,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

12 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, citée par Claire FRECHES-THORY, Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 24.

13 Paul SÉRUSIER, *Portrait de Paul Ranson en costume nabique*, huile sur toile, 1890, 61x46,5cm, Paris, Musée d'Orsay.

14 Georges LACOMBE, *Le Nabi à la barbe rutilante*, peinture à l'œuf sur toile, vers 1894, 73,5x50cm, Saint-Germain-

Sérusier est représenté en contre-plongée selon un cadrage étonnant qui évoque le *Gouffre* de Gauguin. Le geste de bénédiction qu'il fait de la main droite et sa longue chevelure l'inscrivent dans une tradition de portrait d'artistes comme prophète voire comme messie, et notamment l'autoportrait de Dürer. Ce glissement de sens de nabi à saint n'est pas étonnant, et ces mêmes artistes useront largement de cette assimilation. Ainsi, en 1905 Maurice Denis représentera Albert Clouard en Saint Guirec¹⁵, probablement en hommage à son *Saint Guirec* (1903) et à la légende réécrite la même année.

Le groupe des Nabis se structure donc comme une communauté spirituelle autour d'un mythe fondateur, la leçon au Bois d'Amour, et d'un objet sacré, le *Talisman*. Cependant, cette constitution en véritable confrérie spirituelle semble bien être le fruit d'une récupération historiographique de la part de certains peintres, et notamment Maurice Denis, dans le but de donner une version de l'histoire qui serve leurs intérêts. Certes, le groupe se constitue lui-même autour de rituels ésotériques



Maurice DENIS, *La Barque au Saint breton, dit aussi Portrait de Clouard en Saint Guirec*, 1903-1906, huile sur toile, Morlaix, Musée des Jacobins © Musée des Jacobins.

codifiés, et de tout un ensemble de valeurs et de signes de reconnaissance qui montrent l'importance du spirituel. Mais certains témoignages, dont celui d'Ibels, dans ses mémoires, tendent à désacraliser la constitution de ce groupe, et à lui redonner la valeur d'excentricité d'une jeunesse facétieuse et très festive :

Donc au début, sauf Paul Sérusier, aucun disciple de Gauguin ne figura parmi les Nabis. Mais ensuite, amenés par Sérusier, vinrent à nos agapes mensuelles, Verkade, Filiger, Émile Bernard, tandis que j'invitais Henri de Toulouse Lautrec, Armand Seguin, René Piot, et quelques civils tels que Cazalis, qualifié de « nabi à la parole hésitante » parce qu'il bégayait.

Je pourrais donner quelques renseignements sur certaines formules rituelles adoptées

en-Laye, Musée départemental Maurice Denis.

15 Maurice DENIS, *La barque au saint breton, Clouard en Saint Guirec*, huile sur toile, 1905, 69,5x91,5cm, Morlaix, Musée des Jacobins.

par les nabis, mais leur incompréhensibilité rejoint celle des dadaïstes dans le domaine de la joyeuse et saine loufoquerie juvénile.

Nous avons aussi adopté de sages coutumes. Celle d'aller nous purifier en groupe au bain de vapeur avant le repas mensuel, et pour ne jamais nous fâcher entre nous à propos d'histoires de femmes, nous avons convenu que celui d'entre nous qui prendrait la petite amie d'un autre Nabi, lui devrait la somme de sept francs trente cinq centimes et on n'en parlerait plus¹⁶.

Les propos d'Ibels remettent donc en perspective toute la mystification – plutôt que la mystique – élevée autour du groupe, dans le but de servir l'écriture d'un mythe de l'Histoire de l'Art. La relation de l'épisode du Bois d'Amour dans les sphères artistiques parisiennes, et sa constitution en mythe fondateur annihile cependant la possibilité, voire l'efficacité, d'une localisation particulière. La Bretagne en tant que signe esthétique, ou symbole, ne joue donc aucun rôle dans la constitution de ce groupe, elle ne fait pas sens. En revanche, les artistes ont énormément œuvré dans la formation de cette mythologie et ce dès son origine, notamment autour d'une figure prophétique : Paul Gauguin.

2. HISTORIOGRAPHIE DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN

Si l'École de Pont-Aven est ainsi nommée, bien qu'elle n'ait jamais réellement été structurée en école, c'est parce que l'Histoire de l'art a retenu de cette période un maître, Paul Gauguin, et ses disciples. Elle repose donc sur des faits erronés et surtout sur l'élévation d'un mythe autour de Gauguin. L'ouvrage de Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste*¹⁷, est éclairant à cet égard car il met en perspective les récits de vie d'artistes comme des variations sur un même thème, dont les éléments signifiants évoluent peu d'un récit à l'autre. Cette hypothèse incite, de fait, à lire l'écriture de l'histoire de l'École de Pont-Aven comme celle de la réécriture d'un mythe moderne forgé autour de Paul Gauguin.

A. Le mythe Gauguin

a) Se forger sa propre mythologie

Gauguin fait aujourd'hui partie des peintres les plus célèbres, comme en témoignent les monographies et expositions qui lui sont régulièrement consacrées. Toutes tentent de révéler un caractère encore inexploré de l'œuvre de l'artiste, et finalement nombreuses sont celles qui insistent surtout sur la dimension sur-humaine, extra-ordinaire voire démiurgique de l'artiste. On peut citer

16 Henri-Gabriel IBELS, Mémoires inédits, 1926, collection particulière.

17 Ernst KRIS, Otto KURZ, *La légende de l'artiste*, op. cit.

notamment l'exposition qui lui a été consacrée par le Grand Palais en 2017 : *Gauguin l'alchimiste* ou plus tôt celle de la Tate Modern en 2010 *Gauguin créateur de mythe*. Cette dernière exposition présentait un point de vue tout à fait intéressant puisqu'elle se proposait d'étudier la manière donc Gauguin avait lui-même forgé son propre mythe :

En chorégraphiant sa carrière, Gauguin a mythologisé son propre rôle de créateur. Ce désir d'autopromotion est ici perçu comme un élément central de sa pratique artistique, et non pas, contrairement à une tendance trop longtemps dominante, comme un facteur biographique accidentel, une question non pertinente ou embarrassante¹⁸.

On se référera donc à ce catalogue dont l'approche est aussi novatrice que pertinente dans l'analyse de l'œuvre – notamment littéraire – de l'artiste pour tout ce qui concerne sa propre mise en scène. En effet, ces dernières expositions ont bien mis en évidence la manière dont Paul Gauguin occupait tous les aspects du mythe afin de forger le sien. Belinda Thomson, dans le même article, véhicule d'ailleurs cette fascination mythique pour l'artiste qui « paya un prix très élevé pour son pacte faustien avec la renommée – et se vit contraint de vivre le reste de ses jours dans l'isolement¹⁹. » L'évocation du pacte faustien réintègre en fait l'artiste dans son propre mythe : l'objectif n'était d'ailleurs peut-être pas tant de l'en sortir, sinon d'en étudier les mécanismes. En fin de compte, notre époque n'a peut-être pas intérêt à ce que le mythe Gauguin s'effondre, car il fait partie, comme d'autres grandes figures de l'Histoire de l'art, de ce qui la structure depuis plusieurs siècles. L'époque médiévale, qui consacre le modèle de l'artiste artisan, laisse place à la Renaissance au modèle du génie artistique. Gauguin répond, quant à lui, à toutes les représentations de l'artiste maudit héritées du XIX^e siècle qui sont toujours opérantes à notre époque. La question de la place de l'artiste dans la société contemporaine ne cesse en effet d'être réinterrogée. Comme ce fut le cas pour Van Gogh, la mort de Gauguin dans la plus grande solitude et le plus grand dénuement, ne font que renforcer cette fascination pour le génie incompris. L'artiste lui-même avait foi en cette image de lui qui se développerait avec le temps ; fin 1888, il écrivait déjà à Schuffenecker : « Qu'importe si je m'éloigne des autres : pour la masse je serai un rébus, pour quelques uns je serai un poète, et tôt ou tard le bon prend sa place.²⁰ ».

C'est ainsi que le mythe Gauguin, à l'époque où lui-même le met en scène, repose sur un paradoxe : d'un côté, comme le montre Belinda Thomson, Gauguin radicalise progressivement son rejet des conventions et de la vie parisienne, et construit son propre mythe d'homme sauvage en

18 Belinda THOMSON, « Paul Gauguin : l'exploration du mythe », *Gauguin créateur de mythes*, exposition à la Tate Modern, Londres, 2010 ; Paris, Skira, p.10.

19 *Ibid.*, p.23.

20 Paul GAUGUIN, *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009, p. 44.

partant à plusieurs reprises à l'autre bout du monde ; mais de l'autre côté, il a inexorablement besoin de ce système et des représentants de toutes les valeurs bourgeoises qu'il rejette pour subvenir à ses besoins et survivre, à savoir les marchands d'art et les milieux artistiques parisiens etc. Gauguin érige son mythe presque contre lui-même et c'est bien ainsi qu'à la veille de sa mort Georges-Daniel de Monfreid en vient à lui écrire, pour le convaincre de ne pas tenter un retour en France qui lui serait fatal sur tous les plans :

Vous êtes présentement l'extraordinaire et légendaire artiste qui envoie du fin fond de l'Océanie ses œuvres inimitables et déconcertantes, les œuvres définitives d'un homme qui a, pour ainsi dire, disparu de la surface de la Terre.

[...] En bref, vous bénéficiez de l'immunité du grand mort, vous appartenez maintenant à *l'histoire de l'art*. - Et pendant ce temps, le public apprend ; les gens construisent votre réputation, involontairement ou délibérément. Même Vollard y travaille peu à peu. Il peut peut-être déjà pressentir la façon dont votre célébrité deviendra incontestée et universelle²¹.

Il ne se trompait pas. Et si tel alors était l'unique objectif : appartenir à l'Histoire de l'art, coûte que coûte ? C'est manifestement l'un des enjeux de l'écriture pour Gauguin. Celle-ci contribue à diffuser largement une « image » de lui-même. Si Gauguin n'écrit que très peu de théories, c'est peut-être parce qu'il a rapidement compris qu'elles ne diffuseraient pas sa pensée aussi bien qu'un personnage. Il joue d'ailleurs dans ses écrits de la dichotomie homme public/homme intime comme pour laisser planer une indécision quant à sa sincérité :

Un critique chez moi voit les peintures et la poitrine oppressée me demande mes dessins. Mes dessins ! Que nenni : ce sont mes lettres, mes secrets.

L'homme public, l'homme intime.

Vous voulez savoir qui je suis ? Mes œuvres ne vous suffisent-elles pas ? Même en ce moment où j'écris je ne montre que ce que je veux bien montrer. Mais vous me voyez souvent tout nu ; ce n'est pas une raison, c'est le dedans qu'il faut voir. Au surplus, moi-même, je ne me vois pas toujours très bien²².

On retrouve dans ces lignes l'habituel cynisme de Gauguin qui se plaît à brouiller les pistes. Il n'en établit pas moins clairement deux espaces d'expression bien définis : l'espace public, dans lequel il intègre ses écrits publics – ceux qui ont vocation à être publiés – et ses peintures, et un espace privé, celui de la correspondance, et des dessins, qui est hors du champ de l'art mais un espace dans lequel c'est l'homme qui s'exprime.

Paul Gauguin explore le monde en se confrontant à la matière : Gloria Groom insiste notamment sur le processus de création pictural que Gauguin investit physiquement quelle que soit la technique

21 Lettre de Georges-Daniel de Monfreid à Paul Gauguin, 11 décembre 1902, cité par Belinda THOMSON, « Paul Gauguin : l'exploration du mythe », *art. cit.*

22 Paul GAUGUIN, *Avant et Après*, Taravao, Ed. Avant et Après, 1989, p.161.

utilisée : les irrégularités des toiles qu'il recherche, son goût pour les surfaces brutes, la matérialité de la couleur²³. Il en va ainsi dans ses autres activités : il joue des accidents de la matière dans la céramique, est constamment en quête de nouveaux procédés, de nouvelles techniques qui donnent à la matière une forme inédite. Son goût pour l'accidentel est par ailleurs révélateur de sa conception de l'art dont il revendique la liberté. En cela, certains historiens de l'art le rapprochent du mouvement *Art and Crafts* qui se développe outre-Manche. Strindberg, qu'il rencontre à Paris en 1894, possède une approche tout à fait similaire de la matière picturale, et son traité « Du hasard dans la production artistique » peut être tout à fait éclairant sur la manière d'envisager la création de l'œuvre d'art chez Gauguin également, notamment pour la place qu'il accorde à l'accidentel et à l'aléatoire dans le processus de création. Il écrit par exemple à Daniel de Monfreid en 1892, à propos d'un tableau : « Il n'est pas tout à fait de moi car je l'ai volé dans une planche de sapin. Il ne faudra rien dire mais que voulez-vous, on fait ce qu'on peut, et quand les marbres ou les bois vous dessinent une tête, c'est joliment tentant de voler²⁴. » Par ailleurs, l'artiste sauvage manipule la matière littéraire dans un même état d'esprit afin d'éprouver la plasticité du langage et les potentialités qu'il comporte, comme il le ferait avec une terre malléable, qu'il la passerait au feu pour en expérimenter les propriétés dans diverses conditions. Cette liberté formelle, selon Linda Goddard, cherche tout autant à reproduire les qualités « primitives » qu'il attribue à Tahiti et ses habitants²⁵. Mais, il utilise aussi ce médium pour véhiculer sa propre image d'artiste « sauvage » et « primitif ». La matière littéraire devient donc chez Gauguin une œuvre méta-discursive. On l'a vu, il n'hésite pas à réinventer un mythe maorie pour satisfaire à sa quête de primitif. Les mythes qu'il réécrit et « vole » à la fois à la tradition maorie et à Jacques-Antoine Moerenhout, constituent à la fois un terreau fertile propice à la création picturale mais aussi une manière de diffuser les origines de sa pensée, et des éléments de sa mythologie personnelle.

Il a donc largement et consciemment contribué, voire orchestré son image et sa postérité, mais celle-ci a aussi été relayée et légitimée par d'autres sources et notamment les écrits des Nabis eux-mêmes. Gauguin soignait son image, ne laissait paraître que ce qui pouvait servir sa renommée et ses disciples faisaient de même, tant peut-être par admiration que par intérêt. Tous les récits de cette période célèbrent en effet Gauguin comme le Maître incontesté. Les artistes autour de lui sont nombreux à prendre la plume pour rendre hommage à cet homme qui, de son vivant déjà, possédait

23 Gloria GROOM, « Avant et après, tout ceci, tout cela », in *Gauguin, l'alchimiste*, [exposition, Chicago, The Art Institute of Chicago, 25 juin - 10 septembre 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017 - 22 janvier 2018], Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais musée d'Orsay, 2017, p.16-17.

24 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid, citée dans *Gauguin, l'alchimiste, ibid.*, p. 18.

25 Linda GODDARD, « Selon la lune : l'écriture et le primitif chez Gauguin », in Belinda THOMSON (dir.), *Gauguin créateur de mythes*, [exposition Tate modern, London, 30 Septembre 2010 - 16 Janvier 2011, National gallery of art, Washington, 27 Février - 5 Juin 2011], Londres, Tate Modern ; Paris, Skira-Flammarion, 2010, pp. 32-39.

l'aura d'un mythe. Que révèle ce culte voué à Gauguin des intentions communes ou individuelles des Nabis ? Les Nabis célèbrent-ils Gauguin pour légitimer leur propre aventure artistique ?

b) Élire un maître pour bénéficier de sa lumière

Avant même que les Nabis ne choisissent Paul Gauguin comme maître, celui-ci jouissait déjà d'une importante réputation tant à Paris qu'en Bretagne. Les artistes qui mentionnent une rencontre avec Gauguin témoignent tous de son importance dans leur vie, ou la relatent comme un fait marquant. Le personnage en lui-même possède des qualités oratoires et une allure qui ne laissent pas indifférent. Le portrait qu'en brosse Maurice Denis outrepassé d'ailleurs largement le seul génie artistique. Gauguin n'est pas admiré seulement pour sa peinture ou les idées qu'il véhicule, il est admiré pour ce qu'il représente. La magie opère donc :

Ce n'est peut-être pas lui [Gauguin], qui a inventé le Synthétisme, lequel devint par le contact des littérateurs le Symbolisme ; E. Bernard sur cette question controversée est très affirmatif. Mais Gauguin était tout de même le Maître, le maître incontesté, celui dont on recueillait, dont on colportait les paradoxes, dont on admirait le talent, la faconde, la geste, la force physique, la roserie, l'imagination inépuisable, la résistance à l'alcool, le romantisme des allures. Le mystère de son ascendant fut de nous fournir une ou deux idées, très simples, d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignements²⁶.

Denis d'ailleurs ne fait pas cas dans cette description des talents artistiques de Gauguin. C'est bel et bien le personnage qui fixe toute son attention. C'est autant l'homme que l'artiste que l'on admire. Denis dans sa description, brosse le portrait d'un personnage romanesque, d'un héros. Ce que les jeunes artistes perçoivent de ce personnage c'est déjà sa partie mythique, sa partie « éternelle » – tirée du transitoire, pourrait-on presque ajouter, pour suivre Baudelaire. Il est d'ailleurs comparé par Armand Seguin dans l'une de ses lettres à Roderic O'Conor, à un autre artiste qui a su s'entourer de mythe : « Oscar Wilde ressemble beaucoup par ses traits mais de miraculeuse façon par sourires, par parlures, regardant, et de gestes et d'attitudes à Gauguin²⁷. » La gestuelle et la posture, en somme, les « personnages », les *persona* (masques) de ces artistes sont semblables. Gauguin est déjà là un archétype. Bien que Verkade ait fait partie des Nabis assez tôt, et donc supposément adhéré aux théories de Gauguin, le récit qu'il fait de sa rencontre avec Gauguin laisse paraître moins d'admiration. Mais il note malgré tout son physique remarquable :

26 Maurice DENIS, «L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, mars 1903, repris dans *Théories (1890-1910)*, op. cit., p.163.

27 Lettre d'Armand Seguin à Roderic O'Conor, « Mercredi 9 août 1899 », *Une vie de bohème : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor 1895-1903*, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1989, p.122.

Gauguin, que je reconnus immédiatement à la description de de Haan, mangeait sa soupe. Il leva les yeux quand nous entrâmes avec un regard qui semblait dire : « Quel imbécile m'amène encore de Haan. » L'artiste, quoique plus jeune, faisait l'impression d'un homme de cinquante ans, qui aurait connu de durs moments mais aurait toujours bravé le sort. Il avait de longs cheveux noirs qui lui poussaient très bas sur le front et portait une barbe courte et rare qui laissait à découvert la bouche aux lèvres sensuelles mais résolues, ainsi que la plus grande partie de ses joues jaunâtres. Ce qui frappait dans sa figure, c'étaient les lourdes paupières qui donnaient à son visage une expression de fatigue. Mais un fort nez d'aigle²⁸ atténuait un peu cette impression et révélait l'énergie et la perspicacité. Je fus présenté au maître et aux autres habitués, pour la plupart des peintres étrangers, et je mangeais ma soupe. Gauguin était très silencieux et il se leva bientôt et s'en alla²⁹.

Si Verkade reconnaît le physique particulier de Gauguin, on est ici loin du portrait de l'artiste charismatique dépeint par Denis. Il semble que le peintre hollandais, dans ses mémoires, n'ait pas besoin de Gauguin pour légitimer son parcours pictural, qui s'éloignera d'ailleurs largement de celui du maître. Il écrit d'ailleurs à propos des œuvres de ce dernier qu'elles donnent l'impression d'une « chose grimaçante et outrée³⁰. » Les artistes n'éprouvent donc pas à l'unanimité cette admiration pour le maître et d'autant moins lorsque leurs esthétiques divergent. Ceux qui l'admirent même sont parfois partagés, comme l'écrit Sérusier à Denis dans une lettre de l'été 1889:

Je serai heureux bientôt. D'abord j'aurai un poids de moins sur la conscience, j'aurai demandé pardon au maître Gauguin de ne pas l'avoir compris dès l'abord³¹.

Gauguin, en bon maître, est aussi craint et c'est probablement ce qui campe sa supériorité sur les autres artistes. Si Denis le dit « incontesté » c'est peut-être parce qu'il est surtout « incontestable ». Ce qui n'empêche Sérusier la même année, de se dire déçu par les idées de Gauguin :

Je me suis aperçu, dès mon arrivée, que Gauguin, qui est avec moi, n'est pas l'artiste de mon rêve ; j'ai vu dans son raisonnement des points où nous ne sommes pas d'accord, et, dans ses œuvres un manque de délicatesse, une affection illogique du dessin, puérite, une recherche d'originalité allant jusqu'à la fumisterie. Je me suis donc abstenu de lui montrer ce que je fais. Aussi je me sens bien seul³².

L'été suivant la leçon du Bois d'Amour, qui fut une révélation, l'aura du maître semble déjà estompée et l'imposture révélée : Sérusier emploie des termes lourds de sens pour évoquer sa déception : « fumisterie », « puérité », Gauguin semble totalement démuné de son aura. Mais le même d'écrire trois jours plus tard : « Je suis arrivé hier sur ces plages magnifiques, où je vais vivre

28 Nez que tous s'accordent à remarquer et dont Seguin dit dans une lettre à O'Conor qu'il aimerait « dormir à l'ombre d'un cocotier ou du nez de Gauguin » (30 juin 1898), *ibid.*, p.89.

29 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu*, *op. cit.*, p. 69.

30 *Ibid.*, p.165.

31 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, 4 juin 1889, in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Floury, 1950, p. 38.

32 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, « Jour de Vénus 1889 », *ibid.*, pp. 39-40.

15 jours avec Gauguin, sans distraction, sans souci, et sans *apéritif*.³³ » et de revenir totalement sur ses propos :

Je me repends de ce que je t'ai dit sur Gauguin, il n'a rien d'un fumiste, du moins à l'égard de ceux qu'il sait pouvoir le comprendre. Depuis quinze jours, je vis avec lui dans la plus profonde intimité, nous partageons la même chambre. Ce qui, sans son œuvre, m'avait déplu, j'en ai causé avec lui, il ne faut l'attribuer qu'à quelques boutades de contradiction, aux habitudes de la peinture moderne³⁴.

Les rapports à Gauguin sont donc paradoxaux, tout comme l'était probablement le personnage. Sérusier fait ici ressortir la dimension ésotérique des théories de Gauguin : seul un petit nombre d'initiés est en mesure de le comprendre, et le jeune auteur du *Talisman* se donne pour mission de diffuser sa parole. Le fait que Gauguin n'écrive pas lui-même de théories confère aux artistes qui l'entourent ce rôle de messagers, et finalement d'apôtres. Les Nabis se voient dotés par conséquent d'un esprit supérieur et leur prise de position en faveur de Gauguin, qui demeure controversé, prend les allures d'un combat pour une juste cause. Lorsque l'artiste sauvage quitte Pont-Aven pour Madagascar avec Meyer de Haan, Sérusier confie à Denis qu'il « reste donc un peu leur exécuteur testamentaire³⁵. » L'un de ceux qui œuvrent peut-être le plus pour son élévation au rang de maître demeure sans doute Maurice Denis. Dans une lettre à Sérusier, il évoque la publication prochaine de l'un de ses articles visant à développer ses idées dans *Art et Critique*, et proclame l'ascendant de l'artiste sur toute sa génération :

Je serai très heureux d'avoir sur ces choses une réponse de toi, l'avis de P. Gauguin aussi, si c'est possible. Qu'est-ce qu'on attend donc pour crier très haut, puisqu'on ne le veut pas voir, que l'auteur du *Calvaire*, de *La Lutte de Jacob*, et du bas-relief *Soyez amoureuses*, est tout simplement un maître ? Car, il faut le préciser, c'est Gauguin qui serait proposé comme personnalité dominante du néo-traditionnisme³⁶.

Ce que propose Denis dans sa lettre à Sérusier tient presque de la mise en scène, de l'élection providentielle. Conscient de la nécessité d'avoir un représentant à la hauteur de leurs ambitions, de leurs espérances dans la révolution picturale qu'ils souhaitent mettre en œuvre, Denis choisit comme porte-parole Gauguin, autant pour son travail qu'il admire, que pour sa personnalité et son potentiel « charismatique ». Se positionner sous le patronage de Gauguin, c'est recevoir un peu de la lumière projetée sur lui, c'est faire parler de soi. Clément Dessy évoque dans son ouvrage la manière dont les critiques d'art sont révélés à la mesure des artistes qu'ils révèlent eux-mêmes. C'est le même processus qui semble opérer dans le cas des Nabis : élire Gauguin comme maître, c'est bénéficier de

33 Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, « Jour de Mars, Pouldu. », *ibid.*, pp. 41.

34 *Ibid.*, pp. 42-43.

35 *Ibid.*, p.47.

36 Lettre de Maurice Denis à Paul Sérusier, « 1891. Dimanche », in Paul SÉRUSIER, *ABC de la peinture, Correspondance*, Paris, Floury, 1950, pp.51-52.

sa renommée et être reconnus comme découvreurs. Ainsi Maurice Denis, en 1903, parle de « révélation » pour évoquer la découverte de Gauguin – plus que de ses théories – par Sérusier. Dans cet article publié à la mort du peintre, il célèbre Gauguin comme messie : « Il nous annonçait les deux testaments à la fois³⁷. » Maurice Denis ne tarit pas d'éloges sur le maître et sa grande influence sur la jeune génération de peintres : il en fait la pierre de touche de leur art, au-delà de toute mesure. C'est un guide spirituel que présente Denis, un porte-parole, un modèle.

C'était pour notre temps corrompu une sorte de Poussin sans culture classique qui au lieu d'aller à Rome étudier avec sérénité les antiques, s'enfiévrant à vouloir découvrir une tradition sous l'archaïsme grossier des calvaires bretons et des idoles maories, ou bien dans le coloriage indiscret des images d'Épinal³⁸.

Cette « instrumentalisation » de la figure de Gauguin comme messie n'apparaît pas immédiatement dans les écrits de Denis. Il semble qu'elle se construise peu à peu au fil de ses articles. Le nom de Gauguin revient en effet régulièrement, associé aux noms de Whistler, de Van Gogh, il devient le référent constant pour tout l'art pictural de l'époque.

Mais certains voient en Gauguin, au-delà de l'aveuglement d'un Denis ou d'un Sérusier, un artiste qui s'est fourvoyé. Armand Seguin, qui sera pourtant l'un des premiers à saluer le talent du maître, exprimait aussi les plus grands doutes quand à la destinée de l'artiste exilé :

Je me fais un reproche de ne pas avoir écrit à Gauguin, mais je n'ai guère le temps et l'argent et que lui dire de moi-même ; ce serait d'ailleurs me mêler à un tas d'histoires que je veux éviter, bon, Chaudet a raison, Maufra aussi, Gauguin de même, mais celui-ci est un bon et pauvre bougre de talent et d'intelligence qui nous a été sympathique. Songez qu'il doit prendre ses précautions six mois à l'avance et de quoi vit-il au fond ? Le rôle de protecteur sied à Chaudet mais le fait-il à son honneur ? N'importe, si loin, une lettre doit bien lui faire bien plaisir alors que sa Dignité ne l'empêche pas de cacher cette sensation, je parle de Gauguin. J'ai en écrivant ceci une tendresse, une pitié par cette pensée que je vous confie ; le pauvre vieux, avec tout son talent, s'est trompé, je crois de route : voyez-vous à son âge idée plus affligeante s'il la pressent et s'il ne consent à changer si tard de direction³⁹.

Les termes sont bien différents de ceux de Denis ou Sérusier, qu'ils soient péjoratifs ou mélioratifs, mais toujours connotés avec force. Que Gauguin inspire de la tendresse et de la pitié est tout à fait inédit. Seguin évoque très souvent Gauguin dans sa correspondance avec O'Conor et s'inquiète de ses conditions de vie aux Marquises. Ce n'est pas l'artiste provocateur et charismatique qu'il perçoit mais plutôt l'homme en proie aux doutes et aux difficultés matérielles. Comme pour Sérusier qui écrivait à Denis sa déception, ce sont dans les lettres, dans les écrits à caractère intime

37 Maurice DENIS, *Théories (1890-1910)*, op. cit., p.164.

38 *Ibid.*, p.166.

39 Lettre d'Armand Seguin à Roderic O'Conor, 11 février 1898 ; *La Vie de Bohême : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor*, op. cit., p.70.

qu'il se permet de tenir ce genre de discours. Car les écrits publics encensent Gauguin. Les propos que tient Seguin dans les deux articles qu'il publiera à son sujet sont tout autres et le ton radicalement différent.

Après Monet, la route était tracée. Cependant, il s'est trouvé un artiste assez indépendant, amoureux des grands maîtres, qui eut l'intuition que la couleur n'était tout. À l'heure actuelle, il a fait école. Et c'était courage, alors que le succès saluait les impressionnistes⁴⁰.

Le maître est donc d'abord caractérisé par son courage dans son opposition à une nouvelle voie offerte par la peinture et qu'il décide de ne pas emprunter, pour trouver sa voie propre. Mais son indépendance, si elle est louée, est toutefois rattachée à la tradition, qui fait office de caution esthétique. Dans l'article qu'il lui consacre quelques mois après sa mort, le ton employé est très lyrique et la période évoquée avec le filtre nostalgique d'un âge d'or :

On le voit, dans sa vie, entouré par de nombreuses et jeunes intelligences, avides de ses théories et fières de son amitié. Par son exemple furent suscités de rudes travailleurs dirigés vers un noble but. C'est reconnaître l'autorité et la logique de sa parole, l'intérêt que l'on ressentait pour elle, l'estime que nous avions pour son caractère. Alors, tout au contraire de nos jours, le talent était respecté dans ce village du Pouldu qui fut semblable au jardin de Platon. Les arts du maître et de ses disciples firent rapidement de cette auberge un temple d'Apollon : les murs se couvrirent de décorations qui stupéfiaient le rare voyageur, et nulle surface ne fut épargnée, de nobles sentences encadraient de beaux dessins, les vitres du cabaret devinrent d'éblouissantes verrières⁴¹.

La présence du maître transforme le quotidien en véritable Éden. Tout le récit est d'ailleurs nimbé de cette lumière presque divine que prodigue la présence de Gauguin en Bretagne, comme un prophète entouré de ces disciples. Cette amitié réciproque semble d'ailleurs faire rejaillir son mérite sur les deux partis. En revanche, Seguin fait totalement l'impasse sur la vie de Gauguin dans les îles – bien que celui-ci l'ait enjoint à le rejoindre à plusieurs reprises, et qu'il déclare dans sa correspondance regretter de ne pas avoir suivi cette voie. C'est en Bretagne qu'il a connu et fréquenté le maître, et il s'est lui-même par la suite installé à Châteaulin ; c'est donc tout naturellement dans cette région qu'il ancre le « mythe Gauguin », peut-être à la manière dont certains peintres transposaient le récit biblique en Bretagne. Il rattache son image à l'écho que celui-ci eut dans sa vie.

Sa vue embrasse la région et inscrit la synthèse de la Bretagne : derrière le muretin, la vache noire et blanche que garde, en filant, la servante de la ferme, celle-ci s'élève au loin sur la colline et montre sa tache d'ocre sous l'outremer de son toit et sous le sombre des chênes. Ainsi que Léonard de Vinci cherchait dans le marbre une veine

40 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Union agricole et maritime*, 11 octobre 1891 ; reproduit dans *Armand Séguin 1869-1903*, [exposition au Musée de Pont-Aven du 25 juin au 10 octobre 1989], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1989, p.61.

41 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903, p.159.

harmonieuse de forme, il s'amuse à suivre l'ondulation des nuages qui se poursuivent dans les ciels et la précise d'un trait élégant. La mer lui donne sa broderie d'argent et sa collerette blanche que Moret devait souvent refaire⁴².

En rendant hommage Gauguin, c'est de lui-même que parle Seguin, de son rapport à la peinture et de son attachement à la Bretagne, dans des termes emplis d'une poésie mélancolique. À travers la célébration du maître, c'est avant tout la Bretagne qu'il raconte. Dans le premier article qu'il lui consacre, dès 1891, il fait de Gauguin le prophète de la Bretagne, celui qui a su dépasser les images réelles pour accéder à son essence véritable :

En ses arabesques décoratives, en sa rare science de composition, lui seul a compris la Bretagne, telle, certes non ; cependant elle répond ainsi plus à l'idée préconçue qu'à la réelle vision et d'une telle vérité qu'il semble que la réalité se soit faite rêve pour nos illusions. Bretagne que l'on désire, qu'autrefois l'on a espérée – landes perdues, maisons tristes, solitude, mélancolie⁴³.

« Lui seul a compris la Bretagne » : Seguin semble aller dans ses propos à rebours d'un grand nombre d'idées sur Gauguin à l'époque. Il développe très tôt un point de vue original sur l'artiste en associant d'abord son œuvre à la Bretagne. Si Gauguin cherchait en effet à dépasser le pittoresque, la Bretagne n'a pas pour autant constitué pour lui un point de mire autant que les îles océaniques. Lorsque Seguin écrit ce premier article, Gauguin n'avait pas alors constitué la majeure partie de son œuvre océanique, mais le point de vue de Seguin ne changera pas pour autant avec les années. Il ne semble d'ailleurs pas bien saisir le cheminement de son ami, ni sa fuite dans les îles, qu'il déplore dès l'ouverture de son article :

Malgré la retraite lointaine qu'il a désirée revoir pour l'amour qu'il lui portait et par le dédain de notre société comparée à celle qui l'entoure, n'ayant songé nullement au silence du nom que tout autre aurait subi de cet exil, Paul Gauguin, à mesure que s'écoulaient les années, s'affirme un grand artiste dont l'influence fut considérable sur notre génération actuelle⁴⁴ [...]

Contrairement à Monfreid, Seguin ne perçoit absolument pas l'intérêt qu'avait Gauguin à demeurer exilé. Il pose un regard beaucoup moins distancié sur les événements, sans envisager l'histoire dans laquelle allait s'inscrire le maître. Il comprend et rend hommage à son influence présente sur une génération d'artistes, et en premier lieu sur lui-même, mais son champ de vision ne va pas au-delà. La postérité semble lui être une notion parfaitement étrangère. Ironie du sort, il est lui-même demeuré largement étranger à la postérité.

Ainsi, en construisant une image quasi mythique de lui-même, Gauguin a ouvert la voie à ses

42 *Ibid.*, p.231.

43 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Union agricole et maritime*, 11 octobre 1891, *art. cit.*

44 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903, p.158.

contemporains qui, en pleine révolution esthétique, se sont emparés de cette figure comme celle d'un guide. Que ce soit pour servir des intérêts communs, ceux des Nabis défendus en grande partie par Denis ou pour exprimer des idéaux personnels, Gauguin fait figure d'un prophète qu'il s'agit de révéler au monde en diffusant sa bonne parole. Bien évidemment les peintres ne furent pas les seuls à célébrer Gauguin comme leur maître. Nombreux furent les critiques et autres écrivains – Gabriel Aurier le premier, Victor Segalen, juste après sa mort – à percevoir le génie de l'homme et à lui rendre hommage. Toutes ces facettes du personnage nourrissent encore notre imaginaire contemporain puisque nous participons nous aussi à colporter cette auréole qui le ceint.

B. Émile Bernard : le mauvais apôtre ?

Bien qu'il ait été l'un des premiers à travailler à son côté à Pont-Aven dès 1886, Émile Bernard fut aussi l'un des seuls à nier l'importance de Gauguin dans sa vie. C'est par le biais de Schuffenecker rencontré à Concarneau qu'Émile Bernard sera présenté à Gauguin. Il raconte cette rencontre dans ses mémoires, *Aventure de ma vie*, et tous les critiques s'accordent sur le fait que Bernard remania largement les faits à son avantage.

Je gagnai Plougastel-Daoulas où je vis de magnifiques costumes. Je me crus au Moyen Âge, et passai Concarneau où m'étant promené je rencontrai un peintre dans les rochers. Il faisait une étude et une étude impressionniste. Comme je l'importunais de ma présence, il me demanda si la peinture m'intéressait ; je lui répondis : « Oui, quand elle est bonne. » Nous causâmes. Il me parla beaucoup des impressionnistes et d'un certain Gauguin, que j'ignorais et pour lequel il avait la plus grande admiration. (...)

Le lendemain j'étais à Pont-Aven, et je me présentai à M. Gauguin qui me montra une figure désagréable et n'eut pas l'air de faire autant de cas de son ami que celui-ci en faisait de lui.

[...]

M. Gauguin était en face de moi, à table. Il avait à son côté un peintre de ses amis Charles Laval. Il me conduisit un jour à son atelier où je vis des tableaux qui me rappelèrent beaucoup Pissarro et Puvis de Chavannes. Mon peu d'enthousiasme le refroidit à mon égard. De mon côté je ne lui montrai rien, car je ne recherchai l'opinion de personne⁴⁵.

Pour minimiser l'influence de Gauguin sur son œuvre, il insiste entre autre sur le fait qu'il chemina toujours seul sur la voie de la peinture, avec une mauvaise foi presque amusante. Si Bernard insiste tant sur son indépendance ou son apprentissage en autodidacte, c'est encore du fait d'une manipulation historiographique dont il aurait été victime. Facéties historiographiques ou mise à l'écart volontaire ? Émile Bernard, qui travailla avec Gauguin à l'élaboration du synthétisme à Pont-Aven à l'été 1888, ne connut pas en effet la renommée de son aîné. Très tôt apparaît une rivalité

45 Émile Bernard, *Aventure de ma vie*, Manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, f°59-60.

entre Gauguin et Bernard qui travaillaient tous deux sur des toiles aux caractéristiques très similaires : les *Bretonnes dans la prairie* et la *Vision du sermon*, qui, ont l'a montré fut célébrée comme l'avènement du synthétisme pictural. Mais Bernard fut totalement écarté de cette découverte, dont il tenta par la suite de revendiquer la paternité et l'antériorité. Cette anecdote ajoute d'ailleurs largement à tout le récit construit autour de Gauguin, et Bernard fait alors figure d'apôtre dissident. Un fait révélateur est celui de la plaque commémorative posée à Pont-Aven dont Bernard est totalement absent. Tous ces éléments constituent un formidable réseau d'histoires enchevêtrées qui forgent et renforcent ce mythe de l'école de Pont-Aven et des Nabis.

À l'instar de Gauguin qui manipula hardiment l'écrit pour se constituer une image d'homme sauvage, Émile Bernard opéra de même, à ceci près que ce ne sont pas les îles océaniques, mais l'Égypte qu'il élit comme sa patrie. Le parallèle est étrangement similaire dans la façon qu'à Bernard de se présenter et de magnifier son exil de dix ans :

Ma vraie patrie était cette terre mystique de l'Égypte, sensuelle et grave, austère et aimable, où tout a gardé la noblesse grandiose et naturelle de l'hiératisme. Telle fut ma pensée, et telle elle restera toujours, car jamais rien ne la peut modifier à cet égard, depuis vingt années. L'Orient m'a fait comprendre l'Antiquité, la beauté plastique, le platonisme, les civilisations disparues et adorées. C'est en Orient que le Christ est venu et que les saveurs symboliques et pieuses répandent encore leurs douceurs fraternelles. On y vit en commun, on y exerce l'hospitalité, on y garde les manières courtoises et les gestes gracieux. Que de jours j'ai passés à me griser de cette patrie supérieure⁴⁶ !

On notera que ce terme de patrie renvoie également à la célèbre formule de Sérusier « Mais je me sens de plus en plus attiré par la Bretagne, ma vraie patrie puisque j'y suis né de l'Esprit⁴⁷ ». L'élection d'une terre de renaissance spirituelle se fait donc dans les mêmes termes. Sa description contient par ailleurs plusieurs éléments communs aux descriptions de la Bretagne voire à ce que Gauguin trouve à Tahiti : l'austérité, le hiératisme, la noblesse, ainsi que la présence d'épisodes bibliques. À travers ces images, ce que véhiculent les artistes n'est donc pas le caractère d'un pays, mais le caractère d'une terre exotique de renaissance spirituelle. Comme Gauguin, Bernard se forge lui aussi un mythe d'homme oriental, qu'un silence de dix ans rend toutefois difficile à faire valoir aux yeux de ses contemporains. Comme le souligne Laura Karp-Lugo, c'est vraisemblablement cette absence qui lui valut d'être totalement oublié de l'historiographie⁴⁸.

Il est d'ailleurs singulier que Bernard se saisisse justement de l'idée de légende pour réfuter l'« histoire officielle » du groupe de Pont-Aven et y substituer celle qu'il revendique comme étant la

46 Émile BERNARD, « Confidences », *La Vie*, Paris, 1912 ; cité par Laura Karp-Lugo, « Du synthétisme à l'arrière-garde : le parcours d'Émile Bernard », in *Émile Bernard : au-delà de Pont-Aven*, collections en lignes de l'INHA, <https://journals.openedition.org/inha/4762>, page consultée le 24/04/2019/

47 Voir p.261.

48 *Ibid.*

version réelle, celle qui lui redonne une place dans l'histoire :

Avant-propos

On m'a sollicité plusieurs fois pour écrire l'histoire de l'école dite de Pont-Aven, accusant que j'étais à ce sujet le mieux informé. Cela est peut-être vrai. Je cède donc, après avoir longtemps résisté. En vérité je prenais plaisir à voir les légendes naître de toutes parts, et les mieux attentionnés, à leur insu peut-être, les appuyer ou les enrichir. J'aurai, ces pages tracées, un bien grand remords d'avoir attaqué la fiction, car la fiction a sa poésie, et elle est respectable ; mais, puisque l'on veut la vérité entière, je la dirai dans l'ordre, et la voici⁴⁹.

Dans ces lignes, Émile Bernard met en scène son retour dans l'histoire. Son entreprise, face à l'autorité désormais reconnue de Gauguin, a cependant bien peu de poids. Elle est peut-être plus désespérée encore une fois le maître mort. Émile Bernard se présente comme une victime de l'influence de Gauguin, venue rétablir la vérité après des années de silence. Dans une note finale, il va jusqu'à prétendre, de façon hypocrite, ne pas écrire en réaction à d'autres écrits : « Je n'entreprendrai pas de réfuter les erreurs me concernant qui se sont glissées dans les écrits des biographes de Gauguin [...]»⁵⁰. Mais son article est pour tous une réponse évidente à l'article de Seguin, dont ils contredit la plupart des propos. Une lettre à sa mère vient d'ailleurs corroborer cette évidence : « Il est important que je connaisse ce qui s'écrit sur Gauguin, car je me propose un long article où je réfute toutes ces erreurs⁵¹. » Mémoire courte ou bonne foi feinte ?

Quand Armand Seguin ou Maurice Denis écrivent sur la période de Pont-Aven, ils n'ignorent pas la présence d'Émile Bernard, celui-ci est admis au même titre que tous les autres, mais il est évoqué comme simple disciple : « Là, Bernard discuta les nouvelles théories, Filiger remit en lumière les primitifs religieux, Sérusier chercha la caractéristique du paysan breton⁵² », écrit Seguin. Bernard répond à ces affirmations en relisant systématiquement les épisodes décrits selon son propre référentiel, c'est-à-dire en argumentant sur l'antériorité de ses propres recherches, et son influence sur Gauguin. Ainsi dans ses « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », il ouvre d'une part son récit en reprenant ironiquement les termes de Seguin, selon lequel il serait le plus à même de conter cette histoire, puis revient point par point sur les événements, à son avantage, tordant l'histoire dans le sens qui corrobore le mieux ses propos. La réaction de Maurice Denis à l'article d'Émile Bernard est immédiate – Seguin étant à l'article de la mort au moment de la parution de celui-ci, il ne pouvait s'en défendre – et quand bien-même aurait-il été en mesure de le faire, Maurice Denis ne pouvait laisser passer cette opportunité. Il fait publier une lettre ouverte adressée à Bernard dans ce même

49 Émile BERNARD, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercure de France*, 1903, p.675.

50 *Ibid.*, p.682.

51 Fred LEEMAN, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2013, p.345.

52 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903, p.158.

journal, à laquelle l'intéressé répond par la même voie, dans les premiers mois de l'année 1904. Cette querelle participe donc aussi à cristalliser l'opposition d'Émile Bernard à Paul Gauguin, puisque l'article d'Émile Bernard suscite une levée de boucliers de la part des défenseurs de Gauguin, peintres ou critiques, accusant son auteur de profiter de la mort du maître pour reprendre sa place. Cet épisode consomme également définitivement sa rupture avec Maurice Denis⁵³. Du reste la position de Maurice Denis vis-à-vis d'Émile Bernard est ambiguë : en effet, lorsqu'il ne s'agit pas de prendre la défense de Gauguin, Maurice Denis reconnaît à Émile Bernard tout le mérite qui lui est dû dans les recherches qu'il mena au côté de Louis Anquetin dans les années 86-88, et qui préfigurent le synthétisme. Ainsi, avant qu'éclate cette querelle, et que Maurice Denis ne se fasse ardent défenseur de Gauguin comme maître incontesté du synthétisme, celui-ci notait dans un article consacré à Armand Seguin en 1895 :

Ce public sait à peine la part qui revient dans ce mouvement complexe, à l'impressionnisme de Paul Gauguin, à l'idéalisme d'Émile Bernard, au naturalisme de Louis Anquetin. Il connaît mal Van Gogh et l'initiateur Cézanne. Il ne discerne pas l'influence parallèle d'affirmations mystiques comme les théories de Bernard et de recherches scientifiques comme celles de Seurat⁵⁴.

Lorsqu'il n'est pas question de donner la précellence à l'un ou l'autre peintre, Maurice Denis semble donc poser un regard plus neutre sur les choses. Dans son cas, comme dans celui d'Émile Bernard, les années passant, les inimitiés s'affirmant et les faits se déformant dans leurs esprits, leur opposition s'est alors radicalisée.

Derrière son hypocrisie manifeste, Émile Bernard pose cependant un regard lucide sur les événements : il a très bien perçu la dimension légendaire et la propension à la fiction que nourrissait cette histoire, c'est peut-être pourquoi il a préféré durant un temps s'en détacher. Jusqu'à quitter la France et faire machine arrière. Bernard entretient un rapport problématique, ou « polémique » selon le terme de Rodolphe Rapetti⁵⁵, avec la peinture de son temps. D'abord cette éviction de l'histoire du groupe de Pont-Aven, et la querelle avec Gauguin dès les premiers temps, qui aboutissent à une rupture totale entre les deux artistes en 1891 suite à la vente d'une trentaine d'œuvres de Gauguin ; puis le changement radical de manière de peindre et le désintérêt relatif qu'il porta aux recherches esthétiques de son temps. Ce changement de cap l'exclut également des réseaux artistiques parisiens, galeries ou critiques, plus enclin à la peinture moderne qu'à un néo-classicisme peu goûté. Fred Leeman raconte ces multiples déconvenues de Bernard face aux

53 Voir à ce sujet Fred LEEMAN, *Émile Bernard (1868-1941)*, op. cit., p.344-348.

54 Maurice DENIS, « À propos de l'exposition d'A. Séguin », *La Plume*, 1^{er} mars 1895, puis repris dans *Théories (1890-1910)*, op. cit., pp. 21-22.

55 Rodolphe RAPETTI, « Émile Bernard au XXe siècle : la peinture polémique », art. cit.

critiques, qui, aux alentours de 1903, se désintéressent totalement de sa manière, portant leur attention unique sur les œuvres des années 1890. Il commence d'ailleurs par cette mise en opposition des deux peintres : « Vivant ou mort, Gauguin exerce une emprise considérable sur la critique et les jeunes artistes, tandis que Bernard se laisse facilement entraîner dans des discussions dont l'issue est prévisible⁵⁶. »

Sa tentative d'être en quelque sorte réhabilité par l'histoire le conduit à réécrire à plusieurs reprises les mêmes épisodes, dans des articles, ou dans ses mémoires, écrites aux alentours de 1938-1939. On constate que si les circonstances de production demeurent similaires dans les deux récits, les termes en revanche varient énormément, et il semble bien qu'il ajoute certains détails *a posteriori* qu'il a peut-être lui-même imaginés – et l'intègrent donc aux rangs de ceux qui ont, « peut-être à leur insu », participé à la création d'une légende :

« La vision du Sermon » (1888)

Le pardon de Pont-Aven venait d'avoir lieu et j'avais peint, me servant comme thème du costume local, une prairie ensoleillée de parti pris jaune historiée de coiffes bretonnes, et de groupes noir-bleu. De ce tableau Paul Gauguin partit et fit la *Vision du Sermon*, tableau dans lequel les coiffes formaient également le motif principal. Il découpa son avant plan sur un fond de parti pris tout rouge, où, deux lutteurs empruntés à un album japonais, furent dévolus à représenter une vision⁵⁷.

À quelques temps de là, il y eut une fête à Pont-Aven, je peignis, avec des croquis, des *bretonnes en costume assises sur une prairie de parti pris jaune vert*. Gauguin fut très impressionné par cette toile qui lui démontrait ce que je lui avais dit relativement à sa couleur et qui n'était que la suite de mes études personnelles sur le coloris. « Plus on divise le ton, lui dis-je, plus il perd de son intensité. Cela le fait gris ou sale. » Il voulut se le démontrer à lui-même et m'emprunta quelques couleurs dont je m'étais servi : comme le bleu de prusse, chassé de la palette impressionniste, et qu'il n'avait pas ; il exécuta alors cette toile de *La Vision du Sermon* qui lui valut le titre de *Créateur du Symbolisme*. Or il n'avait fait que mettre en action non seulement la théorie colorée dont je lui avais parlé mais le propre style de mes *Bretonnes dans la prairie*. Après avoir établi un fond de parti pris rouge, au lieu de jaune vert comme l'était le mien. Au premier plan, il met les mêmes grandes figures aux bonnets monumentaux de châtelaines⁵⁸.

La deuxième version, inédite, est beaucoup plus étoffée, et plaide plus lourdement en faveur de l'antériorité de son invention stylistique. Elle déforme en outre considérablement la réalité : les coiffes bretonnes deviennent dans son esprit des « bonnets monumentaux de châtelaines ». Il réduit de surcroît l'influence de Gauguin à peau de chagrin et affirme que seul Sérusier qui ne trouvait pas sa voie seul se laissa influencer par lui.

56 Fred LEEMAN, *Émile Bernard (1868-1941)*, op. cit., p.344.

57 Émile BERNARD, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercure de France*, 1903, p.679-680.

58 Émile BERNARD, *Aventure de ma vie*, op. cit., f°76.

Élèves

Les jeunes gens qui, avant Gauguin même, avaient produit une œuvre originale et nouvelle, furent alors considérés comme ses élèves. Denis avait pourtant déjà illustré « Sagesse », Ranson fait des cloisonnés étranges et magiques, Bonnard créé un parallélisme occidental à l'art japonais. Roussel accompli fait des décorations idylliques. Sérusier seul se cherchait encore et ne se trouva que par Gauguin⁵⁹.

Sur ce point, il n'avait peut-être pas tort. Seguin affirme lui aussi que personne n'a tenté de copier Gauguin et selon ce que nous avons mis en évidence, il est possible que Gauguin n'ait fait qu'ouvrir une brèche que chacun comprit à sa manière tout en se revendiquant de ses idées : « Nous pouvons nous étonner [...] que nul de ses élèves ne l'ait imité et qu'il n'ait été suivi par aucun pasticheur [...] »⁶⁰.

Fred Leeman propose une notion de darwinisme historique pour comprendre ce qui fit de Gauguin le prophète qu'il est devenu et propulsa Émile Bernard aux oubliettes de l'histoire de cette révolution picturale. Selon lui, Gauguin était plus apte, dans tout ce qu'il représentait, à assumer ce poids : son âge sans doute, sa façon sûrement et tous les peintres qu'il avait réussi à fédérer autour de ses recherches. Maurice Denis va en ce sens dans son article consacré à Gauguin, quelques mois après sa mort⁶¹.

Peu importe, donc, qui fut l'inventeur du synthétisme, c'est Gauguin qui fait l'admiration et revêt tous les attributs du guide spirituel qu'on a déjà évoqués, en particulier parce qu'il sut distiller une parole au moment où ces jeunes peintres en avaient le plus besoin. La querelle qui divise Gauguin et Émile Bernard sur l'antériorité des *Bretonnes dans la prairie* ou de la *Vision du Sermon* a également longtemps agité les historiens de l'art. Denise Delouche elle-même, après avoir défendu Émile Bernard, qui semblait être devenu le mal-aimé de cette affaire, est revenue plus tardivement sur ses positions après avoir pris connaissance des résultats d'analyses scientifiques des œuvres : il semblerait que Gauguin ait le premier commencé sa toile, avant le 16 septembre, date du Pardon de Pont-Aven qui inspira les *Bretonnes* de Bernard⁶².

Mais qu'importe, en réalité, l'issue de cette querelle, ce qu'il faut en tirer c'est la volonté, d'un côté comme de l'autre, de faire l'histoire. Il est commun de dire de celle-ci qu'elle est toujours écrite par les vainqueurs, et ce sont vraisemblablement les Nabis, qui, grâce à cette structuration symboliquement puissante ont fait l'histoire telle qu'elle nous est parvenue : Émile Bernard y fait figure de personnage repoussoir, qui n'est pas sans rappeler certains autres disciples sécessionnistes

59 Émile BERNARD, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercure de France*, 1903, p.675.

60 Armand SEGUIN, « Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903, p.159.

61 Voir citation p.367.

62 Denise DELOUCHE, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011, p.143.

que ne sauraient ignorer ces peintres instruits et sensibles au récit biblique. Et Maurice Denis est l'un de principaux acteurs de cette mise en scène de l'histoire.

C Maurice Denis : faire l'Histoire

Maurice Denis sera toutefois l'un des grands orchestrateurs de toute l'histoire du groupe de Pont-Aven en distribuant les rôles : c'est lui, entre autre, qui va minimiser voire effacer le nom d'Émile Bernard, ou largement relativiser son importance. À sa place, il élit Sérusier comme premier disciple de Gauguin. Un grand nombre de ses textes consacrés à la période de Pont-Aven et à la création des Nabis vise d'ailleurs à affirmer cette place centrale du Nabi botoù-koad comme porteur de la parole de Gauguin. Seulement, cette nécessité n'apparaît pas immédiatement. Dans le premier article qu'il rédige pour faire connaître les nouvelles théories sur lesquelles s'appuient les Nabis, « Définition du néo-traditionnisme⁶³ », il n'est pas encore question de la révélation de Sérusier, ni de son importance et Gauguin y est à peine évoqué. L'ambition de Denis avec cet article n'est pas encore de faire histoire. En revanche, il pose les bases d'un nouvel art, et contient une formule qui elle aussi fera date dans l'histoire de la peinture, comme ont fait date les propos de Gauguin au Bois d'Amour : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.⁶⁴ » Ces mots, comme les mots de Gauguin, deviendront la formule à la base de toute une nouvelle définition de l'art – et reviennent tout aussi régulièrement dans les différentes études sur la période. Maurice Denis les reprend lui-même à plusieurs occasions, pratiquant l'auto-citation, peut-être pour mieux les inscrire dans l'histoire. Gauguin n'apparaît pas encore, sinon de façon anecdotique : Denis ne l'évoque pas encore comme maître, bien que les Nabis se soient rassemblés autour de ses principes et du *Talisman* deux ans plus tôt. Est-ce l'article de Gabriel-Albert Aurier sur « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin » qui fera prendre conscience à Denis de l'importance de le choisir comme maître, à une époque où Émile Bernard commençait à ne plus être en odeur de sainteté ?

Par la suite, ses propos vont prendre un ton de plus en plus radical, notamment au moment où il s'agira de s'opposer à Émile Bernard. Maurice Denis, par amitié ou par intérêt va faire de Sérusier la figure de proue de tout le groupe. Il n'est cependant nullement question de lui dans ses premiers articles : dans un article paru en 1892 dans la *Revue Blanche*, consacré à l'exposition des Indépendants, et signé Pierre Louis, il revient à deux reprises sur les découvertes communes de

63 Maurice DENIS, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, repris dans *Théories (1890-1910)*, art. cit.

64 *Ibid.*, p.1.

Bernard et Anquetin – mais nulle trace de Sérusier, pourtant déjà sur la voie de ses théories chromatiques. Celui qu'il consacre à l'exposition de Seguin en 1895 évoque Émile Bernard, Louis Anquetin, et Seurat comme précurseurs, mais le nom même de Sérusier n'y apparaît toujours pas. Un renversement s'opère donc dans sa pensée qui en viendrait à remplacer Émile Bernard par Paul Sérusier ? Ou plus simplement à faire apparaître Sérusier au détriment des autres ?

L'article d'Armand Seguin sur Paul Gauguin paru dans trois livraisons de *L'Occident* en mars, avril et mai 1903 semble être le catalyseur de ce renversement. La mort de Gauguin survenue précisément le même mois que cette dernière livraison, et la parution de cet article déclenchent les passions : deux peintres s'en réclament à sa suite : Émile Bernard et Maurice Denis qui publient tous deux leurs études le même mois, en octobre 1903, respectivement dans le *Mercure de France* et dans *L'Occident*. Paul Sérusier commence alors à prendre de l'importance dans les écrits de Denis à partir de cet article, à ce qu'il semble. C'est aussi dans cet article que Maurice Denis écrit ce qui deviendra la version du « mythe du Bois d'Amour » que nous connaissons :

C'est à la rentrée 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigare, sur quoi on distinguait un paysage informe à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. « Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin, devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; – et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible⁶⁵. »

Fabienne Stahl remarque elle aussi cette année charnière que représente 1903 et la mort de Gauguin. Elle note en outre que Denis ne nomme pas encore le *Paysage au Bois d'Amour* comme le *Talisman* et que ce détail n'apparaîtra que beaucoup plus tardivement, après la mort de Sérusier, soit après 1927⁶⁶. Cependant, dans les lettres ouvertes que s'échangent Émile Bernard et Maurice Denis à la suite des articles de 1903, parues en janvier et février 1904 dans le *Mercure de France* – c'est Émile Bernard qui lance les hostilités –, Maurice Denis s'explique et va jusqu'à minimiser ses propres recherches dans le but de défendre Gauguin.

Sans prendre parti ni décider d'ailleurs qui a « inventé » de Gauguin ou de Bernard le Cloisonnisme, le Synthétisme etc. j'affirme que c'est l'œuvre de Gauguin, que c'est l'enseignement de Gauguin, à nous transmis par Sérusier, qui eurent sur Bonnard, sur Ibels, sur Ranson et sur moi, à l'Académie Julian, l'influence décisive. C'est Gauguin qui fut pour nous le *Maître*.

Il est absolument inexact que j'aie « produit avant Gauguin une œuvre originale, que

65 Maurice DENIS, « L'influence de Paul Gauguin », *Art et Critique*, mars 1890, repris dans *Théories (1890-1910)*, *op. cit.*

66 Fabienne STAHL, « Maurice Denis, témoin et passeur du *Talisman* de Sérusier », *Le Talisman de Sérusier : une prophétie de la couleur*, *op. cit.*, p.25.

j'ais illustré *Sagesse*⁶⁷ avant d'avoir subi son influence libératrice. J'ajoute que Bonnard, Ranson, Roussel etc., étaient en 1888, aussi éloignés que moi des idées d'art qui nous ont depuis lors réunis⁶⁸.

Le fait qu'il ne revienne pas sur les questions d'antériorité témoigne de son ambition : ce n'est nullement de discuter la paternité, ni de faire éclater la vérité, ce que souhaite faire Maurice Denis c'est ériger Gauguin comme maître. Pourquoi ce besoin soudain, alors que jusqu'alors il ne l'avait que peu revendiqué ? Est-ce par volonté de s'opposer à Émile Bernard que Maurice Denis « invente » cette ascendance et, par une pirouette historiographique, fait sortir Sérusier de son chapeau ? Il s'agit pour lui d'une occasion d'établir une filiation directe jusqu'à lui puisque c'était de Sérusier lui-même qu'il tenait tous les préceptes de Gauguin.

« Sérusier seul se cherchait encore », écrit E. Bernard. Or tous ceux qui fréquentaient l'Académie Julian savent que c'est Sérusier qui le premier nous révéla le nom et la doctrine de Gauguin (en octobre 1888).

Peut-être la part de Sérusier dans l'élaboration de nos théories est-elle plus considérable qu'on ne l'imagine d'ordinaire. C'est pour la bien marquer que je me suis déclaré plusieurs fois élève de Sérusier. Mais de l'aveu même de Bernard, n'est-ce pas Gauguin seul qui a formé Sérusier⁶⁹ ?

Les premières traces d'une célébration de Sérusier comme premier apôtre de Gauguin sont visibles dans ce texte. Il affermira cette idée plus nettement dans son étude, parue en préface à son *ABC de la peinture* chez Floury en 1942. Selon Fabienne Stahl, la vraie nécessité de « révéler » Paul Sérusier ne lui serait apparue qu'après sa mort, peut-être à la suite d'une lettre de Clouard, lui aussi durement frappé par sa disparition « Il eut son rôle, je crois bien méconnu ; comme tous les précurseurs, il fut laissé dans l'ombre, mais il a sa place dans l'histoire de l'Art contemporain ; et je sais que l'on peut compter sur vous pour la mettre justement en valeur⁷⁰. » À la suite de cette lettre, semble-t-il Maurice Denis entreprend la réhabilitation de Sérusier et œuvre énormément pour le faire reconnaître. Il y a donc une lente élaboration de l'histoire officielle par Maurice Denis. Cette histoire officielle repose aussi sur la construction progressive d'un récit : le maître Gauguin, l'opposition à Bernard, la célébration de Sérusier, le nom du *Talisman*, le couvercle de boîte à cigare, les paroles du Bois d'Amour. Denis raconte une histoire qu'il enrichit petit à petit, chaque personnage et chaque élément y trouvant progressivement sa place. À deux reprises il vient « récupérer » des artistes, à leur mort, afin de leur rendre hommage, de faire l'histoire officielle et peut-être de constituer sa propre histoire. C'est du reste ce qu'il a toujours souhaité. Dès les

67 De Verlaine en 1893.

68 Maurice DENIS, « Réponse à Émile Bernard », 10 décembre 1903, *Mercure de France*, janvier 1904, p.286.

69 Maurice DENIS, « Réponse à Émile Bernard », 10 décembre 1903, le *Mercure de France*, janvier 1904.

70 Lettre de Albert Clouard à Maurice Denis, « Rennes, 28 octobre 27 », Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

premières années de son *Journal*, il énonce ce souhait de laisser une trace à la postérité, par le biais de l'écriture. Ce qu'il confie à son *Journal* le 6 octobre 1885⁷¹ démontre une tendance innée à vouloir faire l'histoire et une conscience particulière du temps qui le pousse à fixer les choses, pour qu'elles demeurent et pour laisser une trace. Il entreprend par ailleurs de nombreux autres volumes, tels qu'une *Histoire de l'art religieux* qui paraît en 1939 chez Flammarion. Plusieurs autres artistes vont aussi prendre la plume pour se faire les témoins de leur temps. Armand Seguin, peu avant sa mort, eut la même ambition. Il écrivit à Roderic O'Conor son intention d'écrire l'histoire de l'École de Pont-Aven : « Vous ai-je dit, oui je le crois, que j'avais occupé ma solitude à commencer mon grand livre sur l'école de Pont-Aven, enfin à nous raconter tous avec nos différentes opinions et naturellement Gauguin en tête⁷². » C'est probablement une partie de cette entreprise qui fut livrée à *L'Occident* dans le courant de l'année 1903 et qui, ajouté à la mort de Gauguin, souffle à Maurice Denis l'urgence d'écrire à ce sujet.

D. Une tension entre histoire individuelle et Histoire de l'art

C'est une ambition plus individuelle dont témoigne l'entreprise de Jan Verkade, mais de nature presque hagiographique. Dans ses mémoires, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine-peintre*, il écrit sa propre vie en Saint et métaphorise sa rencontre avec la foi comme celle d'une fiancée. Il semble, par ce livre, vouloir laisser une trace singulière, s'individualiser au sein d'une confrérie – celle des moines de Beuron – où l'autorité de l'artiste disparaît dans l'œuvre collective. Il retrouve de ce fait dans l'écriture et dans l'œuvre littéraire, une autorité à laquelle il avait renoncé dans la peinture. La tentation de l'histoire est grande cependant dans son récit. Il se reprend et se justifie de ne pas conter plus longuement une histoire qui n'est pas la sienne, notamment à propos de Gauguin :

Déjà à l'époque où je l'ai connu, le peintre Paul Gauguin avait formé le projet de s'installer dans l'île de Tahiti. L'artiste avait besoin de l'argent nécessaire pour mettre son projet à exécution. C'est pourquoi il se décida à vendre aux enchères publiques environs trente tableaux qu'il avait faits à la Martinique et en Bretagne. Ces enchères furent pour Gauguin un succès relativement grand : durant une semaine il fut le héros comme l'avait été peu auparavant le poète Jean Moréas. Gauguin ne s'était pas attendu à ce succès, mais il persista dans son projet, non certainement sans lutte intérieure. Avant son départ, un banquet fut donné au café Voltaire, le 23 mars 1891 ; j'y assistai. Je ne peux m'étendre davantage sur ce sujet ; ce qui importe pour l'histoire que j'écris ici, c'est que je fis à cette occasion la connaissance d'un israélite de Copenhague, le peintre Mogens Ballin⁷³.

71 Voir la citation du chapitre 2, p.164.

72 Lettre d'Armand Seguin à Roderic O'Conor, « 3 septembre 1902 », in *La vie de Bohême*, op. cit., p.181.

73 Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine-peintre*, trad. par Marguerite Faure ; préface de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1926, p.88.

Mêler l'histoire individuelle à l'histoire de l'art n'est pas chose aisée, et Jan Verkade explicite bien la frontière entre les deux : « ce qui importe pour l'histoire que j'écris ici », c'est-à-dire, pour son histoire personnelle. Les faits n'ont pas la même importance à toutes les échelles de l'histoire, et en l'occurrence, l'histoire de Gauguin n'a pas réellement d'importance dans son évolution personnelle. Ou plutôt, Verkade, qui a suivi sa propre voie, ne souhaite pas mêler son histoire individuelle à celle de Gauguin. Une tension apparaît entre les lignes qui oppose sa volonté d'être fidèle et précis dans les faits qu'il raconte, et son entreprise littéraire, qui est celle de raconter sa vocation de moine-peintre : une tension entre l'évolution individuelle de Verkade et l'histoire de l'art, telle qu'écrite par Maurice Denis notamment. Ce dernier, qui rédige la préface à la traduction française du texte, ne peut d'ailleurs s'empêcher d'y glisser le nom de Sérusier : « Élève de Sérusier, dont on verra quel rôle important il a joué dans sa vie – comme aussi dans la mienne –, Verkade exposa en 1891 aux Indépendants⁷⁴. » Mais ce n'est pas de ce côté-ci de l'histoire de l'art que se place Verkade : en entreprenant les traductions du *Livre de l'Art* de Cennino Cennini et de *l'Ornement des Noces spirituelles* de Ruysbroeck, c'est dans une autre tradition qu'il envisage son illustration : celle des moines artisans médiévaux. C'est en fait la suite logique de son travail en tant que moine-peintre à l'Abbaye de Beuron. La traduction par Paul Sérusier des théories du Père Desiderius, tout comme sa rédaction de *l'ABC de la peinture* révèle une optique similaire : celle de l'anonymat de l'artisan, inspiré par Dieu, mais témoigne aussi d'un esprit humaniste, dans cette entreprise de rendre accessible les doctrines enseignées. En outre *l'ABC de la peinture* est écrit dans un style qui mime les prescriptions divines, à la 2^e personne du singulier, et désincarne son auteur : « Ton goût apparaîtra aussi dans le choix du motif. Celui-ci sera ce que tu voudras, mais prends garde que ce choix dévoile les tendances de ton esprit. » Ce volume de principes picturaux dont Sérusier parle dans sa correspondance depuis au moins 1904 paraît en 1921. Il reprend l'ensemble des théories qu'il a élaborées au fil des ans et, unique ouvrage de Sérusier, constitue également une forme de testament artistique et spirituel. Contrairement à Verkade en revanche, il n'exprimera pas la tentation de l'écriture autrement que pour véhiculer ses idées esthétiques. Sérusier comme Verkade, optent donc pour un certain anonymat et renoncent partiellement à faire l'histoire, en décidant tous deux de se retirer des scènes artistiques parisiennes : le premier à Châteauneuf-du-Faou, et le second à Beuron.

Maurice Denis se trouve dans la même tension que Verkade, entre son histoire individuelle, qu'il écrit abondamment dans un journal qu'il tient de 1884 – il a 14 ans – à sa mort à 73 ans en 1943, et l'histoire de l'art à laquelle il est conscient de participer.

74 Maurice DENIS préface à Jan VERKADE, *Le Tourment de Dieu, étapes d'un moine-peintre*, *ibid.*, p.XI.

CONCLUSION : LES REVUES, UN ESPACE OÙ S'ÉCRIT L'HISTOIRE DES PEINTRES

Ainsi les peintres prennent la plume pour écrire leur propre histoire : la grande Histoire de l'art ou leur histoire intime d'artiste. Maurice Denis demeure l'un des plus conscients et des plus engagés dans cette voie. Il parvient presque à historiciser le présent en s'emparant de l'histoire récente – celle de Gauguin, celle de Sérusier – pour fabriquer sous sa plume l'histoire telle qu'il souhaite la transmettre, et qui possède tous les aspects d'un mythe. Est-ce à la suite du conseil que Gauguin lui avait donné dans une lettre en 1895, et que Maurice Denis avait symboliquement recopiée dans son journal, que cette nécessité d'écrire lui est apparue ? Est-ce pour suivre les conseils de celui qu'il a célébré dans presque tous ces écrits comme le maître que Denis s'est investi de cette mission d'écrire l'histoire ? Quoi qu'il en soit, cette histoire, à force d'être ressassée et remaniée par l'histoire de l'art nous est parvenue comme une légende, avec tout ce qu'elle peut comporter d'aléatoire. Henri-Gabriel Ibels, membre du groupe d'artistes dès sa fondation, en donne notamment une version légèrement différente :

Armand Seguin fit partie de la secte des Nabis formée un soir d'euphorie avec Paul Sérusier et dont les principaux adeptes furent Gauguin, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Ranson, de Toulouse-Lautrec, et quelques camarades venus comme nous de l'Académie Julian⁷⁵.

Il fait de Gauguin un disciple des Nabis, et non leur chef. Le terme « secte » insiste d'ailleurs sur l'aspect spirituel de leur réunion peut-être plus que sur les idéaux artistiques qui les réunissaient. Mais ce texte, demeuré de toute façon inédit, ne bouleversa pas l'histoire déjà largement en place au moment de sa rédaction en 1926. Ce besoin de récit fondateur, autant que la prise en charge de leur propre histoire afin de ne plus la laisser aux seuls gens de lettres, incite donc plusieurs artistes à faire le récit de cette période. Les revues parisiennes constituent le médiateur par excellence de cette construction de l'histoire, comme on l'a montré. Les peintres s'emparent de cet espace qui leur est offert pour faire leur histoire, s'opposant les uns aux autres. Cet espace littéraire public qu'est la revue, est certainement le médium le plus adéquat pour diffuser leurs idées en art et s'inscrire ainsi dans l'histoire. C'est vraisemblablement en raison de sa plus large diffusion qu'Émile Bernard publiera ses « Notes sur l'école dite de Pont-Aven » dans le *Mercure de France* et non dans la *Rénovation esthétique*, revue qu'il avait lui-même fondée.

L'histoire des Nabis qui nous est parvenue, largement orchestrée par Maurice Denis au fil des

⁷⁵ Henri-Gabriel IBELS, texte manuscrit à propos d'Armand Seguin, 1926, reproduite dans *Armand Séguin 1869-1903*, Exposition au Musée de Pont-Aven du 25 juin au 10 octobre 1989, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1989, p.61.

années, si elle n'omet pas la réalisation du *Talisman* à Pont-Aven, ne fait en revanche pas de la Bretagne son lieu d'origine. Rien n'y fait référence dans le mythe tel qu'il a été véhiculé par les différents acteurs qui ont fait son histoire. Ces récits élaborés dans les revues ont, pour certains, fait fortune et l'Histoire de l'art en a intégré une partie comme vérités, comme témoins. Mais leur élaboration littéraire par les peintres eux-mêmes – c'est-à-dire le récit qu'ils en tirent – en a fait de véritables mythes. Est-ce à dire que le mythe est toujours un mode valide de compréhension de l'histoire ? Il semble en effet que l'histoire de l'art repose elle aussi sur des récits fondateurs, qu'elle soit jalonnée de repères historiques et représentée par de grandes figures tutélaires. Mais ces récits peuvent diverger et dès lors s'entrechoquer, se contredire ou se s'exclure les uns des autres, ainsi que tous les symboles qui les composent. Ainsi Paul Gauguin et Émile Bernard ne pouvaient tous deux assumer la fonction de maître, ni pour les artistes de l'époque, ni pour l'histoire. Les récentes études ont bien sûr posé les premiers jalons d'une déconstruction, sans pour autant mettre à mal cette histoire écrite par les peintres, en veut pour preuve l'exposition consacrée au *Talisman* et sa réception, sous-titrée : « une prophétie de la couleur ». Ce qui se joue dans ces textes concerne donc la réception des œuvres de ces artistes, et au-delà, l'Histoire de l'art tout entière. Ils témoignent de la confiance des peintres en l'écrit pour véhiculer leurs idées, leur vérité et ainsi assurer leur postérité. Cependant, l'exemple d'Émile Bernard prouve que l'histoire ne dépend pas seulement de l'écrit, même si celui-ci en est un élément clef. Comme le rappelle Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. »

CONCLUSION DE LA PARTIE 2

La production écrite des peintres en lien avec leur expérience de la Bretagne repose donc essentiellement sur deux aspects : d'un côté le récit de voyage, qui s'inscrit dans le sillage des voyages pittoresques et interroge la possibilité du paysage littéraire comme dépassement des représentations stéréotypées ; de l'autre, la question de la foi et de l'écrit en lien avec la spiritualité, dimension qui marque profondément la plupart des artistes.

Durant tout le XIX^e siècle, les représentations de la Bretagne, et plus largement des provinces françaises, sont dominées par les modalités du pittoresque. Le terme est employé tout au long du siècle et semble décrire les différentes modalités de représentation, sans dire précisément la réalité qu'il recouvre. Chez les peintres également, chez Maurice Denis en particulier, il enregistre les variations d'une pensée mouvante pour dire le déjà-connu, pour décrire l'adéquation d'une image avec ses représentations mentales. Le récit de voyage est l'un des espaces littéraires privilégiés de l'expression de ce pittoresque parce que, amputé de toute dimension visuelle, il ne peut que s'appuyer sur des représentations préexistantes pour décrire une scène ou un paysage. La peinture est alors très largement convoquée pour donner une image du pays et colporter nécessairement des représentations codifiées, non le regard de leur auteur. La plupart d'entre eux sont ainsi marqués par l'impossibilité d'un regard nu porté sur le pays, et plus particulièrement sur le paysage. C'est donc dans le travail d'une expression véritablement littéraire que certains peintres parviennent à dépasser ces représentations stéréotypées, et à offrir une dimension poétique qui transcende l'ensemble des expériences relatées jusqu'alors. L'un d'eux s'en détache particulièrement et pose un regard ethnographique dénué de tout pittoresque : Eugène Boudin qui, accueilli dans sa belle-famille, parvient à dépasser ces représentations dans son récit de voyage, du fait des conditions d'accueil particulières.

D'un autre côté, la spiritualité bretonne, oscillant entre cultes païens et culte chrétien, impressionne les artistes qui y reconnaissent à la fois des manifestations d'un art primitif sauvage et le raffinement de costumes de fêtes. La plupart des peintres sont marqués par la profonde piété des bretons, lors des grandes manifestations religieuses, prières ou pardons – qui revêtent également une forte dimension pittoresque et picturale. Le caractère rustique de l'art religieux, la sauvagerie des calvaires de granit et des églises s'opposent en outre au raffinement des costumes de fêtes arborés les jours de pardons. Certains, et particulièrement Gauguin, y trouvent les racines d'une spiritualité primitive, débarrassée de toute institutionnalisation catholique, qu'il ira par la suite chercher, en vain, à l'autre bout du monde. Pour d'autres, la Bretagne est la terre d'accueil idéale au développement d'une vie spirituelle reposant sur le labeur et la méditation, et véritable espace de

révélation pour Sérusier, Verkade et Ballin. Le sujet religieux, présidant à la plupart des œuvres d'art occidentales pendant plusieurs siècles, se retrouve à la source de leurs recherches esthétiques et vient en cela s'opposer à la célébration impressionniste de la modernité. La Bretagne accueille alors les prémices d'un mouvement pictural qui repose en grande partie sur les manifestations religieuses perçues par les peintres à différentes occasions : dans le quotidien comme lors des différentes fêtes. L'expression de cette foi primitive marque durablement les esprits. Les artistes tentent de rendre compte de ce polymorphisme de la piété bretonne, dont l'origine païenne leur apparaît nettement. Cela engendre des expérimentations plastiques novatrices et, pour certains, entraîne aussi la nécessité de l'écriture. La correspondance de ces artistes enregistre alors l'évolution de leur pensée et accompagne le renouvellement de leur pratique.

Mais outre la correspondance, la spiritualité nouvelle que ces artistes redécouvrent en Bretagne au tournant du siècle – à une époque où elle est particulièrement remise en question, dans le sillage Nietzsche – engendre également la production d'écrits en lien direct avec la tradition picturale et sa dimension sacrée. Pour Sérusier, il s'agit de recréer une œuvre à l'envergure comparable à la Bible : son *ABC de la peinture* repose sur des théories directement issues de celles du Père Desiderius, mais qui laissent la part belle à cette dimension primitive de l'art en s'appuyant sur des modèles grecs et égyptiens. Le style adopté y est très hiératique, même si Paul Sérusier ne cesse toutefois d'osciller entre l'adhésion à ces théories et un retour à un art plus subjectif, et plus individuel. Maurice Denis et Émile Bernard opèrent, quant à eux, un retour vers le classicisme qu'ils assoient sur un appareil théorique foisonnant visant à légitimer ce retour à une arrière-garde esthétique qui influencera largement toute la première partie du XX^e siècle. Ils convoquent eux aussi la peinture primitive, mais cette fois les primitifs italiens. Comme le pittoresque, le primitif semble recouvrir diverses acceptions ayant avant tout pour fonction de s'opposer aux anciennes représentations pittoresques. Paul Gauguin développe de son côté toute une mythologie servant également à éclairer sa peinture. Contrairement à Maurice Denis et Émile Bernard, son propos n'est pas théorique ; il vient néanmoins donner une assise à sa peinture et porter en Europe les codes et les légendes présidant à sa peinture, toujours dans un souci de compréhension. Comme la tradition l'a instauré dans les relations entre littérature et peinture, le texte tient lieu de support à la représentation picturale. Représenter la Bretagne selon des codes préétablis dans un premier temps, puis tenir un discours sur une révolution picturale de ces représentations dans le but de la légitimer : tels sont les deux enjeux de l'écriture en Bretagne pour les peintres au tournant du siècle. Dans le deux cas, littérature et peinture y sont donc indissociablement liées.

Dans la révolution picturale qui naît en Bretagne, le discours, quel que soit sa forme, sert donc

largement à appuyer les innovations esthétiques. En revanche, dans cette deuxième phase, la Bretagne s'efface au profit de l'élaboration d'un discours visant à écrire l'histoire et à célébrer Gauguin. En effet l'histoire qui s'écrit à partir de ces œuvres élaborées en Bretagne et la révolution picturale qu'elles engendrent n'a plus aucun lien avec la région. Le reste de l'histoire s'écrit à Paris, soit autour des Nabis qui se rencontrent à l'Académie Julian et célèbrent Gauguin comme leur maître, soit dans les revues, dont les peintres eux-mêmes font leur espace d'expression privilégié pour véhiculer leurs idées.

PARTIE 3



DES FICTIONS BRETONNES

PARTIE 3 ♦ DES FICTIONS BRETONNES

La Bretagne constitue le terreau fertile à un renouvellement des modes de représentations picturaux – et graphiques plus généralement – qui va profondément marquer l'histoire de l'art. Au contact de l'art religieux breton, les peintres dépassent les représentations pittoresques, attachées au naturalisme, et travaillent à l'avènement d'un nouveau mode de représentation primitif, qui invoque en fait pour certains le retour à un ordre esthétique classique, comme Émile Bernard et Maurice Denis, pour d'autres il constitue les prémices de courants plus novateurs qui irrigueront tout le XX^e siècle, notamment chez Gauguin dont l'influence est prépondérante à cette période. Mais la Bretagne représente pour lui un espace de transition entre la vie parisienne qu'il déplore mais dont il a besoin pour subsister, et le tombeau d'homme sauvage qu'il va se construire lui-même aux Marquises. Son départ définitif pour les îles n'en modifie pas moins le paysage artistique. En effet, son départ libère également d'un certain joug les artistes qui restent : Maxime Maufra et Henry Moret retournent par exemple à un impressionnisme plus sage. Une partie des disciples de Gauguin à Pont-Aven s'installe également durablement en Bretagne : Maxime Maufra, originaire de Nantes, Maurice Denis et Albert Clouard du côté de Perros-Guirec, Paul Sérusier et Armand Seguin à Châteauneuf-du-Faou. Émile Bernard reviendra quant à lui à Pont-Aven en 1939, où il rédigera un roman. Si la Bretagne constitue pour Gauguin un espace de transition, certains peintres, au contraire, y creusent un nouveau sillon.

Dans les dernières années du siècle se produisent de nouveaux bouleversements dans le champ artistique, et en particulier dans les relations qui unissent Paris à la Bretagne : on constate que le mouvement qui était impulsé de Paris et qui venait poser un regard « centralisé » sur la Bretagne, se voit contrarié par l'émergence des mouvements régionalistes qui, souhaitant sortir de ce monopole parisien, tentent à leur tour d'imposer une vision de la Bretagne qui émane directement de la région et de ceux qui en sont acteurs. Cette bascule a lieu aux alentours de 1900 – l'Union Régionaliste Bretonne est créée en 1898 par Maxime Maufra entre autre, et le dernier départ de Paul Gauguin pour les Marquises a lieu en 1895, où il meurt en 1903 – et cette période de transition se poursuit quelques années jusqu'à voir émerger ces nouvelles impulsions territoriales. En effet, 1903 apparaît comme une année charnière : c'est à la fois l'année du décès de Gauguin et d'Armand Seguin, mais c'est également le moment que choisit Émile Bernard pour son retour en France (1904). La disparition de Gauguin laisse donc bien une place à prendre à Paris, mais aussi en Bretagne. D'autres peintres prennent le relais, notamment Jean-Julien Lemordant, Lucien Simon, René-Yves Creston ou Mathurin Méheut, et dans leur sillage naissent d'autres idéaux et des mouvements qui

tentent de redistribuer les pouvoirs, et d'influer sur les représentations de la péninsule. La fin du XIX^e siècle voit se développer la diffusion de cartes postales photographiques, qui renouvellent en partie les symboles auxquels était rattachée la Bretagne. Proche de l'Union Régionaliste Bretonne et de Théodore Botrel, Émile Hamonic, photographe et éditeur d'art, crée notamment la collection de *karten bost*¹ « Bretagne pittoresque » dont le succès est inédit dans les premières décennies du XX^e siècle. D'autres suivront cette vogue, faisant de la carte postale un vecteur privilégié de représentations régionales au début du siècle. Peintres et photographes opèrent un renouveau dans les représentations de la région, avec toujours en ligne de mire ce terme de « pittoresque », qui se rattache dès lors bien plus au folklore qu'à la représentation de paysages. Mais à ces clichés hérités du XIX^e siècle viennent s'ajouter de nouvelles représentations, et notamment celles de ports de pêche, dont le roman de Pierre Loti *Pêcheurs d'Islande* (1886) et la chanson de Théodore Botrel, *La Paimpolaise* contribuent à assurer la fortune. Émile Hamonic édite d'ailleurs une série de soixante cartes postales illustrées intitulées « *Chansons de Botrel illustrées* ». La carte postale photographique ou illustrée constitue donc un nouveau médium particulièrement efficace, car plus populaire, dans la diffusion d'images de la Bretagne, qui concurrence dès lors les représentations picturales tout en véhiculant de nouveaux stéréotypes. À ce même mouvement se rattachent également des peintres, tels Jean-Julien Lemordant, qui œuvre à la promotion d'un art breton alliant régionalisme et modernité, ou encore Mathurin Méheut et René-Yves Creston pour lesquels le travail du peintre rejoint celui de l'ethnologue. Dès lors, on quitte peu à peu le domaine de la représentation stéréotypée pour la rigueur scientifique. On quitte également les cadres établis par les champs littéraires et artistiques : littérature et peinture se rejoignent, chez Creston, sur le terrain de l'ethnographie².

Dans cette période de transition, la guerre engendre de surcroît des enjeux nouveaux puisqu'elle aiguise encore les sentiments nationalistes, et encourage la naissance de mouvements esthétiques qui sont également largement teintés d'idéaux politiques influencés par les nationalismes du début du XX^e siècle. Ces courants de pensée qui véhiculent des aspirations identitaires encouragent peut-être les artistes à s'interroger de plus en plus sur une possible identité bretonne, et par là-même aux symboles de cette identité. Parmi ces symboles sur lesquels s'appuient l'idée d'une nation se trouve la littérature. Ils puisent alors leur inspiration dans les contes populaires remis à l'honneur depuis la parution du *Barzaz Breiz* de Théodore Hersart de la Villemarqué en 1839. Cette grande entreprise

1 Carte postale en breton. Toutes les cartes comportent au verso la mention « *War an tu-ma na vez skrivet nemed an adress* » (De ce côté, on n'écrit seulement l'adresse.)

2 Au sujet du rapport de René-Yves Creston avec la peinture académique, voir Daniel Le Couëdic, « René-Yves Creston et la réinvention de la Bretagne », in Fañch POSTIC, Jean-François SIMON, *René-Yves Creston (1898-1964), un artiste breton en quête d'altérité*, Brest, CRBC, 2017, pp.20-24.

d'édition de collectages est suivie par de nombreux autres, parmi eux Émile Souvestre (1806-1854) dont la première édition des *Derniers Bretons* paraît dès 1836, François-Marie Luzel et Anatole le Braz. Parmi les peintres qui viennent en Bretagne, plusieurs d'entre eux interrogent donc les sources de cette littérature comme point d'appui à leur création. Cette tendance est perceptible notamment à partir du tournant du siècle chez plusieurs artistes. Certains d'entre eux sont originaires de la péninsule – Max Jacob, Maxime Maufra, Emmanuel de la Villéon –, d'autres s'y sont installés – Albert Clouard –, et pour certains autres, comme Émile Bernard où Jules Breton, la Bretagne a marqué un tournant dans leur œuvre sans qu'il y aient véritablement vécu. Leurs approches sont donc nécessairement plurielles. Une dimension les rassemble cependant : celle de la mise en fiction d'œuvres issues de la tradition orale populaire.

Ces réinterprétations d'œuvres issues de la tradition orale populaire au début du XX^e siècle doivent également être mises en perspective avec le mouvement esthétique des *Seiz Breur* qui leur succède : est-il transmission ou rupture ? Quels sont ces peintres qui s'emparent de ces récits populaires bretons, et qu'en font-ils ? L'ouvrage de Théodore Hersart de La Villemarqué semble à ce propos marquer durablement les représentations de la littérature bretonne et constitue justement un point d'appui fondamental pour les peintres. Que font les peintres de cette littérature, de tradition orale pour une grande partie, à laquelle ils n'ont accès que dans sa version écrite, collectée et traduite ? Qu'implique le fait d'avoir recours à la fiction pour faire le récit de la Bretagne dans l'investissement des peintres dans le champ de la littérature – bretonne cette fois ? Et quel lien entretiennent ces fictions avec d'autres mouvements ethnographiques dont la rigueur vient contrarier l'imaginaire qui entoure cette littérature bretonne ? Comme le note Nelly Blanchard, le *Barzaz Breiz* est déjà lui-même un texte de fiction :

Or j'ai montré que le *Barzaz Breiz* n'est pas un texte d'histoire mais une fiction, et que cette fiction prend l'histoire comme prétexte et non comme base. Dans cette fiction, l'histoire se glisse pourtant parfois, mais il me semble que c'est pour mieux la pervertir, pour la contrer, voire la nier³.

À l'aune de cette affirmation, qu'en est-il du récit que font les peintres de la Bretagne en se ré-emparant de ce texte soixante-dix ans après sa première publication ? Quelle idéologie cet ouvrage emblématique véhicule-t-il avec lui ? Celle-ci évolue-t-elle au fil du temps ou reste-t-elle stable dans la réception qui en est faite par les peintres, et par extension, dans les représentations qui sont faites de la péninsule en ce début de XX^e siècle ? Si la constitution du groupe des *Seiz Breur* à partir de 1923 proclame une rupture moderne dans les arts graphiques et littéraires, elle semble pourtant s'appuyer encore sur des représentations très largement empruntées au XIX^e siècle.

3 Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, Rennes, PUR, 2006, p.263.

L'intégration de ce groupe d'artistes à notre étude relève d'un parti pris, qui est celui de mettre en évidence une certaine continuité, voire une certaine persistance dans les représentations de la Bretagne. Les arts graphiques, ainsi que des sources sur lesquelles ces représentations s'appuient, perpétuent en effet, au début du XX^e siècle, une tradition héritée du XIX^e siècle, au-delà même de l'esthétique et des revendications qui président à ces représentations. Nous voudrions montrer que, dans une certaine mesure, c'est le regard porté sur les symboles plus que les symboles eux-même qui évoluent. Les *Seiz Breur* débordent le cadre strict de cette étude, mais y entrent également pleinement par d'autres aspects, on ne pouvait donc les ignorer. Car, si plusieurs d'entre eux ont une formation de peintres – Jeanne Malivel et René-Yves Creston pour le premier groupe, et Xavier de Langlais ensuite –, la majeure partie de leur production est consacrée aux arts décoratifs et aux arts appliqués, dans le but de faire rayonner une nouvelle esthétique au plus près des Bretons, à savoir dans les objets du quotidien. Cette idée de modernisation des représentations va de pair avec la volonté d'un renouvellement des éléments symboliques attachés à la Bretagne⁴, en s'impliquant en particulier dans la création textile et la céramique, auprès de la faïencerie Henriot, mais également dans la création d'ensembles mobiliers. Les premières collaborations de Jeanne Malivel et René-Yves Creston avec la faïencerie Henriot précèdent même la constitution des *Seiz Breur* puisque, dès 1922, Creston propose des modèles de service de table à la manufacture quimpéroise⁵. On s'éloigne donc, avec ce groupe, de la structuration du champ artistique tel qu'il se présentait au XIX^e siècle, pour s'approcher des mouvements européens de revalorisation de l'artisanat notamment le mouvement *Arts and Crafts* dans l'Angleterre victorienne, ou celui plus contemporain du *Bauhaus* dont l'école est fondée en 1919. Toutefois, Jeanne Malivel est d'abord formée à l'école des Beaux-Arts de Paris, René-Yves Creston commence également un cursus à l'école des Beaux-Arts de Nantes – qu'il n'achèvera pas – et Xavier de Langlais sera quant à lui pleinement peintre, et professeur à l'école des Beaux-Arts de Rennes, rédigeant entre autre un traité de peinture *La technique de la peinture à l'huile* (1959). Si les idéaux qui président à la constitution du groupe sortent du champ pictural tel que nous en avons défini les cadres, la formation et la culture de ces artistes demeure issues de ce champ. Ils renouvellent le champ pictural en mettant à profit leurs formations au développement de leurs activités : Jeanne Malivel en travaillant à la réalisation de tissus imprimé, Creston en créant des décors de faïence, ou pour ses travaux d'ethnologue. Leurs recherches graphiques tournent également autour de l'art du livre, de l'illustration et de la

4 Dès 1920, Jeanne Malivel écrit dans la revue *Breiz Atao* « J'offre dix francs au journal si on peut me donner une adresse où je suis me procurer de la faïence bretonne sans personnage. » Cité par Philippe THÉALLET, « Les arts appliqués, une tentative de modernisation de la Bretagne au quotidien », in *Ar Seiz Breur 1923-1947, la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Musée de Bretagne, 2001, p.60.

5 Pascal AUMASSON, *Seiz Breur, pour un art moderne en Bretagne 1923-1947*, Châteaulin, Locus Solus, 2017, p.94.

typographie. Il nous a donc semblé pertinent de montrer de quelle façon leurs recherches prolongent un mouvement impulsé dans les dernières années du siècle, et perpétuent un héritage, tout en renouvelant l'approche de l'art et de l'artisanat en Bretagne, ainsi que l'esthétique associée aux représentations régionalistes.

Enfin, une problématique transversale sera soulevée à plusieurs reprises concernant les fictions bretonnes : il s'agit que la question de la littérature bretonne de langue française. L'existence de ce pan de la littérature, mis en évidence par Marc Gontard dans son ouvrage *La Langue muette*⁶, mérite qu'on s'y attarde dans la mesure où elle constitue sans doute le meilleur angle pour aborder la question de cette littérature, créée par les peintres en ce début de vingtième siècle. En effet, si aucun de ces artistes ne semble suffisamment connaître le breton pour écrire dans cette langue, certains n'en demeurent pas moins pétris de toute une tradition littéraire qu'ils réactualisent et qui constitue un aspect de la littérature bretonne.

6 Marc GONTARD, *La Langue muette, littérature bretonne de langue française*, Rennes, PUR, 2008.

◆ CHAPITRE 6 ◆

UNE INFLUENCE DE LA LITTÉRATURE POPULAIRE BRETONNE

Nous avons montré comment le pittoresque intervenait comme l'une des modalités d'appréhension et de représentation picturale de la Bretagne. Avec Clouard, nous avons également constaté qu'il se traduisait en littérature par des références multiples à la pratique picturale – mouvement de l'œil, vocabulaire technique de la peinture, couleurs etc., rejoignant l'étymologie même du terme. Nous aimerions désormais nous pencher sur une autre forme de représentation stéréotypée, qui serait liée cette fois non plus à la peinture, mais à l'emploi de références littéraires communes, et en particulier le renvoi à des œuvres issues de la littérature populaire bretonne, en particulier à sa tradition orale. De quelle manière ces œuvres sont-elles utilisées ? Que disent-elles à la fois du projet de l'écrivain, mais également de son rapport à la Bretagne ? Comment sont-elles convoquées dans les œuvres aussi bien picturales que littéraires ? Nous avons pu constater que la Bretagne était assez peu sollicitée dans les écrits de la période de Pont-Aven, elle en semble même exclue, puisque tous les écrits, même ceux des ardents défenseurs d'un renouveau moderne de la Bretagne tel que Maufra, convergent vers l'élection de Gauguin comme maître de Pont-Aven. Gauguin prend le devant de la scène durant la période où il séjourne en Bretagne à cinq reprises (1886-1895) et entraîne la création d'un véritable mythe à son sujet, un récit presque fictionnel, comme nous l'avons mis en évidence. Mais en dehors de cette période, quels sont les enjeux véritables de l'écriture fictionnelle lorsqu'elle concerne la Bretagne, et quels sont ses ressorts ?

Dans la fascination qu'exerce la Bretagne sur les peintres, la littérature possède aussi une influence non négligeable. Assez rapidement, des textes ont servi de source à des toiles qui ont pour certaines, eu un succès retentissant. Quelles sont les sources de ces œuvres et comment les peintres les utilisent-ils ? Au tournant du siècle, le *Barzaz Breiz* constitue, de façon très paradoxale, le représentant le plus emblématique de cette authenticité recherchée. Plusieurs artistes tentent d'en réitérer les principes. Les notions d'authenticité et d'originalité recouvrent toutes ces initiatives individuelles. Nous verrons dans un second temps l'importance que revêtent certaines traditions orales, le chant et le conte en particulier, dans la construction d'une image authentique de la Bretagne, qui oppose en fait au pittoresque et aux stéréotypes, le modèle du pastiche.

1. LE *BARZAZ BREIZ* : UNE SOURCE D'INSPIRATION ET DE MÉTHODE

Paru pour la première fois en 1839, le *Barzaz Breiz* de Théodore Hersart de la Villemarqué fait grand bruit lors de sa publication. Il se compose d'un ensemble de chants bretons dont le collectage est initié par la mère de l'auteur, et dont il prolonge le travail à sa suite. Sa renommée tient à ce qu'il se constitue comme le premier recueil de chants bretons à être publié comme tel, dans le sillage de grandes épopées nationales tels que les poèmes d'Ossian (1760), grande falsification de MacPherson ou du *Kalevala* d'Elias Lönnrot (1833). Dans son ouvrage *La Création des identités nationales*, Anne-Marie Thiesse met en évidence les enjeux de ces entreprises de collectages, sur le territoire français et dans l'Europe entière : ils font partie des mises en œuvre servant à consolider cette idée de nation par la mise en évidence d'un patrimoine commun⁷. La Villemarqué participe notamment à l'enquête sur les poésies populaires de France commanditée par l'État et menée par Jean-Jacques Ampère et Hyppolite Fortoul entre 1852 et 1876. Dans les instructions données aux enquêteurs, ces derniers prédéfinissent l'idée d'une Nation française, et présagent de ce que ces traditions recèlent. Ils valorisent d'ailleurs les différentes langues de France (dialectes) comme porteuses de ces singularités, allant à l'encontre de l'unification linguistique engagée depuis la Révolution, dans le but d'insister sur la richesse de la poésie populaire. Il existe donc, derrière l'entreprise de La Villemarqué, tout un arrière-plan idéologique. Le recueil vient combler une absence remarquable de la France en matière d'antiquités nationales⁸. Avant La Villemarqué, des collecteurs tels que Souvestre avaient déjà ouvert la voie en publiant quelques contes et études dont les deux volumes des *Derniers Bretons* (1836). Mais l'auteur du *Barzaz Breiz*, alors âgé de vingt-quatre ans seulement, livre avec ce recueil toute la puissance d'une tradition orale bretonne jusqu'alors méconnue. Le texte original est publié en breton avec une traduction française en note, ainsi que les mélodies accompagnant les chants. Il suscite maints enthousiasmes à sa parution en 1839, puis lors de ses rééditions en 1845 et 1867, mais aussi des levées de boucliers provenant de détracteurs qui y voient une mystification, au service d'un objectif nationaliste, bien que l'auteur s'en défende dans la préface de la troisième édition, précisant que l'enjeu pour lui est moins local qu'européen⁹. Le recueil est toutefois rapidement traduit dans plusieurs langues et se constitue aussi vite comme un monument de la littérature bretonne. Sa fortune, heureuse ou malheureuse, n'échappe pas aux peintres mais elle

7 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, pp.167-174.

8 Anne-Marie Thiesse insiste sur le « retard » de la France dans ce domaine, notamment avec l'épisode de l'introuvable manuscrit de Guiclan qui « permettrait à la France – via la Bretagne – de rattraper le retard pris sur l'Angleterre qui – via le Pays de Galles – s'est déjà abondamment illustrée en matière bardique. » L'affaire prend donc une portée européenne. *Ibid.* pp.120-122.

9 *Ibid.*, p.125.

semble demeurer timide pendant toute une partie du XIX^e siècle. Son influence sur les représentations de la Bretagne en peinture est relative, mais il en va tout autrement des fictions bretonnes établies par ces mêmes artistes beaucoup plus tardivement, jusqu'au début du XX^e siècle. Quels enjeux se cachent derrière l'utilisation d'un recueil aussi loué que contesté plus de cinquante ans après sa première publication ?

A. Un modèle littéraire romantique entre tradition et création

Dans sa thèse sur le *Barzaz Breiz*, Nelly Blanchard analyse l'architecture du recueil et le compare avec d'autres textes contemporains parus dans toute l'Europe. Elle met en évidence une tendance générale de la littérature de l'époque à recréer, à partir de morceaux, de fragments d'œuvres réelles ou fictionnelles, la totalité d'une œuvre antérieure.

Et le thème du fragment est très présent dans le *Barzaz Breiz*, s'accompagne de celui de la reconstitution. Il s'agit d'une part de retrouver les traces disséminées çà et là dans le peuple et de reconstituer l'objet commun, et d'autre part de le sauver in extremis du recyclage industriel et de la civilisation moderne niveleuse¹⁰.

C'est cette dialectique entre fragment et totalité dont on retrouve la trace dans plusieurs œuvres qui évoquent le fameux recueil de chansons populaires. En effet, ce principe de collage, d'assemblage d'éléments hétérogènes, préside à l'agencement de certaines œuvres fictionnelles de peintres, et en particulier des œuvres composées à partir de matière orale populaire. Elle repose sur l'idée de fragments issus de la tradition populaire qu'il s'agirait de recoller, de recomposer, afin de reconstituer une œuvre originelle complète. Albert Clouard et Paul Sébillot ont tous deux recours à ce mode de composition pour quelques unes de leurs œuvres. Cette recomposition a lieu à deux niveaux : au niveau d'une structure externe, la composition en anthologie, ou florilège, et au niveau de la structure interne de la diégèse,.

a) Principe de structuration externe : l'anthologie

Le principe de l'anthologie poétique n'est bien évidemment pas l'apanage de La Villemarqué, mais il semble que son projet de rassembler un certain nombre de chants populaires de Basse Bretagne fasse des émules et notamment en Haute Bretagne. Si l'on s'en tient à la structuration externe du recueil, il est déjà possible de retrouver de nombreux points communs entre l'ouvrage de La Villemarqué et celui de Paul Sébillot, *La Bretagne enchantée*, qui paraît précisément soixante ans après celui de son prédécesseur, en 1899¹¹. Ce qui caractérise ces œuvres c'est avant tout la

10 Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, op. cit., p.221.

11 Paul SÉBILLOT, *La Bretagne enchantée, poésies sur des thèmes populaires*, Paris, J. Maisonneuve, 1899.

matière originelle dont elles sont composées, à savoir des œuvres de tradition orale issues de collectages. *La Bretagne enchantée* se compose ainsi de soixante-quinze poèmes réécrits à partir des propres collectages de Sébillot en Haute Bretagne, et d'ouvrages d'autres collecteurs. Sébillot s'est donné pour objectif d'adapter en vers une sélection de contes et légendes populaires. L'entreprise, bien que tardive, rappelle donc fort celle de La Villemarqué. Le recueil de Sébillot est d'ailleurs sous-titré « poésies sur des thèmes populaire ». Cette donnée, précisée sur la couverture même du recueil, informe le lecteur sur le type de littérature dont il s'agit. Ce faisant, on peut imaginer que l'ouvrage atteste d'une parenté avec le *Barzaz Breiz*, voire se présente comme un *Barzaz Breiz* haut-breton, d'autant que les deux auteurs entretiennent d'étroites relations comme le souligne Fañch Postic dans deux articles¹².

L'architecture du *Barzaz Breiz* semble particulièrement rigoureuse : elle se présente à la manière d'un ouvrage scientifique qui catégorise les chants collectés et les articule selon trois parties, les « Chants mythologiques, historiques et ballades », les « Chants de fêtes et chants d'amour », et les « Légendes et chants religieux ». Cette même architecture se retrouve dans le recueil de Sébillot, qui propose également trois sections à son recueil : « La Légende Dorée », qui comporte vingt-six poèmes, « Les âmes en peine », comprenant quinze poèmes, et « Le monde enchanté », composé de trente quatre poèmes. Contrairement au *Barzaz Breiz*, Sébillot ne propose pas de catégorisation scientifique mais trois sections rassemblant les poèmes selon leurs thématiques : la première partie rassemble des vies de saints, la deuxième des contes mettant en scène des revenants ou esprits, et la dernière partie traite de tout ce qui concerne les fées, sirènes et autres créatures magiques. Le classement est donc moins anthropologique que thématique, et les titres donnés à ces parties révèlent une intention poétique de la part de leur auteur, plutôt qu'une démonstration.

Un autre intertexte vient s'ajouter à celui du *Barzaz Breiz*, et qui a trait à l'hagiographie, c'est celui de *La Légende Dorée*. La première section est une référence évidente à l'œuvre de Jacques de Voragine. Chaque poème de cette section renvoie donc à un épisode de la vie d'un saint. Elle introduit l'idée de mythographie, selon Joëlle Edon-Legoff¹³, qui se dessine dans le recueil, comme une compilation exemplaire établie par l'auteur et qui vaudrait comme son propre panthéon. Il s'agit bien de reconstituer voire de figer, à partir de divers éléments provenant de sources variées, une anthologie personnelle de la littérature populaire de Haute Bretagne. Il s'agit autant pour Sébillot d'une création littéraire, par la mise en vers des textes, qu'une création mythographique personnelle,

12 Fañch POSTIC, « Les relations Sébillot-La Villemarqué. Chronique », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2006 ; Fañch POSTIC, « Correspondance entre Paul Sébillot et Théodore Hersart de la Villemarqué (1880-1895), in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2007.

13 Joëlle EDON-LE GOFF, « *La Bretagne enchantée* (1899) : un exemple de poésie mythographique », in *Paul Sébillot, un républicain promoteur des traditions populaires*, actes du colloques, 9-11 octobre 2008, Brest, CRBC, 2011.

par la sélection d'œuvres qu'il opère au sein du panel foisonnant dont il dispose. Cela engendre les mêmes problématiques que celles que Nelly Blanchard a pu aborder dans son étude sur le *Barzaz Breiz*, notamment celle de la vision de la Bretagne exprimée au travers de cette sélection de thèmes. Il rejoint également le principe de collage externe, ou d'assemblage, qui se situe au niveau de l'architecture du recueil et concerne donc le choix et l'agencement des poèmes, comme La Villemarqué pour le *Barzaz Breiz*. Mais Sébillot n'hésite pas également à assembler au besoin diverses sources afin de reconstituer un récit, qu'il sait ne pas être originel. Il propose de cette manière une version personnelle de la littérature orale de Haute Bretagne, à la fois du point de vue des thèmes choisis, mais également de leur réagencement. Ainsi Sébillot observe-t-il un autre niveau de transformation du texte, qui se situe à un niveau interne.

b) Principe de structuration interne : recomposition et réactualisation

On distingue donc, dans le recueil de Sébillot, deux niveaux de collage : un collage interne, qui consiste à rassembler diverses sources afin de reconstituer une légende, et un collage externe, rassemblant divers textes. Le collecteur agit donc sur ces deux niveaux pour composer son recueil à partir de la matière populaire dont il dispose.

Quelques temps avant la parution de la troisième édition du *Barzaz Breiz*, en 1867, éclate une querelle, sur laquelle nous reviendrons, au cours de laquelle La Villemarqué est accusé de n'avoir pas respecté fidèlement les textes qui lui avaient été chantés et de les avoir transformés, à différents niveaux. Cette querelle jeta pour longtemps un discrédit sur le recueil. Sébillot, nécessairement informé de cette querelle, agit pourtant selon un même principe. Mais il semble qu'il agisse dans une optique différente.

En effet, ce dernier n'hésite pas à compiler les sources pour réécrire et assembler certains épisodes qui ne sont pas traditionnellement présentés ensemble, attribuant notamment à certains saints des faits que la tradition ne leur attribuait pas. Joëlle Edon-Le Goff note par exemple que Sébillot s'appuie sur huit sources différentes afin d'écrire la biographie de saint Yves¹⁴. Cependant, il dévoile d'emblée ses remaniements et interventions internes au texte, dans des notes situées à la fin du recueil¹⁵. Sébillot sélectionne également au sein de ses sources certains passages qu'il traduit en vers, au détriment des autres épisodes du conte. C'est donc une esthétique du fragment qu'il développe, ainsi que La Villemarqué lorsqu'il publie des « Fragments de ballades » concernant Merlin. L'œuvre du poète s'écrit alors entre le fragment et la totalité.

14 *Ibid.*, p.169.

15 Joëlle Edon-Le Goff analyse les différents niveaux de transformation que subissent les sources originelles. *Ibid.*

C'est également ce processus de création qu'adopte Clouard dans plusieurs des drames et récits qu'il rédige aux alentours des années 1920, à ceci près qu'il fait disparaître le fragment au profit de l'œuvre. En s'emparant de thèmes de la littérature populaire qu'il réagence, il fait apparaître des dimensions parfois totalement absentes du récit d'origine, mais qui mettent en évidence des problématiques qui lui sont propres. À l'échelle d'une œuvre, Clouard ne procède que par collage interne, en articulant plusieurs thèmes ou plusieurs sources au sein d'une même pièce. Au principe de l'anthologie ou de la sélection, Clouard préfère la réécriture. Dès 1892, dans son *Tro Breiz*, il s'explique cependant de cette tendance à la réécriture, et de son interférence avec la littérature populaire. Après avoir cité l'introduction du *Barzaz Breiz* et la catégorisation établie par La Villemarqué, il développe une réflexion sur le travail de collectage et de réécriture :

S'il était possible d'en réunir la totalité – malheureusement les chansons anciennes sont des plus rares – on aurait une sorte d'histoire de la Bretagne, car dans le peuple, l'usage est de mettre en vers, pour en mieux conserver la mémoire, tous les événements remarquables. Le poète populaire se confine toujours dans l'actualité et il décrit simplement ce qu'il voit, à l'encontre de l'artiste créateur. Il ne lui est jamais venu à l'esprit de faire de l'art pour l'art. Il adapte ses productions aux goûts et aux instincts de son public, pensant avec raison que c'est le meilleur moyen d'être écouté¹⁶.

Dès sa première publication, Clouard établit donc la distinction entre création poétique et réécriture ou réactualisation dans un but de vulgarisation : dans cette dernière entreprise, ce qui prime c'est la capacité à s'adresser au public contemporain pour le toucher, avec pour objectif de faire perdurer la tradition orale – ou écrite en l'occurrence. En revanche, ces transformations ne sont, à son sens, nullement comparables à une création poétique guidée avant tout par la recherche de l'esthétique. Fañch Postic rappelle que François-Marie Luzel fait l'expérience d'une telle nécessité. Ses *Gwerziou Breiz Izel* sont un échec commercial, dont il reconnaît lui-même la cause :

En habillant mes ballades rustiques, et un peu barbares, parfois, à la mode du jour, et en suivant une certaine poétique du genre, bien connue aujourd'hui, j'aurais mieux vendu mon livre. Mais je ne l'ai pas voulu, et c'est bien volontairement que j'ai sacrifié le succès de librairie, le côté commercial, à la fidélité et à l'exactitude rigoureuse qu'exigent des ouvrages de ce genre, destinés autant sinon plus à servir l'histoire et à la philosophie qu'à la littérature et à l'esthétique¹⁷.

Les drames de Clouard ne répondent cependant pas totalement à cette exigence d'actualisation. Écrits pour la plupart plus de vingt cinq ans après cette remarque, ils semblent au contraire se complaire dans une esthétique formelle et stylistique particulièrement désuète. Ils se développent

16 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892, p. 395.

17 François-Marie LUZEL, préface au second volume des *Gwerziou Breiz Izel*, cité par Fañch POSTIC, « "Du tableau d'après nature" à la "reproduction photographique" : esthétique contre rigueur scientifique chez les collecteurs du XIX^e siècle », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016, pp. 37.

généralement en plusieurs actes, eux-même découpés en plusieurs tableaux, témoignant de l'ambition du poète de créer des œuvres comparables à la grandeur des épopées médiévales. Deux drames semblent particulièrement révélateurs de ce processus de transformation et de réactualisation : *Merlin l'Enchanteur* – le manuscrit n'est pas daté mais la correspondance de Clouard avec Maurice Denis permet de dater l'œuvre aux alentours de 1921-1922 – et *Azénor et Tildu* (1924). Ces deux drames possèdent eux aussi la particularité d'utiliser comme matière première des récits issus de la littérature orale, et plus précisément des récits tirés du *Barzaz Breiz*. Merlin est en effet l'un des personnages emblématiques du *Barzaz Breiz*, auquel une suite de chants est consacrée. En outre, La Villemarqué lui accorde une place particulière dans son œuvre puisqu'il y consacre en 1862 une étude intitulée *Myrdhinn ou l'Enchanteur Merlin : son histoire, son œuvre, son influence*. Quant à la légende d'Azénor, elle est également tirée du recueil de La Villemarqué sous le titre « La Tour d'Armor ».

Cependant l'entreprise de Clouard diffère de celles de La Villemarqué ou de Sébillot dans la mesure où il cherche à reformer un récit clos et total, beaucoup plus qu'à rassembler divers récits afin de montrer la richesse littéraire de la Bretagne et de lui élever un monument littéraire. Bien que certains carnets de Clouard prouvent qu'il a recueilli des chants et traditions, qu'il a consigné certains faits remarquables auprès de ses voisins notamment, il n'agit pas en collecteur. Clouard est poète, et ses aspirations littéraires vont donc en ce sens. Il n'a donc aucun scrupule à utiliser des thèmes traditionnels pour forger de nouveaux récits, les imbriquer les uns dans les autres, créant ainsi des récits enchâssés, ou à tiroir. Ce procédé est particulièrement flagrant dans le cas d'*Azénor et Tildu*. Dans la version du conte donnée par Clouard, le drame débute selon la version proposée par La Villemarqué, il lui emprunte d'ailleurs certaines expressions :

[*Barzaz Breiz*] : - Ce n'est point un crime, disait-elle, mais une bonne action, d'étouffer la vipère et sa portée.

[*Azénor et Tildu*] : - C'est justice d'écraser la vipère et sa portée.

Dans le *Tro Breiz*, dans lequel Albert Clouard reprend la légende pour la première fois, il reprend d'ailleurs cette même phrase mot pour mot¹⁸. Un peu plus tard dans la diégèse, la version de la légende proposée dans le *Barzaz Breiz* contient cependant une ellipse :

Aussitôt son beau-fils de sortir et de partir ; il partit pour les pays étrangers ; il parcourut la terre et les mers, cherchant des nouvelles d'Azénor.

Il avait cherché sa femme au levant ; il l'avait cherchée au couchant, il l'avait cherchée au midi ; maintenant il la cherchait au Nord¹⁹.

18 Albert CLOUARD, Georges BRAULT, *Tro Breiz*, op. cit., p.218.

19 Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz Breiz*, Spézet, Coop Breiz, 1997, p.485.

C'est à cet endroit que le poète insère, comme mise en abyme dans la légende d'Azénor, une relecture de la légende de saint Brandan. Le voyage que réalise Azénor dans sa nef jusqu'en Hibernie (actuelle Irlande) et qui n'est pas mentionné dans la version du *Barzaz Breiz*, devient pour Clouard l'occasion d'un développement, qu'il calque sur le voyage de saint Brandan. Nous nous attarderons plus longuement sur ce drame par la suite mais il est toutefois possible de mentionner dès maintenant la rigueur dont fait preuve Clouard en associant deux récits à peu près contemporains, puisque Azénor et Brandan auraient tous deux vécu au V^e siècle. Dans tous les cas, il fait alterner différents épisodes de ce voyage d'Azénor avec la quête de Tildu, dont il invente également les obstacles et étapes. Insistant sur l'opposition entre la foi catholique d'Azénor et les croyances païennes de Tildu, il fait du repentir de Tildu un véritable chemin de croix à la recherche de son épouse, mais également une quête initiatique vers la foi catholique.

Clouard comble ainsi les lacunes laissées par la version populaire et l'enrichit de faits et de discours inventés, afin de faire de ce chant elliptique un récit clos à la structure moderne, c'est-à-dire pourvu d'une situation initiale, d'un développement et d'un dénouement clairement énoncés. Il y inscrit en outre une morale chrétienne, absente du récit d'origine. Il écrit en quelque sorte dans les interstices laissées par le caractère lapidaire et elliptiques des chants dans lesquels il puise.

Son *Merlin l'Enchanteur* répond quant à lui plutôt à une volonté de reconstitution d'une œuvre totale qu'à une composition chimérique de différentes traditions. Avec cette œuvre, Clouard puise dans un répertoire beaucoup plus vaste, avec pour objectif, cette fois, de rassembler en une seule et même œuvre l'ensemble des différentes facettes de Merlin, disséminées au travers des œuvres, des siècles et des traditions, ainsi que le fait Sébillot avec son saint Yves. Clouard convoque en effet, en plus du *Barzaz Breiz*, des sources médiévales : on retrouve ainsi dans sa pièce Érec et Enide, Tristan et Yseult, ainsi qu'une grande partie des protagonistes des romans arthuriens. Il entreprend ainsi d'illustrer chacune des caractéristiques du barde, et des différentes œuvres dans lequel il apparaît, dans une œuvre particulièrement ambitieuse. Cette œuvre composite expose clairement la volonté de reconstituer le texte originel rassemblant tous les fragments dans lesquels Merlin apparaît, et toutes les facettes de sa personnalité, afin d'en constituer une image saisissable dans son entier.

Alors que Sébillot calque sa *Bretagne enchantée* sur le modèle du *Barzaz Breiz* dans sa méthodologie et sa forme, en travaillant à partir de collectages populaires, Clouard quant à lui travaille à partir d'une matière déjà littérisée, dont il ne cite en outre pas les sources. Leurs ambitions n'ont donc pas la même portée. Un hiatus interfère en outre entre deux principes d'écriture utilisés par Paul Sébillot : celui du collectage et celui de la création littéraire. Le collecteur Sébillot fait œuvre littéraire en dérogeant à la règle de la rigueur scientifique et en

proposant des réécritures en vers. Le poète Clouard revendique de son côté le droit à la réactualisation de thèmes populaires dans le but de les préserver, sans intention de création. *La Bretagne enchantée* se constitue ainsi comme « l'épopée en vers du peuple de Bretagne²⁰ », véritable *Barzaz Breiz* haut breton. Clouard entend quant à lui travailler la matière populaire afin d'en tirer de nouveaux récits, à la portée différente, des récits réactualisés qui perdent peut-être de leur authenticité en tentant de la retrouver.

Ces entreprises sont typiquement romantiques. Ce principe de recomposition, dans la pensée romantique, révèle en fait une conception de l'authenticité différente de celle prônée par les générations suivantes, et qui a donné lieu à la querelle du *Barzaz Breiz*. Nelly Blanchard insiste sur le fait que La Villemarqué, en composant son *Barzaz Breiz*, s'inscrit tout naturellement dans les préoccupations de son époque :

Il est indéniable que le *Barzaz Breiz*, bien qu'originale comme œuvre, n'est à la base d'aucune thématique nouvelle ni d'aucune théorie littéraire. Il n'est que le fruit tardif du romantisme européen, un texte en mosaïque²¹.

Ce motif de la mosaïque convient parfaitement aux œuvres que nous évoquons, des œuvres assemblées malgré leur hétérogénéité, pour reformer un paysage aux contours grossièrement ou maladroitement tracés, à l'authenticité discutable.

c) La querelle du *Barzaz Breiz*

Lors de la troisième édition du *Barzaz Breiz* en 1867, la renommée et le succès du recueil sont indéniables. Il a été traduit en plusieurs langues et est connu dans l'Europe entière. Cependant la méthodologie appliquée aux collectages est alors en pleine mutation et de jeunes lettrés prônent une méthode bien différente de celle de La Villemarqué et abordent les études ethnographiques selon une « nouvelle école critique ». Parmi eux, François-Marie Luzel (1821-1895), pourtant grand admirateur de l'auteur du *Barzaz Breiz* entreprend dans son sillage le collectage de traditions orales populaires, mais selon des procédés tout différents. Ces deux manières de procéder témoignent de deux visions antagonistes et, par conséquent, de représentations opposées de la Bretagne, qu'elles étudient cependant toutes deux.

Fañch Postic met en évidence les différentes étapes de cette scission qui eut lieu entre les deux collecteurs, mais également, les courant de pensée qui sous-tendent leurs choix respectifs²². En

20 Joëlle EDON-LE GOFF, « *La Bretagne enchantée* (1899) : un exemple de poésie mythographique », *art. cit.*, p.181.

21 Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, *op. cit.*, p.216.

22 Fañch POSTIC, « Le Beau contre le Vrai ? La "Querelle du Barzaz-Breiz" (1866-1868) », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2015.

effet, l'essentiel de la querelle porte sur l'authenticité des collectages effectués par La Villemarqué : il est accusé par plusieurs détracteurs d'avoir inventé, si ce n'est l'intégralité du recueil, tout au moins une partie de celui-ci. Les recherches effectuées par Donatien Laurent sur les carnets de collecte de La Villemarqué – que celui-ci n'a pourtant jamais montrés pour sa défense – ont mis au jour la démarche réelle du collecteur, reposant sur la réécriture des chants collectés, dans un souci littéraire. À plusieurs endroits de sa correspondance ou de ses articles critiques, La Villemarqué fait part de l'esthétique qu'il recherche dans la publication de pièces collectées, car c'est bien sur une esthétique que repose avant tout son intérêt pour cette littérature populaire :

...j'aurais voulu son bouquet moins gros et composé de fleurs choisies. C'est un des plus grands agréments des anthologies ; si l'on n'y prend garde, le médiocre y étouffe le bon, et alors le public lettré, d'ailleurs peu disposé en faveur de l'art populaire, se récrie, et non sans raison. Au jugement de la critique, le goût et la discrétion doivent être notre première qualité à nous autres faiseurs de bouquets rustiques, et on ne l'exige pas seulement dans le choix de ce qui compose nos bouquets, mais dans le lien, dans le ruban, si j'ose dire, qui les noue. Entre le ruban et les fleurs, elle veut une certaine harmonie²³.

En effet, ce qui préside à la composition du recueil – car il s'agit bien d'une composition organisée selon des enjeux tout à fait précis, ainsi qu'à pu le montrer Nelly Blanchard dans sa thèse – c'est bien une quête avant tout littéraire, la volonté d'édifier la littérature bretonne au rang de grande littérature et par conséquent d'élever la Bretagne au rang de Nation.

Fañch Postic met donc en lumière les étapes de la querelle qui agite les partisans de deux écoles critiques. Parmi eux, un défenseur de la « nouvelle école critique », Henri d'Arbois de Jubainville écrit à La Villemarqué le 1^{er} mai 1867 : « Je n'ai pas l'honneur de vous connaître. Je n'ai entendu parler de vous qu'avec éloge. Mais je travaille à un point de vue différent du vôtre. Le vôtre est littéraire, le mien philologique²⁴. »

Comme l'ont montré Donatien Laurent et Francis Gourvil, La Villemarqué retravaille ses collectages, les réécrit en comparant les versions collectées, en déduisant des identités entre les personnages de certains textes – c'est le cas de Merlin notamment. Il élève un monument, mais ce faisant, il trahit le texte originel qu'il a collecté. Finalement, les méthodes qui opposent les deux partis sont parfaitement résumées dans une lettre de Luzel à La Villemarqué datée du 6 août 1868, et qui consomme la rupture entre les deux hommes :

Dans ma publication de chants populaires de la Basse-Bretagne, quoi qu'ayant puisé à la même source que vous, - le peuple, - le peuple de nos campagnes surtout, - il s'est trouvé que nos deux livres se ressemblent assez peu. C'est que nous suivons deux

23 Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, cité par Fañch POSTIC, *Ibid.*

24 *Ibid.*

systemes opposés. Vous, homme d'un goût épuré et délicat, écrivain élégant, que choque la moindre dissonance, tant morale que littéraire, vous vous réclamez de Walter Scott (vous l'avez dit) de Goethe et d'Uland²⁵, un peu aussi. Vous pensez que les chants traditionnels du peuple ont besoin d'être revus et corrigés par un homme de goût assuré, avant d'être présentés au public ; et vous n'êtes pas seul de cet avis, d'excellents esprits et en assez grand nombre, pensent comme vous. Moi au contraire, je suis les principes de la nouvelle école critique, qui veut que la poésie populaire soit traitée comme l'histoire, - comme une science exacte même, et qu'on les publie telles absolument qu'on les a recueillies, sans en modifier ni l'esprit ni la lettre. - C'est là uniquement une affaire de système ou de méthode ; à la critique et au public il appartient de juger. [...] Je crois que le système que vous aviez adopté est affaire de temps autant au moins que de goût, et que si vous avez été aujourd'hui à publier la 1^{re} édition du *Barzaz-Breiz*, vous vous seriez rallié à la méthode que j'ai cru devoir adopter. - Quoiqu'il en soit, il est bien certain que votre ambition a été constamment, - comme c'est aussi la mienne, - de faire connaître et aimer notre pays ; nous poursuivons le même but par deux chemins un peu différents, et chacun de nous est bien convaincu que celui qu'il a pris est le meilleur²⁶.

Ce n'est pas donc pas fondamentalement sur les objectifs à atteindre que s'opposent les deux hommes, et leurs partisans, mais sur les méthodes qu'ils emploient pour y parvenir. Leurs deux visions de la littérature populaire témoignent cependant de deux générations aux ambitions différentes en ce qui concerne l'étude de la littérature orale. La Villemarqué recherche la grandeur d'un texte originel, qu'il crée presque « de toute pièce » à l'image du *Kalevala* déjà évoqué, quand Luzel considère la littérature orale comme un domaine scientifique et y applique des méthodes rigoureuses afin d'en tirer des vérités historiques. Deux écoles et deux visions de la Bretagne s'opposent donc entre les lignes de ces collectages.

Paul Sébillot, pourtant d'une génération encore postérieure à celle de Luzel, se montre toutefois très modéré à l'égard des critiques formulées à l'encontre de l'ouvrage de La Villemarqué. Il prend régulièrement sa défense, notamment dans une lettre à la comtesse de Martinengo :

Depuis 40 ans le folklore a subi une évolution considérable ; romantique et pittoresque au début, il est devenu peu à peu scientifique. M. de la Villemarqué a subi l'influence de son temps ; à cette époque un embellissement à la muse populaire était regardé comme chose permise ; nous sommes plus rigoureux aujourd'hui, mais je crois qu'on aurait tort de conclure à priori que le tableau, pour avoir subi quelques retouches, n'est pas quant au fond et à beaucoup de détails, authentique²⁷.

Le parti que Sébillot prend en faveur du *Barzaz Breiz* témoigne du respect qu'il porte à son auteur, et révèle également une compréhension différente de l'œuvre de La Villemarqué. Avec *La Bretagne enchantée*, on se trouve à la frontière entre œuvre littéraire et travail de collecteur, puisque

25 Ludwig Uhland (1787-1862)

26 Lettre de François-Marie Luzel à Théodore Hersart de la Villemarqué, 6 août 1868, cité par Fañch POSTIC, « Le Beau contre le Vrai ? La "Querelle du Barzaz-Breiz" (1866-1868), *op. cit.*

27 Lettre de Paul Sébillot à la comtesse de Martinengo, citée par Fañch POSTIC, *ibid.*

Sébillot, s'en tenant à la rigueur de l'homme de science, cite ses sources à la fin du volume :

Les poètes, d'ordinaire, n'indiquent pas les sources où ils ont puisé. J'ai pensé que dans ce volume, composé uniquement de pièces qui ont toutes pour point de départ un thème populaire, je devais indiquer les matériaux que j'ai mis en œuvre, ne serait-ce que pour empêcher que l'on considère comme existant dans la tradition populaire, des traits qui ne s'y trouvent pas en réalité, ou qui n'en sont que le développement²⁸.

On ne peut que lire dans cet aveu une précaution bien nécessaire après le grand bruit provoqué par les accusations proférées à l'encontre du *Barzaz Breiz*. Outre la provenance des thèmes populaires dont il traite, Sébillot précise également les modifications qu'il y a apporté : le changement d'un prénom, ou les libertés prises avec le sujet d'origine :

IV. La Falaise du Cap. – J'ai réuni deux légendes, encore populaires maintenant, publiées par M. François Marquer dans la *Revue des Traditions populaires*, t. XII, p.357, et reproduites dans Paul Sébillot, *Légendes locales*, t. 1^{er}, p.33. Dans la tradition, l'apôtre est anonyme ; je lui ai donné le nom de saint Géran, que porte un petit havre de pêcheurs de la commune de Plévénon²⁹.

Si Sébillot admire son prédécesseur, il se prémunit néanmoins contre les faits qui lui ont été reprochés. Par la même occasion, Sébillot relit le *Barzaz Breiz* comme un ouvrage de poésie, comme une œuvre personnelle, et non celle d'un collecteur. En employant le terme de « poète », il tient également à distance toutes les attaques qui pourraient être faites au collecteur et prend, de façon très détournée, la défense de La Villemarqué. C'est la thèse que défend Nelly Blanchard dans son ouvrage en proposant de lire le *Barzaz Breiz* comme une œuvre de fiction³⁰. C'est également le point de vue qu'adopte Sébillot dès la sortie de son recueil de poèmes. L'ajout de notes précisant l'origine de chaque thème utilisé en fait une entreprise très similaire à celle de La Villemarqué, exactement soixante ans plus tard. L'ouvrage ne comporte cependant aucune dédicace d'œuvre, et si presque chacun des soixante-quinze poèmes est dédicacé individuellement, le nom de La Villemarqué n'apparaît néanmoins pas une seule fois, bien qu'il semble planer sur l'ensemble du recueil.

Il n'en demeure pas moins que, malgré les vives critiques dont il fait l'objet, le *Barzaz Breiz* traverse le siècle sans perdre de sa force, et continue de fasciner les générations postérieures. Il semblerait même que son impact sur la sphère artistique soit plus important encore au début du XX^e siècle, encouragé par la recherches de symboles identitaires. Il prend alors une dimension nouvelle pour les artistes qui le convoquent, qui occulte assez largement les querelles dont il a été l'objet. Ainsi, lorsque Paul Sébillot et Albert Clouard marchent dans ses traces plusieurs dizaines d'années

28 Paul SÉBILLOT, *La Bretagne enchantée*, op. cit., p.271.

29 Paul SÉBILLOT, *La Bretagne enchantée*, op. cit., p.272.

30 Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, op. cit., 2006.

plus tard, voire presque un siècle dans le cas du second, on peut s'interroger sur la valeur de ces œuvres à leur époque, ainsi que sur les courants politiques ou esthétiques qui les inspirent et les traversent.

B. Un ouvrage symbolique

a) Réception dans les milieux littéraires

La publication du *Barzaz Breiz* fait également grand bruit dans la sphère littéraire car elle suit les grands succès des poèmes d'Ossian de MacPherson (1760) d'une part et ceux de Walter Scott, d'autre part, qui tendent à faire oublier les désillusions du premier. Le *Barzaz Breiz* révèle à son tour les richesses d'une littérature populaire issue d'une région française, qui répond à un engouement pour les trésors retrouvés de civilisations passées, et particulièrement de peuples celtiques. Cependant elle subit également les dommages causés par la réputation de ses prédécesseurs : la découverte de la supercherie montée par MacPherson n'est pas sans laisser de trace, et la publication du *Barzaz Breiz* ravive les anciens scandales. Il est donc sujet au discrédit dès sa publication. Dans une certaine mesure, il semble que le débat historiographique que suscite la publication du *Barzaz Breiz* participe grandement à sa renommée. Pour autant, comme le note Bernard Tanguy, le premier tirage s'écoule lentement, et certains, tels Lamartine, tendent à peine l'oreille à ces chants, trop échaudés qu'ils sont par les « faussaires » de telles entreprises³¹. Le succès n'est donc pas si immédiat qu'il n'y paraît. De plus, comme le montre aussi Bernard Tanguy, les variations voire les contradictions dans les commentaires qui accompagnent les trois éditions du recueil montrent les repentirs et les hésitations de La Villemarqué et incitent à la méfiance quant à la fiabilité de ses propres dires. Ils témoignent ainsi du peu de rigueur dont le collecteur a fait preuve dans la présentation de ses sources. Toutefois, malgré la controverse soulevée par le recueil dès sa parution, dans les milieux spécialisés, le recueil connaît une grande fortune en Europe, et ne manque pas de marquer certains grands noms de la littérature française. Hors de la sphère des celtisants et philologues, le recueil connaît donc une grande fortune, une fortune « profane » pourrait-on dire, qui répond à d'autres enjeux.

George Sand prend connaissance de la publication du recueil de La Villemarqué vraisemblablement lors de sa deuxième édition en 1845³². Elle n'a semble-t-il pas eu vent des vifs débats autour de sa parution, ou en fait fi, et s'émerveille immédiatement des richesses de la poésie

31 Bernard TANGUY, « Aux origines du nationalisme breton », *Le renouveau des études bretonnes au XIX^e siècle*, vol. 1, Paris, 10/18, 1977, pp. 72-73.

32 Fañch POSTIC, « George Sand et les "diamants" du *Barzaz Breiz* », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2015.

bretonne dans une lettre à son éditeur en remerciement pour son envoi. Le jugement de l'écrivaine n'est pas biaisé par les discours scientifiques qui portent sur l'ouvrage, et elle n'y voit que la mise au jour de l'œuvre littéraire d'un peuple qu'elle estime remarquable. Quelques années plus tard, elle chante les louanges du recueil dans un commentaire inséré dans ses « Visions de la nuit dans les campagnes » daté du 23 octobre 1852 :

Une seule province de France est à la hauteur, dans sa poésie, de ce que les génies des plus grands poètes et celui des nations les plus poétiques ont jamais produit ; nous oserons dire qu'elle les surpasse. Nous voulons parler de la Bretagne. Mais la Bretagne, il n'y a pas longtemps que c'est la France. Quiconque a lu les *Barzaz Breiz* recueillis et traduits par M. de La Villemarqué, doit être persuadé avec moi, c'est-à-dire pénétré intimement de ce que j'avance. Le Tribut de Nominoë est un poème de cent quarante vers, plus grand que *l'Iliade*, plus complet, plus beau, plus parfait qu'aucun autre chef d'œuvre sorti de l'esprit humain. La Peste d'Elliant, les Nains, Lesbreiz et vingt autres diamants de ce recueil breton attestent la richesse la plus complète à laquelle puisse prétendre une littérature lyrique. Il est même fort étrange que cette littérature, révélée à la nôtre par une publication qui est dans toutes les mains depuis plusieurs années, n'y ait pas fait une révolution. Mac Pherson a rempli l'Europe du nom d'Ossian ; avant Walter Scott, il avait mis l'Écosse à la mode. Vraiment nous n'avons pas assez fêté notre Bretagne, et il y a encore des lettrés qui n'ont pas lu les chants sublimes devant lesquels, convenons-en, nous sommes comme des nains devant les géants.

Singulières vicissitudes que subissent le beau et le vrai dans l'histoire de l'art ! Qu'est-ce donc que cette race armoricaine qui s'est nourrie, depuis le druidisme jusqu'à la chouannerie, d'une telle moëlle ? Nous la savions bien forte et fière, mais pas grande à ce point qu'elle eût chanté à nos oreilles. Génie épique, dramatique, amoureux, guerrier, tendre, triste, sombre, moqueur, naïf, tout est là ! Et au dessus de ce monde de l'action et de la pensée plane le rêve : les sylphes, les gnômes, les djins de l'Orient, tous les fantômes, tous les génies de la mythologie païenne et chrétiennes voltigent sur ces têtes exaltées et puissantes. En vérité, aucun de ceux qui tiennent une plume ne devrait rencontrer un Breton sans lui ôter son chapeau³³.

Il peut être étonnant de constater que George Sand évoque le nom de MacPherson sans laisser transparaître dans son discours la moindre ombre au tableau. Elle encense les qualités esthétiques du *Barzaz Breiz* qu'elle compare avantageusement aux poèmes d'Ossian ou aux œuvres de Walter Scott, sans s'attacher à leur authenticité. En citant ces deux noms, elle prend délibérément le parti du beau au détriment du vrai. Ce « vrai » qu'elle appelle pourtant de ses vœux, mais qui n'est pas celui du philologue : il s'apparente à une vérité idéale qui ferait disparaître les accidents et les variations du texte ; c'est le « vrai » romantique qui tend à reconstituer une source originelle disparue.

33 George SAND, « Les Visions de la nuit dans les campagnes », 23 octobre 1852, cité par Fañch POSTIC, « George Sand et "diamants" du *Barzaz Breiz* », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2015.

Ce que loue George Sand c'est donc avant tout l'existence d'une œuvre littéraire ancienne qui témoigne de la richesse littéraire d'un peuple et par extension de la grandeur d'une nation³⁴. À ce titre, elle fait fi des querelles philologiques, voire tout bonnement de l'authenticité des sources, tant qu'ils représentent symboliquement cette grandeur. Les images qu'elle convoque parlent en ce sens : le druidisme et la chouannerie participent de représentations stéréotypées d'une Bretagne sauvage, païenne et insoumise. Les traces qu'elle en trouve dans le *Barzaz Breiz* viennent à la fois asseoir ces représentations et les dépasser en leur offrant une légitimité littéraire bien plus haute. Cette valeur se retrouve par la suite chez bon nombre d'artistes qui se réclament du recueil, ou en proposent une relecture, quelle qu'elle soit. Comme si poésie valait pour garantie d'authenticité. Ce point de vue explique également l'étonnement de Sand quant au peu de retentissement qu'eut le recueil dans le milieu littéraire. Celle-ci s'extasie avant tout sur le symbole littéraire que représente de cette œuvre, qui équivaut à la certitude de l'existence d'une nation. En cela, nous verrons qu'elle partage l'objectif visé par La Villemarqué dans son entreprise. Leurs succincts échanges épistolaires témoignent d'ailleurs d'une admiration réciproque – bien que, dans l'article qu'il consacre à ces échanges entre les deux écrivains, Fañch Postic remarque que la bibliothèque connue de La Villemarqué ne contienne aucun ouvrage de l'auteure³⁵.

Ces louanges de George Sand valent donc tant pour la valeur littéraire des textes que pour le témoignage qu'elles apportent de l'ancienneté et de la grandeur de la nation. Les entreprises de collectages de traditions populaires, sur le territoire français et dans l'Europe entière, visent en effet à asseoir l'idée d'une nation entre autre sur celle d'une tradition littéraire ancienne suffisamment importante pour affirmer l'existence de cette culture commune et légitimer sa puissance symbolique.



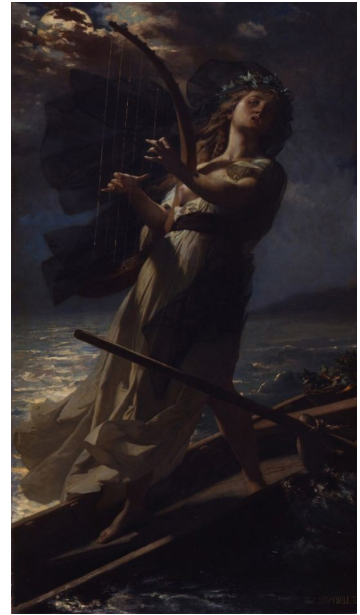
Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Le Songe d'Ossian*, 1813, huile sur toile, 348x275 cm © Montauban, musée Ingres Bourdelle/cliché Marc Jeanneteau

34 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, pp.167-174.

35 *Ibid.*

b) Le Barzaz Breiz et la peinture

L'influence et la renommée du recueil, comme le déplore George Sand pour la sphère littéraire, demeurent également timides en peinture. La littérature continue d'exercer une importante fascination pour la peinture, qui y puise beaucoup de ses sujets dits « nobles », et notamment les sujets d'Histoire. Les poèmes d'Ossian inspirent ainsi plusieurs peintres français, au nombre desquels François Gérard avec *Ossian évoque les fantômes au son de la harpe* (1800) ou encore Jean-Auguste-Dominique Ingres, qui réalise en 1811 *Le songe d'Ossian* pour le plafond de la chambre de Napoléon au palais Quirinal de Rome. Ce recueil, ou peut-être les fantasmes que suscitent son auteur fantômatique, rencontre donc une certaine fortune dans la sphère picturale. Le sujet breton étant particulièrement prisé des salons de peinture, on peut supposer, à juste titre, que les peintres vont également s'emparer de sa littérature pour y puiser l'inspiration. Denise Delouche s'attarde sur cette tendance des peintres à puiser dans le légendaire breton, mais, au regard de la production d'œuvres « bretonnes », le butin semble assez mince. Elle recense ainsi quelques noms, dont Yan' Dargent et ses *Lavandières de la nuit* puis *Les Vapeurs de la nuit*, déjà évoquées. Yan' Dargent sous-titre d'ailleurs le premier de ces tableaux « ballades bretonnes », inscrivant la



Jules-Eugène LENEPVEU, *Velléda, effets de lune*, 1883, huile sur toile, 231 x 132 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.



Louis DUVEAU, *La Peste d'Elliant* (1849), huile sur toile, 152x266 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

littérature orale comme modèle de l'œuvre peinte. Pour ces légendes, l'artiste ne puise d'ailleurs pas dans la littérature écrite mais s'inspire directement de contes entendus dans son enfance finistérienne. Dans un autre registre, plusieurs peintres s'inspirent des *Martyrs* de Chateaubriant pour peindre la prophétesse gauloise Velléda, tantôt sorcière chez Charles Voillemot (*Velléda*, non daté), tantôt poétesse

romantique inspirée dans le déchaînement des éléments chez Jules Lenepveu (*Velléda, effet de lune*, 1883), ou bien plus intimes, comme chez Corot (*Velléda*, vers 1868-1870). Ces peintres choisissent de représenter la région sous un aspect légèrement différent en s'attachant à l'histoire antique, gauloise avant d'être bretonne. Denise Delouche, évoque également, plus tardivement dans le siècle, le tableau très inattendu de Fernand Le Quesne, *La légende de Kerdeck* (1890), qui, s'inspirant d'un poème de Jean-Louis Dubut de Laforest, détourne radicalement l'esprit des contes bretons au profit de nus érotiques rompant avec toute représentation de la région³⁶.

Dans ce contexte, le *Barzaz Breiz* constitue donc lui aussi une mine intéressante de sujets historiques bretons. Mais durant tout le XIX^e siècle, rares sont les peintres à avoir réellement puisé dans le recueil pour en tirer des sujets de tableaux. Deux toiles cependant se distinguent à cet égard : celle de Louis Duveau, *La Peste d'Elliant* (1849) qui fait grand bruit lors de son exposition au Salon de 1849 et y obtient une médaille d'or.



Évariste LUMINAIS, *La Fuite du roi Gradlon*, vers 1884, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

Avec ce tableau, Duveau sort du légendaire pour en tirer la misère humaine universelle d'une famille décimée par la peste, et ravagée par la folie. La scène est baignée dans une lumière crépusculaire surnaturelle qui ajoute au tragique de l'horreur représentée. Béatrice Riou note que le peintre affirme avec ce tableau sa volonté de « renouveler la grande peinture d'histoire par "la petite histoire bretonne"³⁷ » ou peut-être de placer l'histoire bretonne à l'égale de la grande histoire, ainsi que Georges Sand avait pu chanter le génie poétique breton.

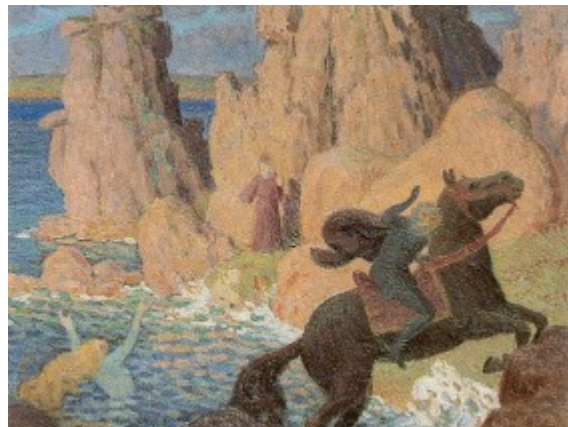
Une autre œuvre, elle aussi d'envergure, doit être signalée dans les représentations du *Barzaz Breiz* en peinture, c'est celle d'Évariste Luminais, *La Fuite du Roi Gradlon* (1884). C'est beaucoup plus tardivement dans le siècle que le peintre, qui se spécialise dans le sujet mérovingien, s'empare

36 Denise DELOUCHE, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011, p.63.

37 Béatrice RIOU, « Zoom sur *La peste d'Elliant* de Louis Duveau (1818-1877) », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016,

du texte du *Barzaz Breiz*. Cela montre la fortune pérenne, bien que très diffuse, du texte. En outre, les toiles qui s'en inspirent sont toutes de grands formats. L'œuvre de Luminais n'y échappe pas. Elle représente le moment crucial où, pour stopper la montée des eaux, saint Guérolé ordonne au roi Gradlon de se débarrasser de sa fille, Dahut, responsable de l'immersion de la ville par ses actes de débauche. La scène représentée ne fait pas partie du texte du *Barzaz Breiz*, mais du commentaire qui l'accompagne. Le texte ne mentionne pas, en effet, les détails du sauvetage du Roi Gradlon ni de la disparition de sa fille mais La Villemarqué développe en commentaire les détails manquant au récit. La toile est empreinte d'une intensité dramatique accentuée par la folle course du cheval de saint Guérolé qui nous fait face. Là encore, le légendaire détourne les représentations pittoresques de la Bretagne pour atteindre au sujet d'histoire, notamment dans les formats utilisés pour ces tableaux. Ils dépassent généralement largement le format des intimistes scènes bretonnes, à l'instar des pardons de Jules Breton, et montrent ainsi une forte volonté d'inscrire la Bretagne dans la grande histoire, de lui élever des monuments, à l'image du *Barzaz Breiz*, et du grand poème de Jules Breton.

Clouard traite également ce sujet par deux fois, qu'il localise dans les rochers roses de Perros-Guirec auxquels il est très attaché. Les toiles, de dimensions modestes et au traitement hâtif possèdent plutôt les caractéristiques d'études. L'une d'elle présente deux cavaliers, Gradlon et Dahut, fuyant le déluge de la ville d'Is. Quant à la seconde, elle représente le même moment tragique de la légende que choisit Évariste Luminais pour son tableau, lorsque Gradlon est contraint d'abandonner Dahut. Avec ces deux toiles, Clouard pose les jalons d'une œuvre qu'il ne réalisera pas, à notre connaissance. Par ailleurs, il ne semble pas plus que les autres artistes puiser outre mesure dans le répertoire du *Barzaz Breiz* pour ses compositions picturales.



Albert CLOUARD, *Gradlon et Dahut*, s.d., huile sur carton, 33x41cm, non localisé © Tous droits réservés.



Émile BERNARD, *Le château de Rustéphan*, 1889, huile sur toile, 74x92, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Maurice Denis © RMN – Grand Palais – Benoît Touchard.

En 1889, Émile Bernard réalise lui aussi une étude qui pourrait évoquer un des chants du *Barzaz Breiz*, celui-là même qu'il utilisera cinquante ans plus tard pour son roman *La Tour*, Jenovefa de Rustéphan. Il s'agit d'une toile représentant le château de Rustéphan situé sur la commune de Nizon, une commune jouxtant Pont-Aven où l'artiste est venu travailler. Mais hormis le titre de l'étude, rien ne fait réellement référence au chant populaire : le château, dont la tour donne le titre éponyme de son roman, est à peine esquissé au dernier plan du paysage. Si le tableau préfigure peut-être le roman c'est le seul lien tangible qu'il entretient réellement avec le recueil de La Villemarqué.

Mais la question de la peinture traverse également le *Barzaz Breiz* d'une toute autre façon. Fañch Postic s'attarde sur une double métaphore qui irrigue les discours sur les collectages tout au long du XIX^e siècle : celui de la peinture et de la photographie³⁸. Les partisans de la peinture se situant du côté de l'esthétique et du littéraire, c'est le parti pris de La Villemarqué, et ceux de la photographie du côté du vrai, de la rigueur scientifique, et de Luzel. L'utilisation d'un lexique associé à la peinture pour décrire le travail de certains collecteurs amènent leurs détracteurs à leur reprocher la distance

38 Fañch POSTIC, « "Du tableau d'après nature" à la "reproduction photographique" : esthétique contre rigueur scientifique chez les collecteurs du XIX^e siècle », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016, pp. 33-41.

poétique qu'ils ménagent vis-à-vis de l'œuvre originelle. Ainsi la peinture servirait de modèle à une conception romantique du collectage, celle qui revendique l'esthétique et la réécriture avec pour objectif de recréer une œuvre idéale, totale, mais également adaptée aux lecteurs contemporains. Selon Clouard, ce parti pris possède également l'avantage de toucher un plus large public. D'un autre côté, la photographie assume quant à elle la dimension scientifique et historique en rendant compte des événements et des textes sans retouches, en dépit de leur caractère parfois lacunaire, parfois trop abrupt pour être saisi par le public. La Villemarqué l'illustre par ces propos :

[L]es préférés [du public] sont toujours ce bon vieux Perrault, pour la France, et chez nous Souvestre et Féval, auquel vient de se joindre un artiste au crayon sobre et fin, M. Paul Sébillot, qui écrit comme il peint, c'est-à-dire d'après nature, mais moins que vous, je crois, pour tout le monde³⁹.

Sébillot, du fait de son passé de peintre, est d'emblée placé par La Villemarqué lui-même du côté de ceux pour lesquels prime l'esthétique. Mais La Villemarqué utilise cet argument de façon tout à fait élogieuse : peindre d'après nature est, dans son esprit, tout à fait digne d'intérêt scientifique, quand bien même le peintre aurait rendu le paysage plus harmonieux.



Joël au bateau, photographie, Fonds Clouard, Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

39 Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, « Lettre préface » aux *Nouveaux fantômes bretons*, cité par Fañch POSTIC, *ibid.*



Albert CLOUARD, *Joël au bateau*, (1904), huile sur carton, 48x64 cm, non localisé © Tous droits réservés.

L'usage de la photographie n'est pas étranger à la pratique de peintre de Clouard. Ses archives nous ont permis de constater que plusieurs de ses œuvres peintes étaient réalisées à partir de clichés photographiques dont, la plupart du temps, il ne modifiait aucun détail. Mais ces œuvres ne concernent nécessairement que des scènes de la vie quotidienne – *Joël au bateau* (1904) entre autres – et en aucun cas des scènes renvoyant à la tradition orale populaire. Ainsi, deux aspects cohabitent dans la pratique de Clouard : d'un côté l'usage de la photographie comme source de création pour tout ce qui concerne la peinture du quotidien, et de l'autre, la fantaisie qui lui permet d'assembler dans un même texte des récits d'origines diverses, ou de représenter le Roi Gradlon et Dahut dans les rochers de Perros.

c) Les enjeux d'une réécriture

On remarque ainsi, chez plusieurs artistes, une tendance à vouloir pasticher la littérature populaire, une volonté de réécrire d'après une tradition disparue. Lorsque Sébillot et Clouard commencent la rédaction de leurs œuvres, il est pourtant de notoriété publique que La Villemarqué a largement remanié les textes qu'il a collectés. Cependant l'auteur a toujours affirmé l'authenticité

de ses écrits, et leur vérité⁴⁰. Nelly Blanchard s'interroge donc sur cette notion d'authenticité chez l'auteur du *Barzaz Breiz*. Dans le champ sémantique de l'époque, le terme, employé par La Villemarqué lui-même, ne renvoie en fait pas qu'à l'origine de l'histoire : « Fournir un chant authentique, c'est pour le scripteur fournir un chant ancien ; apporter les preuves de l'authenticité d'un chant, c'est apporter les preuves de son ancienneté⁴¹. » Elle met donc en évidence les basculements sémantique et scientifique qui ont conduit à la querelle du *Barzaz Breiz* : ils reposent sur un glissement de sens notamment des termes de vérité et d'authenticité, que le romantisme distingue des notions de vrai et de faux⁴².

Les réécritures de Clouard et Sébillot semblent alors s'adosser à ce principe d'authenticité romantique : Sébillot en penchant du côté de la poésie, Clouard en s'appuyant sur des principes de transmission des collectages ; chacun réécrivant des œuvres de tradition orale pour en tirer une version qui réponde à ses propres convictions. Ces œuvres, qu'elles concernent l'architecture ou la matière en elle-même, constituent des pastiches du recueil. Dans le cas de Sébillot, il s'agit d'un pastiche formel du *Barzaz Breiz* qui reprend l'idée d'un monument littéraire, dont il retravaille également la matière pour la rendre plus noble – ce que Luzel s'était dans un premier temps refusé à faire⁴³. Ce faisant, Sébillot semble avoir saisi et assumé la dimension fictionnelle de son propre recueil en se présentant comme poète – et par extension reconnaître cette dimension dans l'œuvre de La Villemarqué. Les réécritures de Clouard, en revanche, ne concernent pas le *Barzaz Breiz* en tant qu'œuvre, mais bien la matière dont il est constitué. Toutefois, les drames réécrits par Clouard à partir de matière populaire révèlent une démarche très similaire à celle de La Villemarqué : celle qui consiste à recréer du continu à partir de discontinu, afin de faire rejaillir le sens, en tenant pour principe fondamental que « la vérité est unitaire alors que la réalité est fragmentaire⁴⁴. » Il semble aspirer avec ces œuvres à l'unité des chants originels qui précèdent le *Barzaz Breiz*. Clouard, cherchant à recréer un récit primitif et authentique, celui de Merlin par exemple, s'appuie donc sur une méthode dont les décennies précédentes ont blâmé le manque de rigueur scientifique, mais dont il reprend les enjeux à son compte, avec une portée poétique.

Ce qui apparaît clairement dans le cas des deux artistes, c'est que leur entreprise est datée et hors de l'esprit de leur temps. Joëlle Edon-Le Goff conclut d'ailleurs son article sur *la Bretagne enchantée* par cette remarque : à l'heure où d'importantes innovations poétiques transforment la littérature française, les vers de Sébillot apparaissent désuets et profondément d'arrière-garde. C'est

40 Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz*, op. cit., p.47.

41 *Ibid.*, p.48.

42 *Ibid.*, p.48.

43 Voir l'article de Fañch POSTIC, « Du "tableau d'après nature" à la "reproduction photographique" », art. cit., p.37.

44 *Ibid.*, p. 48.

aussi que Sébillot ne cherche nullement à révolutionner la poésie avec ses vers, mais plutôt à rendre accessible la matière populaire dans un style adapté à son sujet. L'auteure de l'article insiste d'ailleurs sur les vers utilisés par Sébillot dans son recueil : il privilégie l'octosyllabe, le plus utilisé dans la poésie populaire. Quant aux vers de Clouard une vingtaine d'années plus tard, ils passent parfois pour fantaisie d'amateur. En cherchant à tout prix la grandeur du texte primitif, Clouard se perd bien souvent dans de grossiers clichés stylistiques aussi bien que narratifs – ce que Pierre Le Coz nomme dans un article éponyme « le danger merveilleux⁴⁵ ». C'est-à-dire le réseau de sens très dense que constitue les éléments associés à la Bretagne, et la « très forte tonalité poétique locale ». Même en ce début de XX^e siècle, ils sont déjà chargés de sens, bien qu'associés alors à un folklorisme qui n'est pas encore totalement kitsch. Mais Clouard n'a que mollement tenté de diffuser ces écrits au-delà de son cercle proche – quelques lettres mentionnent des contacts, mais peu semblent avoir donné lieu à publication. L'ambition de ce dernier quant à une transmission de la littérature populaire par ce biais est donc toute relative. Avec ces œuvres, on touche assurément bien plus à une quête personnelle de l'auteur qu'à un travail de transmetteur.

On observe donc un déplacement quant à la réception du recueil, à diverses époques. Si l'exigence montrée par la génération post-romantique sur le plan de la rigueur scientifique condamne l'ouvrage de La Villemarqué, la fin du siècle semble avoir oublié cette dimension et élève le recueil au rang de symbole littéraire. À la fin du siècle, l'œuvre semble être récupérée pour servir des idéaux appartenant à un passé, des idéaux nostalgiques qui rompent avec certaines ambitions nouvelles qui pointent au début du XX^e siècle. Ainsi, un siècle précisément après la première parution du recueil, l'influence du *Barzaz Breiz* comme symbole de la grandeur littéraire de la Bretagne ne semble pas avoir décliné. Émile Bernard lui-même témoigne de cette réception tardive de l'œuvre. De retour à Pont-Aven à l'automne 1939, il écrit un roman, *La Tour*⁴⁶, dont l'intrigue s'adosse entièrement sur l'un des chants recueillis par La Villemarqué : Jenovefa de Rustéphan. Le *Barzaz Breiz* s'y présente de plus comme le garant d'une époque pure, aux mœurs non corrompues, en train de disparaître, et son auteur comme le représentant d'un âge d'or de la Bretagne. Cette représentation idéalisée de la Bretagne, comme nous l'avons vu, correspond à une vision héritée du romantisme, et qui fige la Bretagne dans une représentation conservatrice et passéiste. Au début XX^e siècle, la réception et la réactualisation du *Barzaz Breiz* par les artistes semble donc servir des causes et des entreprises largement ancrées dans le passé. Le *Barzaz Breiz* se présente alors comme un symbole de la littérature populaire bretonne, au-delà des polémiques qu'il a engendrées, et ses réécritures tendent à servir un ancrage légendaire à la Bretagne, et à diffuser l'image de la région

45 Pierre LE COZ, « Le danger merveilleux », in *Europe*, n° 913, mai 2005, « Littérature de Bretagne », pp. 69-72.

46 Le roman est demeuré inédit. Le tapuscrit est conservé au Centre de Documentation des Musées Nationaux.

comme celle d'une nation disposant d'une littérature aux sources très anciennes, au même titre que la littérature française.

2. PASTICHES ET RÉÉCRITURES

D'autres artistes puisent également leur inspiration dans la littérature populaire sans que le *Barzaz Breiz* ne soit nécessairement invoqué, ou bien dans des circonstances où son aura ne plane que de manière indirecte sur les textes. Les pastiches indiquent alors d'autres fonctions de la littérature populaire au sein des ces œuvres.

A. Le chant : une tradition exemplaire

La citation, le pastiche ou la réinterprétation de thèmes populaires bretons ne sont pas rares au sein des œuvres fictionnelles de plusieurs artistes. Cette apparition de la littérature populaire se manifeste de plusieurs manières : soit sous forme d'inclusion dans un récit plus large comme c'est le cas notamment de Jules Breton, et Émile Bernard qui insèrent des chants issus de la tradition populaire au sein d'œuvres de fiction, poème ou roman. Ces inclusions viennent alors nourrir le récit et, dans ce cas, leur mise en abyme apporte nécessairement un éclairage nouveau à la narration. Bien souvent, ils servent à planter un décor vraisemblable dans les œuvres dans lesquelles ils paraissent. Mais la tradition du chant breton peut également se présenter sous forme de réécriture totale de recueils de thèmes et de chants populaires, pastichant ainsi le travail des collecteurs. Le goût de Max Jacob pour le pastiche et la fantaisie le mène naturellement sur les traces d'une tradition qu'il a côtoyée dans son enfance, et dont il connaît suffisamment les codes pour les détourner. Dans ces réinterprétations, la question de la langue bretonne, sans être toujours évoquée, intervient souvent d'une manière ou d'une autre : car réinterpréter une tradition de langue bretonne en langue française nécessite toujours une adaptation qui la dénature en partie.

a) Les chants celtiques de Max Jacob

Max Jacob marche dans les traces des pasticheurs que sont Sébillot et Clouard, mais avec un propos qui en diffère cependant. En 1911, Max Jacob publie un premier recueil de chants et de contes celtiques qu'il intitule *La Côte*. Il s'agit d'une œuvre dans laquelle il rassemble des pièces de la littérature populaire bretonne prétendument collectées auprès des ouvriers brodeurs de son père. Dès la préface, il insiste sur l'authenticité de ses sources :

Ne voyez en moi qu'un aède qui répète en balbutiant les mélodies dont on a bercé son enfance... J'entendais la voix des ouvriers brodeurs de mon père, et celle de ta bonne, ma chère grand-mère⁴⁷.

Leur authenticité tient à deux dimensions : d'abord, les sources auprès desquelles il a collecté ces chants, et ensuite l'époque à laquelle il a été mis en contact avec ces chants, le temps l'enfance. Un temps que l'on ne peut mettre en doute, une époque de la vie qui ne ment pas et qui lui offre toute la légitimité nécessaire à son entreprise.

Par ces quelques mots, Max Jacob campe une scène très pittoresque, celle des ouvriers brodeurs chantant, et du petit Max Jacob l'oreille attentive, s'imprégnant de ces mélodies populaires. Présentées de cette façon, les sources simulent une authenticité qui va être questionnée à de nombreuses reprises dans le cas de la réécriture de tradition populaire. Les éléments invoqués ici sont parfaitement identifiables comme appartenant aux représentations de la Bretagne de la fin du XIX^e siècle. La particularité de cette inspiration, et nous y reviendrons, c'est l'oralité des sources – c'est également ce qui renforce à la fois le caractère simple et noble que Max Jacob recherche. Celui-ci revendique dans ces lignes des racines bretonnes, et retrouve une identité qui lui donne en quelque sorte l'autorisation de s'aventurer sur le terrain de la littérature populaire. Dans la préface au recueil, Per-Jakez Hélias remarque l'importance de l'oralité dans le style de Max Jacob, et en particulier l'influence de la langue bretonne dans son inégalable langage :

À mon sens, il ne faut pas chercher ailleurs l'explication premières de ses propres langages (dont on ne peut parler qu'au pluriel) ni de ses styles si déconcertants pour tout autre qu'un bretonnant de naissance. Et il faut se garder de lire aussi certaines de ses compositions, en prose comme en vers, autrement qu'à haute voix. Car il parle toujours, même quand il fait semblant d'écrire⁴⁸.

La présentation des chants imite parfaitement celle d'un recueil de collectages, Max Jacob en rend les spécificités avec art : à plusieurs reprises il propose des variantes aux chants, en donnant une ou deux versions. Il n'hésite pas à commenter largement certains contes, afin de développer les circonstances de leur collectage, ou des impressions. Mais à plusieurs reprises, la fantaisie jacobienne affleure et remet en cause le sérieux du bel édifice littéraire :

Rapprocher cette pièces à la moralité si moderne de la belle légende de Io ... Mais les Grecs n'avaient pas d'esprit. Ce sont les Celtes qui ont inventé l'esprit en ce monde. Les Bretons sont-ils des Celtes, dirait-on ? je ne répondrai rien⁴⁹.

47 Max JACOB, « Préface », *La Côte, recueil de chants celtiques*, Paris, Éditions du Layeur, 2001, p.27.

48 Per-Jakez HÉLIAS, « À la rencontre de Max Jacob », in Max JACOB, *La Côte, recueil de chants celtiques*, op. cit., p.18.

49 Max JACOB, *La Côte*, *ibid.*, p.86.

Une quinzaine d'années plus tard, en 1926, il propose à Julien Lanoë deux poèmes d'inspiration bretonne pour compléter sa revue *La Ligne de Coeur* et lui propose de faire de la revue « l'organe d'une renaissance celtique⁵⁰. » Par malice, il signe ces poèmes du nom de Morven le Gaélique. Leur succès ne se fait pas attendre et le poète poursuit dans cette voie qui lui est favorable. Il écrit à Jean Cocteau en février 1927 : « Les poèmes celtiques du dernier numéro de *La Ligne de Coeur* ont eu du succès. Or c'était une bonne blague de moi, Morven le Gaélique⁵¹... » Cette volonté d'ériger un journal susceptible de porter une renaissance celtique correspond à une tendance très prononcée durant l'entre-deux guerres. La revue de littérature bretonne *Gwalarn* voit le jour en 1925 et c'est également à cette période que le groupe des *Seiz Breur* entreprend la création de la revue bilingue *Kornog*, qui paraît entre 1928 et 1930, pour diffuser sa pensée ; nous y reviendrons. Mais les ambitions de Max Jacob semblent bien moins teintées de sérieux que d'un enthousiasme peut-être dépourvu de fondement. D'autant que Julien Lanoë, alors directeur de la revue, ne paraît pas engagé dans cette perspective :

Max Jacob m'écrivit un jour
« Si nous faisons de *La Ligne de Coeur* l'organe d'une renaissance celtique ! »
Le projet me souriait peu mais j'accueillis tout de même deux poèmes écrits en dialecte
d'Auray (avec traduction), qui n'étaient pas dénués de chaleur⁵².

Max Jacob semble s'emparer aisément de sujets qui l'enthousiasment de manière désinvolte, et souvent avec succès. Mais est-ce à dire qu'il se serait réellement engagé dans une renaissance celtique tel qu'il le prétend, rien ne permet de le prouver. D'autant qu'il ne persévère manifestement pas dans cette idée. Marc Gontard, s'interrogeant sur la « bretonnité » des œuvres de Max Jacob, refuse aux poèmes de Morven le Gaélique et à *La Côte* ce qualificatif dans la mesure où celui-ci joue du pastiche de la *gwerz* populaire⁵³.

D'après ce qu'il en dit lui-même, Max Jacob considère ces poèmes à l'égal de ses sujets bretons en peinture : « Je prends ce succès au sérieux, comme celui de mes gouaches bretonnes. ». Plus précisément, c'est leur succès qu'il prend au sérieux, et mais non l'intention qui y préside. Bien au contraire, comme bon nombre de ces succès, il provient d'œuvres réalisées avec légèreté et peu de sérieux, voire considérées à l'origine comme une simple « bonne blague ». C'est souvent à cet endroit qu'il se trouve surpris par ses propres réussites et que son caractère vaniteux s'exprime alors : « Conservez les œuvres de *Morven*, qui sont l'unique brouillon, l'unique copie, et dont il faudra bien un jour, faire un livre de trois cents pages. Nous conduirons *Morven* aux décorations

50 Cité par Julien Lanoë, « Préface » à Max JACOB, *Poèmes de Morven le Gaélique*, Paris, Gallimard, 2015, p.10.

51 Lettre de Max Jacob à Jean Cocteau, citée par Florian LE ROY, « Morven en robe de barde », in *Les Cahiers Max Jacob*, n°5, 1960 « Max Jacob et la Bretagne », p.16.

52 Julien LANOË, « préface » à Max JACOB, *Poèmes de Morven le Gaélique*, op. cit., p.9.

53 Marc GONTARD, *La langue muette*, op. cit., p.33.

anonymes, à l'Académie⁵⁴. » La comparaison avec ses gouaches bretonnes est très significative. Elle les rassemble comme deux pans d'une même œuvre, l'un littéraire, l'autre graphique. Une œuvre à laquelle l'artiste accorde pourtant bien peu d'importance. Pour autant, fort de leur succès, il revendique ses racines bretonnes comme l'une de ses meilleures inspirations artistiques : « Comme vous avez raison de penser que le moins mauvais de moi est là, ce que je dois à ma ville, à mes églises, à ma verdure sur ses rochers, et jusqu'à Son Dieu qui est aussi le mien⁵⁵. » Parmi les mille visages de Max Jacob, existe aussi celui du celtisant, même si celui-ci est toujours à envisager dans un réseau d'autres signifiants qui rendent insaisissable et mouvante son identité d'artiste. Selon Florian Le Roy, Max Jacob renoue au contraire avec une partie de sa vraie nature dans ce texte. Il n'y est plus question de pasticher une quelconque tradition populaire, comme dans *La Côte*, mais bien de réécrire selon une tradition dont il maîtrise les codes :

Plus question de pastiche dans ces poèmes de *Morven le gaélique* que la piété de Jean Denoël et de Julien Lanoë a recueillis. Max s'y inscrit dans sa lignée. [...] Il rejoignait la plus pure tradition ; il réinventait la poésie de la Bretagne selon le génie de son peuple, et sans rupture de style nous donnait, avec la plus jolie voix bretonne, la version française de *Soniou* inédits, de *Soniou* au goût du jour, mais qu'auraient cru reconnaître les ouvriers brodeurs de l'atelier paternel⁵⁶.

Ce qu'il loue dans ces poésies de Max Jacob, c'est donc les retrouvailles avec le « génie du peuple breton ». Florian Le Roy, proche des mouvements nationalistes, tire chez Max Jacob ce qui sert également ses propres convictions, en oubliant peut-être le caractère transgressif et provocateur de l'artiste. Per-Jakez Hélias rétablit une version sans doute plus juste des faits :

Bien entendu, s'agissant de lui et l'intention de canular étant évidente, on ne peut pas exclure une autre intention qui serait de tourner en dérision un certain mouvement représenté à l'époque par Paul Fort et Francis Jammes, peut-être même la tradition populaire tout entière et sa naïveté⁵⁷.

Toutefois, le canular est réalisé avec soin, et plusieurs éléments concourent à son aspect authentique. Retrouver le génie d'un peuple, comme l'affirme Florian Le Roy, est déjà l'un des enjeux fondamentaux des collectages au XIX^e siècle. Il s'accompagne la volonté de remettre le peuple au centre de l'histoire, après la Révolution⁵⁸. Comme dans bon nombres de collectages du XIX^e siècle, et parmi eux le *Barzaz Breiz*, l'une des caractéristiques de ces chants que valorise l'époque romantique, c'est donc la place du peuple, bien plus que des grandes figures tutélaires. C'est la même attention au peuple que l'on retrouve chez Max Jacob : les personnages y sont le

54 Cité par Julien LANOË, « préface » à Max JACOB, *Poèmes de Morven le Gaélique*, op. cit., p.11.

55 *Ibid.*

56 Florian LE ROY, « Morven en robe de barde », art. cit., p.16.

57 Per-Jakez HÉLIAS, « À la rencontre de Max Jacob », art. cit., p.20.

58 Cf notamment Nelly BLANCHARD, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, op. cit., pp.89-104.

plus souvent issus de couches sociales inférieures, et plus encore caractérisés par leur métier qui donnent très simplement leur titre aux œuvres : « Le sabotier », « Le clerc », « L'écorcheur de chevaux », « La petite servante », « Chanson du mendiant » « Chanson du berger » entre autres. Parfois, c'est même la seule mention d'un nom qui fait office de titre au poème : « Jeanne Le Bolloch », « Madame Fanche », « Père Yvon, criminel acquitté », « Marie Kerloch » etc. Dans ce recueil, tous ces indices marquent l'importance d'un peuple anonyme – ou nommé pour insister sur son aspect modeste –, et même leur caractère fondamental dans la poésie bretonne. Ils manifestent l'attention portée à ces identités laborieuses, composantes muettes du quotidien, et sources d'inspiration pour les chants populaires. Max Jacob se réclame de ces traditions dans une note qui précède le recueil dans l'édition – pourtant posthume – des poèmes :

Les connaisseurs ne manqueront pas d'être frappés des pastiches qu'ils rencontreront dans ce livre. Ils se montreront meilleurs connaisseurs encore en se réjouissant des traits d'originalités qui s'y mêlent. Que dira l'auteur pour sa défense ? Il pense n'avoir pas à se défendre. Si les peintres suivent la tradition de Cézanne ou de Picasso, pourquoi les littérateurs ne suivaient-ils pas celle de la Bretagne ou celle d'Edgar Poe ou de Henri Heine⁵⁹.

Il revendique ainsi à la fois la continuité d'une tradition, et encourage le lecteur à lire les poèmes comme tels, mais il tient tout autant aux libertés qu'il prend délibérément avec cette tradition, par facétie mais aussi parce que c'est le principe fondamental de toute création littéraire. La comparaison avec la tradition picturale rend plus de force à cette idée : suivre une tradition ne signifie pas la copier ; cela signifie en reprendre des éléments, des principes de bases, et s'en approprier d'autres. C'est ainsi que Max Jacob entend donc suivre la tradition de la littérature populaire bretonne. Comme pour ses gouaches bretonnes, il reprend certains codes de la représentation, pour mieux en subvertir d'autres. Per-Jakez Hélias souligne également ce trait chez l'artiste, avec un sérieux mêlé de reproche amusé :

Et Max découvrit très vite que l'auteur du fameux *Barzaz Breiz*, Hersart de la Villemarqué, qu'il appelle « un génial fumiste », avait déjà usé, et peut-être abusé de cette liberté. C'est pourquoi il eut recours aux recueils de François Luzel, les *Soniou*, les *Gwerziou*, et les *Kontadennou* qui sont des recensions plus fidèles de la veine populaire dont il était déjà imprégné lui-même et qui lui permettaient d'ajouter sa mesure au fond original, sans passer par un intermédiaire, aussi génial qu'il ait été. Quant à la fumisterie, Max n'a jamais eu à recevoir de leçons de personne⁶⁰.

Une tradition certes thématique et formelle mais également nourrie par un langage populaire pétri de bretonismes qui fait la particularité du pays de Quimper, et nommé par certains le quimpertin. Retrouver le peuple consiste également en la maîtrise de sa langue. Max Jacob emploie

59 Max JACOB, *Poèmes de Morven le Gaélique*, op. cit., p.19.

60 Per-Jakez HÉLIAS, « À la rencontre de Max Jacob », art. cit., p.20.

ainsi des tournures typiquement bretonnes dans son texte qui colorent sa poésie d'un exotisme local, et engagent la plasticité du langage : « – Vous ne prendrez pas de rhume à m'attendre, Maria, car mon idée est dans une autre⁶¹. » Elle peut même apparaître comme une voie nouvelle d'expérimentation poétique, bien que cette langue renvoie, pour Max Jacob, à son enfance. Il semble également l'employer comme transgression poétique, pour sa faculté à produire des images inédites, et comme détournement du langage. Per-Jakez Hélias, également originaire des environs de Quimper, salue chez Max Jacob cette maîtrise du français de Quimper, qui le rapproche selon lui de la compréhension du breton, et insiste sur la dimension poétique que recèle le dialecte :

C'est justement par ce « quimpertin », dans lequel il finit par passer maître, que Max JACOB essaya de pénétrer les mystères du breton armoricain. S'il ne parvint jamais à parler la langue, il la comprenait assez bien pour ne rien laisser échapper des conversations de boutiques, de trottoirs ou de halles. Tant il était imprégné à travers le « quimpertin », des structures du breton, du rythme de ses phrases, de ses cassures et de ses reprises, du jaillissement de ses images, de son accentuation et de son chant modulé, que la mentalité profonde des locuteurs, leur sensibilité ouverte ou mêmes leurs réticences et leurs déguisements n'avaient plus de secrets pour lui⁶².

L'utilisation de l'oralité du breton a donc une fonction poétique : il inscrit les poèmes dans une tradition orale et par la même occasion joue de sa syntaxe comme langage poétique. Per-Jakez Hélias insiste particulièrement sur cette dimension, ainsi que sur la proximité qu'entretenait le poète avec le peuple grâce à la maîtrise de son langage. Marc Gontard évoque à la suite de Pierre Fédida, la notion de relique comme simulacre langagier permettant de faire le deuil d'une langue perdue : « En littérature, la relique va être un fragment de la langue perdue dont le sens est devenu inaudible mais dont la vertu identitaire du signifiant est irrécusable⁶³. » C'est exactement ce qui semble se produire dans l'utilisation que fait Max Jacob du breton : il en possède certains codes, qu'il réinvestit dans ses poèmes sans que ceux-ci ne déploient pleinement leur sens. Max Jacob lui-même ne cesse de semer le doute quant à sa maîtrise de la langue, dans quelle mesure était-il capable de l'écrire et de la parler ? Son aveu d'ignorance constitue sans doute le meilleur exemple d'un deuil langagier qu'il doit surmonter. C'est peut-être dans l'espoir de retrouver cette langue perdue, qu'il tente alors de redonner une fausse authenticité à ses poèmes. Per-Jakez Hélias rapporte des paroles de Max Jacob sur une intention de traduire ses poèmes en breton :

61 Max JACOB, *Poèmes de Morven le gaélique*, op. cit., p.21.

62 Per-Jakez HÉLIAS, « À la rencontre de Max Jacob », art. cit., p.18.

63 Marc GONTARD, *La langue muette*, op. cit., p.123.

Je viens de trouver l'homme qu'il me faut. Depuis déjà longtemps je rêvais d'écrire une suite de poèmes en langue bretonne ou du moins de les présenter comme tels. L'ennui est que je ne sais pas le breton. J'ai fait connaissance d'un employé du métro à la station Pigalle. Il sait admirablement le breton. Il va me traduire mes poèmes. Je les publierai dans le texte breton sur la page de gauche comme des originaux. Sur la page de droite, je donnerai mon texte français comme soi-disant traduction. Au fond, cela reviendra au même. Il n'y aura de changé que le sens dans lequel se fera la traduction⁶⁴.

Redonner à ses poèmes leur originalité bretonne c'est attester d'une œuvre avant l'œuvre, c'est faire de ses propres poèmes une traduction, comme il le dit, et donc un véritable pastiche. Max Jacob pervertit les lois de l'originalité et de l'antériorité des œuvres et, à ce titre, la langue bretonne constitue nécessairement le document original. Ce qu'il présente comme une petite manipulation éditoriale et de traduction révèle en fait une supercherie bien plus importante. Il s'inscrit alors comme faussaire de textes populaires bretons. Nul doute qu'il ait en tête, avec ce projet, les grandes mystifications de littérature populaire qui déferlent en Europe au XIX^e siècle. De plus, il réitère avec ce nouveau canular, les tribulations subies par le *Barzaz Breiz* au cours de ses multiples éditions. Le projet n'aboutit pas cependant, en raison du manque de maîtrise du traducteur.

Pour *La Côte*, Max Jacob puise aussi dans la littérature populaire dans sa version écrite, et ne s'en cache pas. Dans une lettre à Jean Grenier datée de septembre 1924, il avoue avoir pris pour « inspiration proche [le] livre de Luzel introuvable...⁶⁵ » Mais la prolixité de l'auteur dans ses commentaires sur sa propre œuvre, et qui plus est son goût pour la mystification et l'auto-contradiction ne permet pas de saisir avec certitude l'origine de cette farce. D'autant plus que le livre de Luzel « introuvable » en fait en quelque sorte un objet inexistant, ou que Max Jacob souhaite inexistant : on est donc en droit de s'interroger sur son existence véritable. René Plantier livre toutefois une analyse comparée de *La Côte* avec son modèle qui permet de mettre en évidence la proximité des deux textes⁶⁶. Bien que certaines des analyses montrent une méconnaissance, voire un certain mépris, pour la littérature populaire bretonne, l'article indique indubitablement que *La Côte* doit beaucoup aux collectages de Luzel et plus généralement à la poésie populaire.

Avec *La Côte* et les *poèmes de Morven le Gaélique*, Max Jacob pastiche donc la littérature populaire bretonne, avec une ambition qui semble investir la création poétique du travail de deuil de la langue bretonne. Son propos ne semble pas se doubler d'un propos politique ou ethnographique, comme c'est le cas de plusieurs œuvres à l'époque où il les rédige. Son ambition de créer « l'organe

64 Max JACOB, cité par Per-Jakez HÉLIAS, « *La Côte*, ou Max Jacob collecteur de lui-même », in Max Jacob, *La Côte*, *op. cit.*, p.11.

65 Lettre de Max Jacob à Jean Grenier, septembre 1924, citée par René PLANTIER, « Max Jacob, Luzel, et la Bretagne : étude des sources de *La Côte* », in Centre de recherches Max Jacob, n°1, 1978, p.7.

66 *Ibid.*, pp.7-34.

d'une renaissance celtique », si elle est réelle, ne se borne qu'au domaine poétique. Nous verrons par la suite combien d'autres artistes contemporains œuvreront de façon beaucoup plus engagée dans cette direction. La volonté de faire des pieds de nez à Francis Jammes ou Paul Fort en témoigne : ces poèmes sont des pastiches dont le but semble pleinement d'interroger la littérature et ses codes, le plaisir du travail de la langue, nourri d'un autre référentiel langagier. Mais ils témoignent également du plaisir de retrouver l'oralité perdue de la littérature, et d'une langue qui réside dans son enfance, en se confrontant à l'altérité langagière du breton. Il faut aussi citer *La Couronne de Vulcain*, sous-titré « conte breton » dans lequel les marques d'oralité font partie intégrante des éléments qu'il emprunte à la littérature populaire. Dans cet entre-deux guerres, les questions identitaires cristallisent de nombreux questionnements, notamment avec la montée des nationalismes. Cependant si Max Jacob adhère à leurs modes d'expression, il ne semble pas partager les engagements politiques qui les sous-tendent. Bien qu'il revendique un attachement particulier aux traditions bretonnes, il semble plutôt s'inscrire dans le sillage d'artistes qui nourrissent leurs propres ambitions et leurs œuvres à l'aune de cette culture.

b) Jules Breton, et les Hirondelles du *Barzaz Breiz*

◆ *Un authentique pastiche*

Jules Breton quant à lui, entretient une relation à la tradition orale bretonne beaucoup moins malléable et plastique, car elle se nourrit majoritairement de représentations figées. Dans son poème « Le Pardon », sur lequel nous nous sommes déjà attardée dans la partie précédente, Jules Breton adopte un regard omniscient sur la foule qu'il détaille, et varie à loisir les points de focalisation autant que la versification, rendant de cette manière une impression de foisonnement et de grande diversité : formellement, nous avons vu que le nombre de pieds variait selon les strophes, de longueur très inégale. La description est elle-même disparate ; la procession est décrite comme une immense marée humaine, animée par des individualités dont il décrit quelques représentants remarquables. L'impression qui en ressort est à la fois celle d'un minutieux tableau et d'un poème fleuve. À ces effets de style s'ajoute la technique du collage qui accentue plus encore cette impression de disparité et de scintillement qui émane du poème. À l'intérieur d'une des strophes de ce long poème, Jules Breton insère dans son intégralité une chanson entonnée par une fillette dans la procession. Visuellement, elle apparaît entre guillemets et en retrait du reste de la strophe. Cette dernière s'achève d'ailleurs avec la fin de la chanson. Cette disposition sur la page lui donne un relief particulier dans le texte qui la met nettement en valeur. L'insertion de cette chanson au cœur du poème vient à la fois rompre la longueur du récit et faire vraisemblable. Jules Breton tient en

outre pour important de préciser que « Ces couplets sont imités d'une chanson bretonne : *Les Hirondelles* »⁶⁷, dans une note. « Les Hirondelles » est en effet une chanson recueillie par La Villemarqué dans le *Barzaz Breiz*. Jules Breton reprend assez fidèlement tous les éléments de la chanson, mais les organise différemment. Il fait en sorte que ceux-ci correspondent à une versification française – puisque la version donnée par La Villemarqué est une traduction du breton – pour les besoins de son poème.

La simple mention qu'il fait de cette imitation nous éclaire à plusieurs points de vue sur les connaissances de l'auteur et sa volonté de s'inscrire dans une tradition orale. D'une part, l'utilisation du terme d'imitation pour évoquer le pastiche qu'il fait de la chansonnette « Les Hirondelles » apporte un éclairage sur le rapport qu'entretient ce texte avec la forme originale : Jules Breton revendique d'un côté la source primaire de son texte comme appartenant à la tradition orale bretonne, mais le caractère fictionnel de la version qu'il en propose contredit cette aspiration. L'auteur propose une fiction vraisemblable, une imitation de la nature. Ce rapport au texte originel expose en fait son propre rapport à la création picturale : Jules Breton adopte une démarche d'imitation naturaliste : il ne s'agit pas pour lui de recréer la nature, ni d'en réitérer les principes, mais de produire une œuvre qui en soit une imitation, quelles que soient les méthodes pour y parvenir.

Le fait qu'il mentionne l'existence d'une chanson source dans laquelle il a puisé pour forger la sienne prouve néanmoins l'importance que revêt pour lui la vraisemblance de son pastiche et l'authenticité de ses sources. D'autre part, Jules Breton ne cite pas explicitement la source, pourtant bien connue, du *Barzaz Breiz*. Dans le contexte du poème, la chansonnette émane donc directement de la bouche de la fillette, sans passer par l'intermédiaire de l'écrit figé par La Villemarqué. Le fait que l'auteur ne dévoile pas cette source est une manière de lui redonner de son authenticité, c'est-à-dire en le replaçant dans son contexte de production originel : les mots d'une fillette lors d'un pardon. Ce processus de mise en abyme d'une chanson issue de la tradition orale populaire donne ainsi une assise à l'ensemble du poème, un parfum de vraisemblable. Mais précisant qu'elle est une imitation, Jules Breton nous rappelle également qu'il s'agit de fiction, que le poème, comme le tableau, sont des créations et que s'ils imitent la nature, ils n'en sont pas pour autant de fidèles copies.

Par ailleurs, cette chanson dite « bretonne » est l'une de celle du *Barzaz Breiz* qui comporte peut-être le moins de signes caractéristiques de la Bretagne, hormis, dans le texte d'origine, une

67 Jules BRETON, « Le Pardon », *Les Champs et la mer*, in *Œuvres poétiques de Jules Breton*, Paris, Alphonse Lemerre, 1897, p.115.

mention des pardons : « Il revient avec les fêtes ; il revient à nos pardons » qui disparaît dans la version remaniée par Jules Breton : « Il va vers la France ... et revient fidèle / sitôt que renaît la belle saison. ». De plus, cette chanson est présentée par La Villemarqué, dans l'édition de 1846, comme ayant été composée par deux sœurs : cela en fait une chanson issue d'une tradition orale, mais d'une tradition orale récente, voire presque contemporaine, quand l'auteur, puisant dans le même recueil, aurait pu trouver des *gwerziou* bien plus anciennes et bien plus significatives pour illustrer son propos. Il se contente en fait de la couleur locale et du vraisemblable, peu dépaysant pour le lecteur, d'une fillette entonnant une chansonnette « *a-nevez kompozet* » comme le disent de nombreux textes bretons, c'est-à-dire, composée récemment.

En observant de plus près l'intertexte qui préside à l'insertion de cette chanson dans le poème de Jules Breton, on constate que la dédicace amène à un autre texte : contre toute attente, le poème est dédié à Théophile Gautier. Nous avons déjà abordé les dédicaces, et il se trouve ici que Jules Breton ne prend pas pour dédicataire un représentant d'une quelconque élite lettrée issue du milieu breton, mais un éminent poète parisien. À l'évidence, Jules Breton ne recherche nullement la reconnaissance des milieux bretons ou celtiques, mais plutôt celle des cercles parisiens – fait qui corrobore une hypothèse déjà soulevée dans la première partie. Si Théophile Gautier est celui qui, comme nous l'avons vu, a le premier pressenti le talent poétique du peintre, il n'est pourtant pas connu pour être le plus ardent défenseur de la Bretagne. Ce n'est donc pas pour la thématique de ce poème qu'il le lui dédie, mais bien plutôt pour sa structure, et pour sa vocation de poète née grâce à lui, en quelque sorte. Il lui dédie d'ailleurs le poème qui nous semble le plus ambitieux de tous ceux qui composent son recueil *Les Champs et la mer*. En outre, l'un des poèmes Théophile Gautier dans *Émaux et Camées* s'intitule « Ce que disent les hirondelles » : ainsi, en ne mentionnant pas directement le nom de La Villemarqué, ce qui pourrait risquer de froisser le dédicataire du poème, Jules Breton entretient une ambiguïté quant à l'origine du texte qu'il évoque. La chansonnette des Hirondelles se voit donc dotée d'une double intertextualité qui trahit une ambivalence dans la volonté de l'auteur : d'un côté, un certain attachement à une littérature savante bretonne, dont il nie cependant le caractère écrit pour lui rendre son oralité primitive ; et de l'autre l'admiration pour le premier des poètes parnassiens à qui il souhaite rendre hommage.

En outre, le ton employé dans l'ensemble du poème s'approche de celui d'une complainte : la désolation contrastant avec le coloris joyeux des costumes, la ferveur tutoyant l'ivrognerie lors de ces grandes fêtes ainsi que les lamentations qui s'échappent du poème et le caractère presque surnaturel de cette procession enjoignent à y voir une forme de longue complainte, peut-être comparable aux *gwerziou* bretonnes. C'est notamment le cas dès la deuxième partie du poème :

La cloche qui tinte à pleine volée,
Va porter l'éveil, sous les bois brumeux,
Au manoir peuplant de sombres vallées ;
Sur la dune au loin, l'église isolée
Apparaît au bout d'un long chemin creux.

La foule déjà sous la voûte obscure
Enfonce ses flots tout bariolés ;
Et les jupons bruns près de la verdure,
Les bonnets joyeux, les vestes de bure,
Se perdent dans l'ombre, aux branches mêlés.

On entend parfois, note fugitive,
Un chant qui s'élève, et s'éteint, dolent,
Puis s'élève encore : complainte naïve,
Qui du fond des ans jusqu'à nous arrive,
Misère qui geint en son rythme lent.

Le chemin descend sous l'arc de ramures,
Où l'ombre dévore, avec les reflets,
Les rayons filtrant par les ouvertures,
Et, dans le velours des taches obscures,
Dansant plus joyeux que des feux follets.

Accord de tons sourd et de notes franches,
Intensité noire, éclats embrasés ;
Du ciel tamisé, mille étoiles blanches,
Lueurs de saphir et d'or sur les branches,
Nuit, éclairs, azur, tout entre-croisés.

Au bord du chemin, un calvaire étrange,
Dans le dur granit, pauvrement taillé,
Étend ses bras morts à côté d'un ange,
Mais le rideau s'ouvre et le décor change,
Voici le pardon immense, émaillé⁶⁸.

Le ton général est monotone et les couleurs sombres. L'œuvre frôle l'art total en convoquant tant l'ouïe que la vue, allant jusqu'à se présenter comme une pièce de théâtre aux facettes multiples. L'adjectif « émaillé » renvoie d'ailleurs à la fois à cette diversité spectaculaire, mais peut-être également aux *Émaux* du dédicataire. Derrière le rideau se cache une autre scène, toute différente. À la monotonie grave de cette partie succède alors le mouvement de la foule.

◆ *Le modèle de la gwerz et le vraisemblable*

Utilisées notamment pour attirer les clients sur les stands ou pour scander les processions, les *gwerziou* sont, à cette époque, omniprésentes lors des rassemblements, grandes fêtes ou pardons, comme dans de nombreux événements majeurs de la vie bretonne. Elles rythment les différents

68 Jules BRETON, « Le Pardon », *op. cit.*, pp.95-96.

épisodes. Il est probable que Jules Breton ait eu l'occasion d'entendre ces longues plaintes, qu'il évoque d'ailleurs dans ce passage, et il n'est pas moins probable que leur longueur et leur caractère l'aient influencé dans la constitution de son poème. La période où Jules Breton rédige ce texte (1873) est également en France le moment d'un renouveau des plaintes populaires, avec notamment le recueil de Jules Laforgue qui paraît en 1885. L'objectif de l'artiste ne semble pas autre que de faire vraisemblable, de donner une image de la Bretagne qui coïncide avec celle déjà présente dans les esprits parisiens d'une culture populaire bretonne. Il outrepassé donc dans le poème le simple sentiment de piété et de solennité de l'événement mais en dévoile des facettes nouvelles. Maîtrisant les codes du pittoresque, il parvient à recréer une ambiance particulière en conjuguant peinture et écriture et, dans chacun des deux arts, en s'appropriant des détails qui permettent les effets de réel. Il demeure néanmoins toujours du côté de l'observateur extérieur. Jules Breton en effet ne prend jamais part, que ce soit à la procession et au marché, mais se tient constamment à distance de ces rassemblements qu'il fréquente.

La monumentalité de ses tableaux comme du texte n'est donc pas sans rappeler les *gwerzioù* bretonnes. Ces long récits de plusieurs centaines de vers, dont Eva Guillorel, dans sa thèse *La Complainte et la plainte*, donne la définition suivante : « il s'agit de pièces longues, qui décrivent des faits divers tragiques à caractère local, qui montrent un important souci du détail dans les situations décrites et qui rapportent généralement avec une grande fiabilité le souvenir de noms précis de lieux et de personnes⁶⁹. » Quant à François-Marie Luzel, c'est en ces termes qu'il définit les *gwerzioù* : « [...] chants sombres, fantastiques, tragiques, racontant des apparitions surnaturelles, des infanticides, des duels à mort, des trahisons, des enlèvements et des violences de toute sorte : mœurs féodales et à demi barbares qui rappellent les onzième, douzième et treizième siècles, et qui se sont continuées en Bretagne jusqu'au dix-huitième siècle⁷⁰. » Ce qu'il est important d'en retirer c'est qu'il s'agit de faits précisément localisés, datés et dont les personnages sont également clairement identifiés. Il ne s'agit donc pas d'une quelconque allégorisation, d'une volonté de sublimation exemplaire des faits, mais d'un genre qui s'apparente à la chronique, au fait divers, au quotidien. En ce sens, « Le Pardon » possède certaines caractéristiques propres aux *gwerzioù*, notamment celles de la longueur et de la minutie dans les détails évoqués. Mais il n'en prend que certains aspects seulement car, à l'instar de ses tableaux de pardons, le poète témoigne d'une volonté de monumentalisation de l'instant sacré qu'est la procession. Si l'endroit est localisable, nous avons

69 Eva GUILLOREL, *La Complainte et la plainte, chansons de tradition orale et archives criminelles : deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16^e-18^e siècles)*. Thèse de doctorat en Histoire, Université Rennes 2, 2008.

70 François-Marie LUZEL, *Sonioù Breiz Izel : chants populaires de Basse-Bretagne*, Paris, E. Bouillon, 1890.

vu que le peintre pas plus que le poète ne cherchent à identifier les personnages. Au contraire, la fillette entonnant sa chansonnette vaut pour toutes les fillettes, comme le mendiant aveugle vaut pour tous les mendiants aveugles. En cela, l'artiste n'adhère pas à la fidélité théorique des *gwerzioù* à un fait réel, mais pose son regard sur des éléments qui relèvent de l'archétype afin d'en tirer une représentation universelle.

Éva Guillorel, dans un article au sein duquel elle propose une analyse culturelle de *gwerzioù*, remarque que la question de la vraisemblance se trouve au cœur de leur réception par les auditeurs. Celles-ci sont en effet, pour une partie d'entre elles, transmises oralement sur plusieurs siècles si bien que les faits relatés ne correspondent plus à la réalité contemporaine de leur transmission. « Toute la crédibilité de la complainte, donc sa raison d'être, repose sur la conviction que l'histoire racontée est vraie⁷¹ », soutient Éva Guillorel. Cela tient à plusieurs facteurs, dont le cadre de la transmission. Cependant, la réception de la *gwerz* par l'historien et son appréciation de la vraisemblance ne reposent pas sur les mêmes éléments : « Les nuances du raisonnement se formulent alors en degrés de vraisemblance : très vraisemblable, l'élément sera retenu ; jusqu'au point de crédibilité où le degré de vraisemblance semblera trop faible [...] et où l'élément sera écarté de l'analyse. » Jules Breton utilise lui aussi le ressort de la croyance pour animer son poème. Éva Guillorel propose l'expression de « sphère de crédibilité » pour distinguer les deux approches de la vraisemblance. Par les effets de réel, Jules Breton utilise bien évidemment cette crédibilité accordée au conteur, bien que les faits relatés soient désignés par lui-même comme fictionnels. Le jeu de note de bas de page brouille cependant les pistes, en apportant une dimension scientifique, un parfum d'authenticité, à son poème. Il oscille donc entre une assise « scientifique », portée par la note de bas de page, pour attester d'un propos qu'il veut authentique ; et le vraisemblable d'un poème qui demeure somme toute très pittoresque.

Tous ces détournements confèrent au long poème de Jules Breton une place bien à part dans sa production poétique : il semble en effet être celui dans lequel le peintre-poète a le plus investi de « matière bretonne » et d'éléments issus des traditions populaires afin de créer ces effets de réel. Cependant ceux-ci restent du domaine de la fiction, une fiction que Jules Breton met en scène pour servir avant tout ses ambitions parisiennes, celles du naturalisme en particulier. L'attention particulière portée à la matière bretonne ne dit qu'une volonté de s'appropriier des codes qui lui permettent d'accéder à cette reconnaissance.

Dans d'autres œuvres, on retrouve également des chansons bretonnes chargées du même effet de

71 Eva GUILLOREL, « Une proposition d'analyse culturelle des *gwerzioù* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp.25-51. (hal-00452389)

réel. C'est le cas dans le roman *La Tour* d'Émile Bernard, sur lequel nous nous attarderons longuement au chapitre suivant. La chanson, extraite elle aussi du *Barzaz Breiz*, est reproduite dans son intégralité. Mais comme chez Jules Breton, il s'agit d'une adaptation, bien que le *Barzaz Breiz* propose une version française très littérale du texte. Pour plus de vraisemblance, Émile Bernard adapte donc cette version en la versifiant en français.

Elle aima le petit pasteur
La belle fille du Seigneur
Du seigneur de Rustéphan
Et Genovefa était enfant
Lui venait parfois au château
En ignorant qu'il était beau
Mais un cœur a pour lui battu
Un cœur d'amour et de vertu

Madame envoyez votre fils
Au séminaire du pays
Car il aime Genovefa
Voici l'argent qu'il vous faudra
Ainsi parla le Châtelain
Et YAN partir le lendemain...

YAN au séminaire envoyé
Est revenu prêtre ordonné
Il repasse par le manoir
Bonjour Seigneur, venez me voir
Demain je vais dire à Nizon
La messe pour votre maison.

Geneviève au bourg se rendit
Et de larmes Yannik fut pris
Sur trois grands livres il pleura
Alors Geneviève expira
Et jamais il ne peut finir
La messe qui la fit mourir⁷²...

Cette initiative, si elle rend une prosodie au texte qui est absente de la traduction donnée par La Villemarqué dans le *Barzaz Breiz*, possède cependant toutes les caractéristiques de la prosodie française. Le pastiche n'est pas syntaxique – ce n'est d'ailleurs pas le cas non plus chez Jules Breton, puisque ni l'un ni l'autre ne connaissent le breton. En outre Émile Bernard prend des libertés avec le texte d'origine en l'amputant de plusieurs éléments du récit. Comme pour Jules Breton, il s'agit d'une adaptation visant à servir le roman dans lequel il s'inscrit. Il ne s'agit nullement de rendre fidèlement le texte originel : le chant breton sert avant tout la fiction.

La littérature populaire bretonne, dans sa forme chantée, constitue pour ces deux artistes un

72 Émile BERNARD, *La Tour, roman breton*, tapuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris, 1939.

modèle à interroger afin de déployer ses potentialités, notamment sous forme de pastiche. C'est donc une perspective avant tout littéraire qui les anime. C'est toujours le principe de la fiction qui préside à ces entreprises : il ne s'agit pas de promouvoir la littérature populaire d'une quelconque manière, mais toujours et avant tout de servir la fiction et la création. Les traditions convoquées interviennent comme sources d'inspiration et de confrontation à des modèles nouveaux, qui nourrissent ainsi efficacement des réflexions nouvelles et engendrent des mises en œuvre inédites. Elles permettent d'enrichir le regard porté sur la Bretagne, mais bien souvent, dans une perspective « pittoresque », c'est-à-dire, fictionnalisée, embellie, adaptée au propos qu'elle est censée servir.

Une autre mention de chanson bretonne apparaît également chez Emmanuel de La Villéon, notée dans son agenda. Dans ses agendas, La Villéon prend des notes, qu'elles soient intimes ou de travail, mais il y ébauche également de nombreux tableaux – dans d'incroyables miniatures colorées. Ces carnets sont donc des lieux d'élaboration de la création, de gestation. On y trouve en outre de nombreuses aquarelles préparatoires à des œuvres qui marquent sa production, et notamment celles qui concernent les contes – dont il sera question dans la suite du chapitre.



Emmanuel DE LA VILLÉON, page de son agenda personnel, 1940-1941, "Lundi 12", Paris, Galerie Peirce © Galerie Peirce.

La chanson ainsi prise en note n'est donc pas encore une œuvre, et ne prend pas encore place au sein d'une création.

La fille amoureuse
chanson bretonne

Ah ma mère je vieux Jean
c'est un gars qu'a su me plaire
ma bonne, ma petite, ma chère mère
c'est un gars qu'a su me plaire
ah ma mère je le vieux
- ah ma fille quand [qu'en] feras tu
on dit qu'il va t'a la guerre
- s'il va t'a la guerre, j'irons tous deux
ma bonne, ma petite mère
chère mère, s'il va t'a la guerre
j'irons tous deux ah ma mère
je le vieux
- ah ma fille qu'en feras tu on dit
qu'il battra sa femme
- s'il baille un coup
j'en baillerai deux cols
ma mère je le vieux⁷³

Dans l'état actuel de nos recherches, nous ne sommes pas en mesure de dire si La Villéon l'a utilisée par la suite dans l'une de ses œuvres, graphiques ou littéraires. Elle semble avoir été notée avec toute la spontanéité de l'oralité, et les tournures dialectales régionales : « je le vieux », « j'irons ». Cette fois, l'utilisation de formulations syntaxiques et grammaticales particulières ancrent la chanson dans un terroir nettement identifiables. Il ne s'agit plus d'une imitation, mais d'un texte originel collecté par La Villéon peut-être dans un l'optique d'une utilisation future.

Il semble dans tous les cas que le chant soit un marqueur fort permettant de caractériser les représentations de la région dans un souci de faire vraisemblable. L'utilisation de chansons bretonnes dans les œuvres écrites s'inscrit dans une volonté de dépassement des codes du pittoresque, mais y demeure pourtant dans la mesure où elles puisent dans une littérature qui devient elle-même pittoresque à force d'être sollicitée. Le *Barzaz Breiz* devient à ce titre emblématique de la littérature bretonne, éclipsant avec son succès toutes les autres publications et les travaux des autres collecteurs.

73 Emmanuel DE LA VILLÉON, Agenda personnel 1940-1941, « dimanche 21 », inédit, conservé par la Galerie Peirce, Paris.

B. Emmanuel de La Villéon et le conte

a) Le conte en peinture

À partir des années 1905-1910, on voit apparaître dans l'œuvre de La Villéon des tableaux qui rompent avec la tonalité habituelle de sa production picturale. La Villéon est en effet un artiste de plein air, dont l'œuvre le rapproche du mouvement post-impressionniste, pour son grand travail de coloriste ainsi que ses recherches concernant la lumière. Issu d'une famille noble, Emmanuel de La Villéon séjourne régulièrement dans plusieurs des demeures familiales, près de Fougères, au château de Montmuran, au château de Fresche-Clos (Côtes d'Armor), au château de Pesselières dans le Berry, ou encore au château de Salvar dans la Nièvre – pour ses résidences principales⁷⁴. Mais les hivers, c'est à Paris qu'il les passe. C'est la raison pour laquelle les recherches conjuguées de Robert Peirce-Macnie et d'Yvonne Collard aboutissent à l'hypothèse suivante : Emmanuel de La Villéon peint en hiver ce qu'il appelle d'abord des « compositions », c'est-à-dire des paysages tirés de son imagination et non plus réalisés d'après nature⁷⁵. Preuve en est, selon Robert Peirce-Macnie, que ces paysages disparaissent de sa production dès lors qu'il quitte définitivement sa demeure parisienne en 1915. Le processus de création de ces compositions fantaisistes est donc radicalement différent de ce qu'il met en œuvre habituellement. De tableaux exécutés en plein air, sur le motif, ou bien dont les études préparatoires sont réalisés sur le motif, La Villéon passe à une réalisation en atelier, composée d'après des souvenirs ou des études réalisés durant l'hiver.

Son travail d'atelier sera d'abord un travail de transposition, puis de 1900 à 1905 son imagination s'épanouit de plus en plus et lui permet d'aboutir à ses compositions décoratives, nocturnes, et vers 1910 à ses légendes et contes bretons

Pour le travail d'atelier (l'hiver à Paris), la composition, il s'entoure de tous les documents choisis d'avance. Les uns sur le sol, les autres sur un chevalet. Sur un autre chevalet, le toile sur laquelle le poète fixera la « rêverie »⁷⁶.

Si le processus change, l'inspiration de ces tableaux varie elle aussi. L'artiste qui se plaisait à dire le matin, se rendant travailler « Je m'en vais chanter les louanges du créateur. », adopte donc, lors de ces hivers parisiens, un autre mode de création. Il ne chante plus les louanges du créateur, mais aborde la peinture d'une manière qui semble profondément novatrice dans son œuvre : celle de la littérature. Il s'agit en fait d'un retour à une tradition dont nous avons déjà montré la fortune, celle de la littérature comme source d'inspiration de la peinture. Dans ses compositions de la période

74 Voir à ce sujet l'importante étude de Robert Peirce-Macnie qui retrace les différents séjours de La Villéon tout au long de sa carrière. Robert PEIRCE-MACNIE, *Emmanuel de La Villéon (1858-1944)*, Montreuil, Editions Gourcuff-Gradenico, 2019.

75 Yvonne COLLARD, *Emmanuel de La Villéon, catalogue raisonné des huiles*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1981.

1905-1915, Emmanuel de La Villéon revient donc à ce principe d'une façon assez inattendue et quasiment obsessionnelle.

Deux types de littérature coïncident ainsi dans les œuvres de cette période : d'un côté le traditionnel sujet biblique ; de l'autre, de façon plus inédite, le conte. Cependant, une fois encore, La Villéon surprend par ses choix : deux contes occupent presque l'intégralité de cette entreprise, *Le Petit Poucet* de Charles Perrault, et *Robardic le Pâtre*, d'après un collectage de François-Marie Luzel, édité dans les *Contes populaires de Basse-Bretagne* (1890). Deux contes représentés respectivement quarante-trois et vingt-trois fois, selon les recensions de Robert Peirce-Macnie⁷⁷. Il y a donc, dans les œuvres de cette période, la cristallisation d'une recherche, voire d'une obsession, autour du conte, particulièrement chère à La Villéon. Yvonne Collard, qui a réalisé le catalogue raisonné des œuvres de La Villéon, écrit au sujet des œuvres de cette période qu'elles sont celles qui lui demandent le plus de travail, qu'ils l'occupent le plus intensément et lui donnent également le plus de joie⁷⁸. Elles possèdent donc une place tout à fait à part dans son œuvre.

Ces recherches autour du conte se manifestent donc par la nécessité de créer non plus d'après nature, mais d'après son imagination. Les contes élus en priorité pour ces œuvres proviennent de traditions assez éloignées : ceux de Perrault sont issus d'une tradition orale française et édités à la fin du XVII^e siècle ; quant à *Robardic le pâtre*, il a été collecté en breton à Pluzunet par François-Marie Luzel, auprès de Marc'harid Fulup, sa source principale dans ses collectes. Luzel les traduit en français par la suite. Il y a donc une grande différence de traitement de l'un à l'autre, dans la mesure où ces contes n'ont pas été collectés et rassemblés selon les mêmes principes ni pour répondre aux mêmes enjeux. Au demeurant dans les deux cas, ce sont des contes qui ont été rassemblés et mis par écrit par un homme de lettres, reconnu comme auteur de ces contes – ils ont donc perdu de leur caractère oral et universel pour entrer dans la littérature écrite, et savante. En l'occurrence, nous avons montré que la méthodologie adoptée par Luzel pour sa collecte marque un tournant dans l'ethnographie en Bretagne.

Plus ponctuellement, d'autres œuvres viennent compléter l'obsession de La Villéon pour ces deux contes. On y retrouve des représentations de Barbe Bleue, de Tristan et Yseult ou encore de contes mentionnant des Korrigans ou le Château du Béliet d'Or, tiré d'un autre conte des collectages de Luzel, *N'oun Doaré*. Il mêle donc plusieurs traditions à ce qui semble une seule et même quête. D'un point de vue thématique, *a priori*, tous ces contes ne possèdent pas de caractéristiques communes. Pourtant, le traitement qu'en propose Emmanuel de La Villéon est très semblable. En

⁷⁷ *Ibid.*, p.124.

⁷⁸ *Ibid.*, p.122.

effet, tous les tableaux présentent la même structure et se composent d'éléments récurrents, voire incontournables :

- des arbres sinueux ou en arabesques formant un cadre à l'intérieur du tableau, voire le coupant en deux ou en trois parties,
- un château en surplomb, toujours présenté en contre-plongée,
- un plan d'eau ou un cours d'eau central,
- une percée de lumière centrale qui invite à s'élever, et vient ajouter des effets lumineux sur l'eau,



Emmanuel DE LA VILLÉON, *Robardic le pâtre*, 1912, huile sur toile, 116x81 cm, non localisé © Tous droits réservés.

- des personnages qui semblent aspirés dans le paysage et comme fondus en lui. On les distingue à peine tant ils sont petits comparés à la végétation qui les entoure. Ils paraissent comme happés, écrasés par cette nature foisonnante,
- une barque ou un bateau.

Tous les éléments qui composent ces scènes rappellent de manière assez évidente les préceptes établis par Gilpin sur le pittoresque⁷⁹ : la sinuosité des arbres et la variété des parties du tableau assemblées en un tout notamment. Cette variété se retrouve également dans la richesse des tons utilisés : les remarquables talents de coloriste de La Villéon lui permettent d'obtenir des effets lumineux contribuant à l'incertitude et au scintillement de la scène. Le mouvement et la légèreté apportés par les touches de peinture participent de cette atmosphère, quand l'homme semble lui-même appartenir à la végétation de cette forêt, puisque rendu en quelques touches colorées, comme l'éclat de quelque fleur nocturne. Le contraste prôné par Gilpin est également largement présent, dans le traitement du contre-jour notamment, qui enferme la forêt dans une quasi obscurité quand le château en surplomb resplendit sous les rayons lunaires. L'œil est accroché par de multiples éléments visuels et goûte le plaisir de l'inattendu et de la surprise, recommandé par Gilpin. La Villéon cède donc, avec ces tableaux, à des principes largement issus du romantisme, dans la facture même du tableau. Il est probable toutefois qu'il ne se soit pas attaché à répondre aux principes de Gilpin, mais se soit laissé guider par des représentations alors largement diffusées pour construire ces œuvres. Il n'est d'ailleurs pas en reste sur le plan thématique : les contes qu'il choisit déploient tous un univers médiéval que La Villéon se plaît à broser en quelques éléments très signifiants : un château médiéval, un chevalier, parfois un pâtre en tenue qui rappelle un habit médiéval, la jeune mariée ou la jeune fille à délivrer. En quelques traits il parvient donc à situer approximativement la scène à une époque bien éloignée de l'époque contemporaine. Robert Peirce-Macnie note en outre que les châteaux représentés dans chacun des contes sont, pour la plupart, des propriétés dans lesquelles La Villéon a séjourné. À l'étrangeté nocturne se mêle donc, pour l'artiste, une évidente familiarité. Il y a dans ces recherches une manière de sublimer le connu en lui offrant un nouveau visage, de rendre à ces châteaux leur allure médiévale, selon un point de vue romantique.

En réalité, s'il n'était donné de titre à ces œuvres, elles pourraient aisément être



Emmanuel DE LA VILLÉON, *Robardic le pâtre*, vers 1912, huile sur toile, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon © Ville de Fougères.

⁷⁹ William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982 – publié à l'origine en 1782 à partir de ses *Observations sur la rivière Wye*.

toutes assimilées à un seul et même conte, voire, étant donné l'importance très réduite des personnages, elles pourraient passer pour de simple paysages féeriques. En effet, leur structure ainsi que leur traitement sont tellement semblables que la totalité des féeries de La Villéon s'apparentent à des variations sur un seul et même thème, celui de la nuit. Ils ont en outre tous lieu dans la forêt, ce qui contribue encore à les assimiler les uns aux autres. Les personnages animent à peine le paysage de minuscules taches colorées, si bien qu'il est particulièrement difficile de les identifier. Certaines d'entre elles cependant se démarquent légèrement des autres œuvres, en présentant des personnages mieux identifiés mais elles demeurent rares. Quelques œuvres intitulées *Robardic le pâtre* présentent un pâtre au premier plan et bien visible ; d'autres présentent le pâtre en train de combattre le dragon à sept têtes évoqué dans le conte – bien que de nombreux contes relatent le combat d'un chevalier contre un dragon et, en Bretagne, saint Michel en particulier. Mais la plupart des épisodes représentés ne sont pas identifiables sans titre, ou sous-titre.

Conscient de cela, le peintre n'hésite pas à narrativiser son tableau en insérant en sous-titre la phrase issue du conte qui permette d'identifier l'épisode représenté. Il n'est donc pas rare de trouver, associé au titre, une phrase mentionnant : « Elle aperçut un chevalier. » (*Robardic le pâtre*) ; « Ils retournèrent au château en chantant et en dansant » (*Robardic le pâtre*) ; « Les voilà donc bien ... plus ils marchent, plus ils s'égarèrent dans la forêt. » (*Le Petit Poucet*) ; « Les frères arrivent au galop. » (*Barbe Bleue*). Ponctuellement, certaines mentions donnent quelques indications supplémentaires sur le conte toutefois, lorsque celui-ci est moins connu : « Fleur d'Épine va délivrer la fille du roi de France retenue captive au château d'un géant. » (*Le Château du Bélier d'Or*). Ces mentions amènent une caution au tableau plus qu'elles ne donnent d'indications précises sur l'action



Emmanuel DE LA VILLÉON, *Robardic le pâtre*, conte breton, 1912, huile sur toile, 116x81 cm, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon © Ville de Fougères.

représentée. Tout comme il s'agit des mêmes contes, ce sont également les mêmes phrases qui sont le plus souvent réutilisées. Associées au titre, elles incitent toutefois à se reporter au conte pour y repérer le moment exact de sa situation dans la diégèse. Dans certains cas c'est d'ailleurs l'intégralité du conte qui est résumée en une phrase, et suppose que c'est aussi l'intégralité du conte qui est alors représentée dans le tableau. En outre, les œuvres picturales se trouvent presque dépourvues de ces caractéristiques propres à la peinture, en raison de la présence de cette

narration, mais plus encore du titre qui leur est donné : qu'il s'agisse de « conte breton » ou de « ballade », la toile est alors définie par un genre littéraire. Manière pour La Villéon de contribuer à la littérature, sans doute.

Cependant il ne semble pas exploiter les possibilités spatiales du tableau pour suggérer le déroulement du conte dans le temps. L'espace du tableau lui permettrait la prouesse de juxtaposer de divers moments du conte en un seul et même lieu. Or La Villéon ne s'empare pas de ces potentialités, et préfère travailler selon le principe des séries, cher aux impressionnistes, pour ses recherches. Par exemple, différents moments de Robardic sont effectivement représentés par La Villéon, mais ceux-ci requièrent différentes œuvres. Les contes, rêveries ou féeries de La Villéon sont donc à lire comme une série, la variation infinie sur le thème de la nuit. Il y transpose l'univers fantastique du conte pour ce qu'il est propice à ce surgissement fantastique, au sens où Tzvetan Todorov l'entend : une hésitation entre un univers naturel et un univers surnaturel⁸⁰. Deux éléments communs à tous ces tableaux figurent d'ailleurs cette ambivalence : le cours d'eau, et la barque. Le



Emmanuel DE LA VILLÉON, *Nuit d'été enchantée*, 1912, Huile sur toile, 80x131 cm, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon © Ville de Fougères.

80 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

cours d'eau matérialise une frontière naturelle franchissable, grâce à l'embarcation qui opère le voyage de l'un à l'autre et permet ainsi le lien entre ces deux mondes *a priori* distincts.

Si Baldine Saint-Girons note plusieurs influences et parentés allant de Caspard David Friedrich à Arnold Böcklin en passant par les symbolistes de Bretagne, dont Maurice Denis⁸¹, on ne peut également minimiser l'importance d'un autre grand paysagiste qui fréquenta assidûment le centre Bretagne : Camille Corot. En effet, le *Souvenir de Mortefontaine* (1864) entretient un rapport étroit avec plusieurs des œuvres de fantaisie de La Villéon. La lumière baignant les œuvres dans une atmosphère irréelle, la présence imposante d'un arbre aux branches sinueuses à contre-jour de cette lumière, le lac à l'arrière-plan et l'absorption des personnages paraissent ridiculement petits près de la monumentalité de l'arbre : tous ces éléments concourent à établir une parenté entre les deux artistes. Par ailleurs, ce tableau de Corot, peint à la fin de sa vie est lui aussi une rêverie, comme son nom l'indique, tirée d'un souvenir.



Camille COROT, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864, huile sur toile, 65x89 cm, Paris, Musée du Louvre.

81 Baldine SAINT-GIRONS, « Merveilleux, sublime et fantastique chez La Villéon », in Robert PEIRCE-MACNIE, *Emmanuel de La Villéon (1858-1944)*, op. cit., pp. 137-145.

Avec ces œuvres, La Villéon semble servir une ambition plus intime peut-être que ses autres œuvres. S'il utilise le support du conte, ce n'est semble-t-il nullement pour raconter une histoire, ni pour se situer dans une quelconque tradition orale ; le conte n'est prétexte qu'à accueillir l'univers féerique qui préside à ses toiles. Preuve en effet que certains tableaux se voient dépourvus de référence précise à tel ou tel conte, et se cantonnent à l'appellation « conte breton ». Dans certains cas, il pousse même la hardiesse jusqu'à supprimer le prétexte du conte et donner pour simple titre « Rêverie », « Nuit de légende » ou encore « Nuit d'été enchantée », mais respectant toujours la même structure cependant. Avec ces séries, La Villéon peint du conte son aspect fantastique, féerique, et ce qu'il fait résonner chez l'homme de fantasmes. Ces fantasmes sont matérialisés dans les œuvres par un aspect très pittoresque et un imaginaire médiéval associé au conte. En cela, bien que post-impressionniste dans sa facture, ces œuvres se rapportent bien plus au mouvement romantique qu'aux représentations du début du XX^e siècle.

Cela est toutefois paradoxal car Luzel, qu'il convoque, est justement tout sauf romantique dans sa manière de traiter le conte populaire. La Villéon ne semble donc pas s'intéresser aux enjeux qui président à leur collecte mais bien uniquement à leur univers.

b) La Villéon conteur

◆ *L'onirisme du conte fantastique*

À la même période, Emmanuel de La Villéon entreprend également l'écriture de contes. Robert Peirce-Macnie mentionne l'existence de vingt-deux pièces rédigées en plusieurs versions dans des carnets de l'artiste. Il semble que l'on puisse séparer les contes de La Villéon en deux catégories : une partie d'entre eux est vraisemblablement destinée à ses petites enfants. Ce sont des contes le plus souvent légers et largement teintés de morale chrétienne – certains sont sous-titrés « confiance dans la parole des parents » ou « pour les tout petits », indiquant de cette manière l'objectif moral visé par le conte ou sa destination. Dans plusieurs d'entre eux, les protagonistes prennent le prénom des petits-enfants de La Villéon, quand les contes ne leur sont pas dédiés. C'est la sphère familiale qui en constitue le principal univers, les récits sont d'ailleurs situés dans des lieux bien connus de l'artiste : le Morvan ou la Bretagne notamment. La Villéon y célèbre les joies insouciantes de l'enfance dans le cadre protecteur de la famille. Les protagonistes évoluent dans un univers bourgeois, très protégé, où les dangers se manifestent presque toujours dans la sphère onirique, et la résolution finale est amenée par le réveil du rêveur. Certains récits s'apparentent d'ailleurs plutôt à de courtes nouvelles dans la mesure où, lorsque ce procédé de mise en abyme n'est pas mis en place, la situation initiale reste globalement stable tout au long du récit. L'univers

est en outre familier, et les actions relatées, somme toute, très banales. L'un d'eux, *Magdeleine, Pluton, et la trottinette*, se démarque des autres par sa longueur, et par son élaboration plus complexe. Mais une fois de plus, l'univers contemporain et familier le place du côté de la nouvelle plutôt que du conte. Cette partie des écrits de La Villéon n'entretient *a priori* pas de lien direct avec les tableaux de nocturnes étudiés précédemment, mais d'autres contes, plus élaborés, semblent mettre en exergue des enjeux plus proches de ceux de La Villéon peintre.

Quelques uns des contes édités par Robert Peirce-Macnie possèdent en effet des caractéristiques différentes de ceux destinés à ses petits enfants. Le cadre familial y est moins présent, les sujets abordés plus proches de ses préoccupations personnelles. En outre les thématiques abordées dans ces contes ne sont pas sans lien avec la série de nocturnes. Deux contes attirent notre attention à ce sujet : *Le Chasseur égaré* et *Le Pèlerin*. Dans les deux contes, un homme se retrouve surpris par la nuit sur le chemin de sa maison et doit faire face à plusieurs épreuves avant de pouvoir regagner sa demeure. La nuit y est, comme dans ses tableaux, l'élément qui permet le surgissement du fantastique. Elle est largement associée au sommeil, et l'indécision qui préside au fantastique réside justement dans cette dualité veille/sommeil :

Frugal repas, si bon après tant de fatigues, tant d'émotions. Émotions cynégétiques si envoûtantes, si gaies, émotions de cette nuit spectrale si angoissante. Il ne dit rien de ses visions. Un rêve peut-être, auprès d'un hêtre⁸².

Le rêve fait partie, dans les contes de La Villéon, de ces états qui troublent l'esprit et modifient la réalité. Certains contes pour enfants, notamment *Le Ballon*, mettent déjà en garde contre ces illusions :

Plus d'hydravion, plus de mer bleue. Le rocher de Gibraltar s'est évanoui, ainsi que les côtes du Maroc – et le Colibri n'est plus réduit qu'à un seul ballonnet.

Il semble qu'il est de retour dans sa chambrette, dans son petit lit. Il ne peut en croire sa vue⁸³.

Ces deux contes, comme certains de ceux pour enfants d'ailleurs, mettent en relief l'attention particulière que La Villéon porte à tout ce qui relève d'un côté de l'onirisme et du brouillage des sens, de l'autre ce qui concerne les variations atmosphériques et les phénomènes météorologiques. Comme pour ses œuvres picturales, La Villéon puise dans un répertoire de motifs qu'il utilise à l'envi pour constituer ses récits ; à ceci près que la structure des contes est globalement plus malléable que celle des tableaux, et qu'elle met en scène des situations plus variées. Dans les

82 Emmanuel DE LA VILLÉON (KERLÉON), *Contes pour enfants et L'homme derrière l'artiste*, Paris, Galerie Peirce, [2014], p.15.

83 *Ibid.*, p.34.

nocturnes, qu'il s'agisse de la situation diégétique ou de la structure du tableau qui la supporte, les modèles sont peu nombreux comparé au nombre de toiles qui les représentent. L'un des éléments clefs sur lequel nous sommes déjà attardée est celui de la barque. Elle matérialise le passage d'un univers à l'autre, le passage du naturel au surnaturel, de la veille au sommeil et permet le surgissement du fantastique. D'autres éléments de passage sont également convoqués, tel que le pont-levis, ou l'envol.

L'un des contes les plus aboutis est probablement celui intitulé *Le Pèlerin*. Il possède en outre la particularité de répondre à tous les éléments mis en œuvre dans les tableaux de La Villéon, qui pourraient tout à fait lui servir de décor. Le conte débute à la tombée de la nuit, un pèlerin de retour de Sainte-Anne-d'Auray se retrouve face à un bras de mer qui le sépare du reste de son chemin. Il formule en pensée le secours que lui procurerait une barque, et aussitôt « Coups de hache, crissements de scie, frôlement de rabot se font entendre⁸⁴. » La nacelle le porte alors vers un château pour y délivrer la jeune femme qui lui est promise. Les descriptions de l'environnement coïncident parfaitement avec les nocturnes.

Une construction fantomale, château fort de rêve, œuvre de Titan, se dresse devant lui. Des fossés aux eaux profondes, insondables, l'entourent. [...] Près de vieux ormes, fantomatiques, aux membres tordus en tous sens en étirement inattendus, grosses têtes échevelées, bossuées, creusées, grimaçants de sourires plein de menaces, gnomes terrifiants, âmes de damnés défendant l'accès de la mystérieuse demeure.

Il accoste alors dans le royaume du Prince des Nuées. Là, tout n'est qu'illusion :

Salles sans nombre aux colonnes de jaspé, murailles aux revêtements de marbre, où le vert brocatelle s'unit au rouge antique, au bleu fleuri. Banderoles descendant d'un faîte invisible, girandoles, flambeaux à branches multiples, aux lumières étincelantes. Glaces et miroirs magiques, gigantesques, reflétant la foule de seigneurs et de dames se croisant, s'entrecroisant par groupes sur une mosaïque d'émaux, de bois précieux. Seigneurs, dames parés de tissus rares : velours de soie, velours ottomans, velours d'Utrecht, dentelles de fils d'or et d'argent. Rubis oriental, opales à paillettes recouvrant habits brodés, robes de brocart. Vases de cristal où se déploient fleurs de toutes nuances aux parfums enivrants. De nombreux orchestres les accompagnent de chants emplissant l'air d'accents vibrants ou langoureux. Toute une mise en scène au mystérieux palais pour tenter de charmer, séduire, captiver⁸⁵.

Cette description rappelle les riches descriptions symbolistes et campe le récit dans un imaginaire de conte de fée. La Villéon paraît d'ailleurs beaucoup plus à l'aise dans le travail de description, que dans celui de narration. L'utilisation d'allégories – le Prince des Nuées, la Bonté, la Piété – renforcent l'imaginaire médiéval qui irrigue le conte. La structure du conte elle-même est traditionnelle, bien que peu développée : un pèlerin se voit confier la mission de délivrer une

84 *Ibid.*, p.42.

85 *Ibid.*, p.43.

princesse retenue dans un palais enchanté. Ce conte établit assez nettement le lien entre variations atmosphériques et altération des sens : les phénomènes météorologiques, ainsi que la nuit, proposent une réalité alternative, volontiers illusoire, à laquelle les protagonistes sont soumis, et qu'ils doivent parvenir à déjouer contre leurs propres sens. Tel est l'enjeu du conte, plus que le courage du chevalier à affronter un monstre. Le conte fantastique intervient presque chez La Villéon comme une mise en garde contre les fantaisies de la nuit. Il propose donc une lecture de ses tableaux de nocturnes moins légère peut-être qu'elle ne semble l'être de prime abord. La nuit est l'écrin des fantaisies, la voie d'accès au fantastique et à l'onirisme, c'est-à-dire, un espace privilégié du conte. La percée lumineuse qui éclaire chacune des toiles représente l'univers fantastique dans lequel la barque invite le spectateur à entrer, en traversant le bras de mer qui l'en sépare. Cependant, le contre-jour de ces œuvres lui refuse toujours cet accès au cœur du fantastique, et le laisse loin à l'extérieur de ces scènes, le prémunissant en quelque sorte contre les séductions de la nuit.

◆ *Les épisodes bibliques*

Une autre thématique apparaît dans les œuvres tant picturales qu'écrites de La Villéon, c'est celle des épisodes bibliques. En effet, dans les mêmes années, La Villéon travaille à une série de toiles, sur le même principe que les nocturnes : il reprend un même modèle pour évoquer différents épisodes bibliques. Plusieurs éléments se recourent d'ailleurs dans l'une et l'autre série. L'atmosphère y est cependant beaucoup plus lumineuse et deux palmiers généralement très hauts encadrent la scène. Au pied de ces palmiers, les personnages sont aussi écrasés par la hauteur du ciel et de la végétation. Un lac s'étend à l'arrière plan.

Ces scènes trouvent elles aussi des échos dans certains de ces contes. Ils constituent même une catégorie à part dans sa production écrite. En effet, au moins deux d'entre eux, *Bienfaisance* et *Pieux entretien*, mettent en scène des personnages bibliques, dans des récits inventés de toutes pièces. Contrairement à d'autres contes qui invoquent la morale chrétienne ou la religion, tels que *Monique se rend au paradis* ou *Le secret du bonheur*, ces deux épisodes bibliques, ou plutôt apocryphes, ne s'achèvent pas sur une morale, ce qui laisse à penser qu'ils n'étaient pas nécessairement destinés à l'éducation morale, ni religieuse, de ses petits enfants. *Bienfaisance*, en revanche, imagine l'enfance du Christ au côté de celle de Judas venant éclairer la jalousie de Judas vis-à-vis de Jésus et sa trahison. Judas n'est nommé qu'à la toute fin du récit, pour ménager la chute du conte : « - Non Judas, tu n'es pas encore au jour fatal qui nous séparera à jamais. » La Villéon étant lui-même profondément chrétien, il propose, avec ce conte, une explication au geste de Judas, comme une rancœur qui trouve sa source dans l'enfance. Dans ce même conte, une *ekphrasis* vient appuyer le rapprochement avec les scènes bibliques peintes par La Villéon :

Par le châssis ouvert, se voit le lac de Tibériade : ses eaux reflètent le ciel bleu, où se poursuivent de laineux nuages. Sous la poussée de la brise printanière, passent des voiles rouges ou d'ocre. Tâches blanches laiteuses, des nuages rouge et ocre, des voiles que brise le sillage de la proue.

Des palmeraies bordent les rives de sable blanc, que la mousse des vagues cerclé d'argent brillant.

Lointains, les monts de Judée silhouettent leurs cimes bleuies. Sortant de la vallée, où coule le Jourdain, s'étagent aux flancs des coteaux mimosas, eucalyptus parés de leur nouvelle floraison⁸⁶.

La description rétablit la célèbre métaphore du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde. Le terme châssis vient d'ailleurs renforcer la confusion entre le tableau et la fenêtre puisque le terme pourrait aussi bien être attribué au cadre de bois sur laquelle est tendue la toile, qu'au cadre de la fenêtre elle-même. L'*ekphrasis* présentée reprend de manière très fidèle la structure globale des toiles bibliques de l'artiste.

La Villéon semble donc se faire conteur en prenant appui sur les espaces offerts par ses propres tableaux. C'est l'environnement créé sur la toile, maintes et maintes fois représenté, qui lui donne la possibilité d'y déployer un récit propre : de nouveaux contes dans les traces d'anciens contes. Tout se passe comme si le peintre imaginait un cadre permettant d'accueillir d'un côté le conte traditionnel, de l'autre un espace accueillant les épisodes bibliques, et que dans ces décors, il déployait une histoire. La Villéon passe donc vraisemblablement par le biais de la peinture pour écrire. Il peint un univers avant de pouvoir y projeter à son tour un récit, un conte, d'après des codes qu'il s'est appropriés dans la littérature.

En revanche, l'artiste ne prête pas d'attention particulière aux sources du conte. Il mélange les traditions, dans ses tableaux comme dans ses écrits : le conte est pour lui un espace indéfini où surgit le fantastique, dans un imaginaire dominé par des représentations issues d'un imaginaire médiéval. Quant au récit biblique, il se situe dans un autre cadre, mais selon les mêmes schémas : un espace exotique, un pays chaud et très coloré, peuplé de palmiers verdoyants. Par ces traits, il définit des espaces-modèles qui peuvent accueillir le conte ou le récit biblique. En revanche, qu'il s'agisse de Robardic le pâtre ou du Petit Poucet, l'imaginaire demeure le même et la Bretagne n'est à aucun moment caractérisée par rapport aux autres traditions, bien qu'il précise presque systématiquement « conte breton » pour ses nocturnes. L'image de la Bretagne est contenue dans un univers médiéval plus global qu'il plaît à La Villéon de faire varier sur plusieurs thèmes proches.

86 *Ibid.*, p.39.

CONCLUSION

La littérature populaire semble prendre son essor dans la production des peintres, à partir du début du XX^e siècle. Elle est l'un des supports qui permet de renouveler les représentations de la région dès la fin du XIX^e siècle, et ouvre de nouvelles voies dans les premières années du XX^e siècle. Un ouvrage majeur semble régner en maître sur ces représentations pourtant : le *Barzaz Breiz* focalise en effet toutes les attentions et représente à lui seul, pour le monde extérieur, toute la littérature bretonne. L'ouvrage marque son empreinte sur une partie de la littérature de ce début de siècle de plusieurs manières, et rares sont les influences d'autres collecteurs tant l'œuvre de La Villemarqué paraît effacer toute autre initiative. Malgré la remise en cause des principes qu'il met en œuvre, l'importance de son influence manifeste des attentes et des intérêts communs avec ceux prônés par l'époque romantique. Le XX^e siècle s'intéresse en effet volontiers à des questions identitaires qui revendiquent des grands ouvrages nationaux. Une partie des réécritures du *Barzaz Breiz* soutient cette croyance en une littérature bretonne ancienne, qu'il s'agit de faire revivre, dans des œuvres au croisement de l'ethnographie et de la littérature. Tels sont les enjeux mis en exergue dans les œuvres de Clouard et Sébillot par exemple. Ceux-ci s'intéressent notamment à la démarche de la Villemarqué, qui s'impose comme modèle structurant leurs propres œuvres. Cette démarche d'assemblage de pièces collectées est également perceptible chez Max Jacob dans ces recueils de chants bretons. Chez le poète quimpérois, l'enjeu se situe majoritairement du côté de la création poétique. L'utilisation de la matière littéraire est prétexte à sa déformation. Son rapport à la littérature populaire relève en cela de la confrontation à une altérité lui permettant de nourrir sa création poétique par la déstructuration de celle-ci. La disparition de la langue bretonne vient d'ailleurs ajouter à cet intérêt poétique du langage dans son expression bretonne. Il joue de cette disparition en refusant toute influence, ou en invoquant des textes disparus. La matière du recueil peut également être à l'origine d'œuvres qui poursuivent l'idéal romantique du *Barzaz Breiz*, notamment dans le cas de Clouard, qui y puise les récits sources de ses drames. Pour d'autres artistes en revanche, l'utilisation du *Barzaz Breiz* perpétue une tradition de représentation pittoresque de la Bretagne. Le chant breton constitue en effet l'un des éléments emblématiques de la tradition bretonne et son insertion assoit la portée d'une œuvre. L'intention est avant tout de simuler l'authenticité. Dès lors, le *Barzaz Breiz* vaut pour la matière idéale dont il est constitué et l'imaginaire que ces chants véhiculent. En revanche, sa portée n'est pas symbolique car le recueil n'est même pas évoqué par l'auteur. Pour Jules Breton il s'agit d'un objectif naturaliste, d'imitation de la nature, de couleur locale et non d'inscription dans une tradition populaire. Emmanuel de La

Villéon fait quant à lui figure de cavalier solitaire parmi ces artistes, dans la mesure où il convoque la tradition du conte populaire dans son ensemble, et non le chant breton en particulier. Les entreprises sont donc multiples autour de la réécriture de chants populaires mais se rassemblent dans leur diversité autour d'un ouvrage : le *Barzaz Breiz*, à lui seul, représente l'ensemble de la tradition bretonne. Bien que son influence soit multiple, et agisse à divers niveaux de ces œuvres, le recueil de La Villemarqué continue finalement d'enfermer la Bretagne dans une représentation stéréotypée et limitée.

Durant la première moitié du XX^e siècle, l'influence de cet ouvrage continue à marquer profondément les arts, mais l'utilisation de la littérature populaire sert alors d'autres objectifs, dans une perspective beaucoup moins passéiste.

◆ CHAPITRE 7 ◆

LA LITTÉRATURE POPULAIRE À L'AUNE DE LA MODERNITÉ

En avançant dans le siècle, on constate que la littérature va peu à peu servir un autre propos, plus moderne, déjà en germe chez certains artistes de la génération précédente. Cet élan prend forme dans les dernières années du XIX^e siècle autour de mouvements régionalistes, et notamment de l'Union Régionaliste Bretonne dont fait partie Maxime Maufra. Il ne s'agit plus seulement de donner une image figée de la Bretagne, mais plutôt de la faire exister au présent. La littérature populaire sert alors à interroger plus qu'à définir et s'inscrit dans un propos plus global sur les relations de la Bretagne avec l'extérieur. Elle outrepassa les cadres de la littérature et de la création littéraire pour proposer un autre regard et impulser un changement. Elle cesse dès lors de se constituer en modèle à copier mais constitue plutôt un socle pour engager un renouveau. Ils semble que les artistes qui s'engagent dans cette voie ne cherchent nullement à réitérer une tradition ancienne, mais utilisent la réécriture comme matière à des réflexions contemporaines dans des fictions modernes. Dans ces entreprises, le *Barzaz Breiz* se situe encore en bonne place, témoignant de l'étendue de son influence bien au-delà du XIX^e siècle : avec son roman *La Tour* (1939), Émile Bernard propose un cadre nouveau à l'un des chants du *Barzaz Breiz*. Les *Seiz Breur*, aux côtés de leurs confrères écrivains, vont également plébisciter l'ouvrage comme le premier monument littéraire breton, avant de s'en affranchir pour revenir à des textes plus anciens, mais français. En revanche, le questionnement de la littérature populaire peut aussi bien prendre une toute autre dimension. Avec son roman *Corbehaut*, dont il situe l'intrigue en Bretagne, Félix Vallotton s'interroge également sur la transmission orale, les traditions, et la réécriture, mais le tour que prend son récit détourne largement les attendus de ce type de roman régionaliste. Les représentations qui sont faites de la Bretagne, ainsi que de ses traditions, rompent avec les représentations stéréotypées qu'a pu véhiculer tout le XIX^e siècle, et qui perdurent sous une forme peut-être différente au tournant du siècle, comme nous l'avons vu notamment avec les réécritures du *Barzaz Breiz*. Dans l'entre deux guerres, on observe donc un renouveau du rapport entretenu avec la littérature bretonne : une sortie de la représentation vers une transgression de ses codes, dans une optique de renouvellement et, pour certains, de modernité.

1. DE LA LITTÉRATURE POPULAIRE À LA FICTION MODERNE

La littérature populaire s'invite donc également au sein de fictions contemporaines, c'est-à-dire d'œuvres dont le récit principal est contemporain de leur écriture. Deux romans de peintres, sur les trois que nous avons recensés, sont concernés par cette configuration : *La Tour*, d'Émile Bernard, sous-titré « roman breton », qu'il écrit à Pont-Aven durant les mois de septembre et octobre 1939, selon la mention qui figure sur le tapuscrit. Et *Corbehaut*, de Félix Vallotton, dont la date de rédaction n'est pas précisément connue mais qui se situerait aux alentours des années 1920. Les deux récits se déroulent en Bretagne, dans les premières années du XX^e siècle. Aucun des deux romans n'a été publié du vivant de leur auteur, et *La Tour* demeure encore à ce jour inédit. L'autre point commun qui rassemble ces deux œuvres est la place qu'ils accordent à la littérature populaire et à sa réécriture. Le roman d'Émile Bernard convoque sans détours ce qui symbolise par excellence la littérature bretonne, à savoir le *Barzaz Breiz*. L'utilisation et la mise en scène du recueil dans ce contexte témoigne, s'il était encore besoin, de son influence et de son assise comme monument littéraire breton. Félix Vallotton quant à lui interroge de manière moins directe la littérature populaire, qui n'est pas évoquée en ces termes dans le roman. Il évoque plutôt les chemins que prend la littérature pour réécrire, réinterpréter voire prolonger une source ancienne, ou une source orale. Le roman de Vallotton interroge donc le cadre et le mode opératoire plus qu'il ne met en scène la matière populaire.

A. Un modèle à l'écriture moderne

Le point commun de ces deux œuvres, qui se distinguent pourtant à bien des égards, se situe sur le plan celui du renouvellement des traditions. Certes, les deux artistes empruntent des voies très différentes pour opérer ce renouvellement, mais ils s'appuient tous deux sur un imaginaire forgé de longue date comme source à une création littéraire moderne – et nous verrons que la définition de la modernité diverge également d'un artiste à l'autre. S'intéressant à l'imaginaire romanesque dans le contexte d'une approche de la littérature bretonne de langue française, Marc Gontard remarque que ces expérimentations littéraires sont souvent fructueuses dans la constitution d'une littérature bretonne :

L'imaginaire romanesque cherche d'abord, dans l'identification au territoire, une forme d'appartenance, qu'il s'agisse du paysage, au sens géographique du terme (la mer et son prolongement : l'aventure ; le terroir et l'enracinement rural), ou du paysage, pris dans un sens plus large : le roman historique ou le roman social et psychologique restent des formes d'expression, même si le lien avec un éventuel sentiment d'appartenance peut devenir alors très ténu. Mais les formes romanesques les plus intéressantes sont celles qui innovent et qui expérimentent pour mettre le roman d'expression française au service d'une véritable écriture bretonne¹.

Bien que tous n'aient pas écrit de roman, cette remarque vaut pour plusieurs des artistes que nous avons rencontrés et qui, opérant un constant va-et-vient entre littérature française et littérature bretonne, créent des œuvres formellement inédites qui procèdent des deux traditions. Dans les romans qui nous occupent, c'est moins le paysage géographique que le paysage littéraire et l'imaginaire véhiculé par les représentations stéréotypées qui sont interrogés. Dès lors, le sentiment d'appartenance peut-il s'exprimer dans ces œuvres ?

a) La matière première du roman

Avec *La Tour*, Émile Bernard s'inspire de l'un des chants du *Barzaz Breiz* à plusieurs niveaux de construction du roman. Le chant traditionnel en lui-même, Jenovefa de Rustéphan, opère comme moteur de l'intrigue, c'est sur lui qu'elle repose entièrement. Émile Bernard calque son récit sur le chant : ce dernier raconte les amours d'un jeune homme Yan Flécher, et d'une jeune femme, Geneviève (ou Jenovefa dans la version bretonne), mais Yan entre dans les ordres et Geneviève en meurt d'amour à la première messe qu'il dit à Nizon. Le commentaire à ce chant, ajouté par La Villemarqué, fait mention d'une légende qui voudrait que Geneviève apparaisse se promenant dans les ruines du château de Rustéphan, et qu'un vieux prêtre la regarde de l'extérieur. *La Tour* reprend donc ces éléments en prolongeant la légende. Au début du XX^e siècle, Yan Flécher est un jeune homme, fils de paysans et propriétaires des ruines du château de Rustéphan. Celui-ci fait la rencontre, au moment de la fête des Ajoncs d'Or, de celle qu'on vient de couronner Reine des Ajoncs d'Or, Annick Le Garrec. Cette fête néo-folklorique, mise en place par Théodore Botrel à partir de 1905, fait partie des nombreux symboles bretons que le barde va ériger comme des nouveaux éléments incontournables de la culture bretonne, et qui perdurent encore aujourd'hui². Peu de temps après, Yan Flécher part à Paris y faire son service militaire, promettant à sa fiancée de ne pas l'oublier. Mais la rencontre avec Guy Lemont, qui lui fait découvrir les plaisirs de Paris, puis avec sa sœur Gilberte, lui font oublier la pureté de son amour pour Annick. Celle-ci en mourra

1 Marc GONTARD, *La Langue muette, littérature bretonne d'expression française*, Rennes, PUR, 2008, p.25.

2 Voir à ce sujet l'article de Jean-François BOTREL, « Chanter la Bretagne avec Théodore Botrel », in Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016, pp. 155-162.

d'amour malgré les repentirs de Yan. Au sein même de la diégèse, le chant du *Barzaz Breiz* fait figure de modèle pour les deux promis qui s'y réfèrent. Ce chant structure donc le roman sur le plan extra-diégétique : Émile Bernard s'en inspire pour structurer son récit ; mais également sur le plan intra-diégétique puisque les protagonistes ont conscience du lien qu'entretient leur rencontre avec ce chant. Ils se retrouvent régulièrement au pied de la tour et Yan, descendant du Yann Flécher de la chanson, idéalise Annick comme sa châtelaine. Le chant préfigure nécessairement l'issue de cet amour et plane comme un mauvais présage sur l'ensemble du roman. Il introduit de surcroît un double horizon d'attente dans le récit, et pour le lecteur.

Le chant du *Barzaz Breiz* est d'ailleurs rapporté dans le récit, chanté par Annick.

Le biniou se fit entendre, plus proche, et une voix s'éleva dans le silence. Elle chantait en breton :

- Pa on potz Illanick gad he zenvet
- N'on don ket koun davenn beleget³

Comme nous l'avons constaté, l'utilisation de vocabulaire breton est répandue dans les œuvres que nous avons pu étudier. Elle est récurrente chez Clouard, et apparaît également fréquemment dans le roman d'Émile Bernard, comme manière d'apporter une touche de « couleur locale ». Le vocabulaire utilisé lui-même semble appartenir à un répertoire de termes stéréotypés et récurrents qu'on retrouve dès les textes du XIX^e siècle. Il s'agit essentiellement des termes désignant les vêtements traditionnels : *bragoù-braz* et *chupenn* en bonne position, constituant ainsi une sorte de pittoresque lexical. Ce n'est pas le travail du deuil qui préside à cette utilisation chez Émile Bernard, mais plutôt la volonté de signifier la Bretagne par des codes préétablis dont le breton fait partie. Ici Émile Bernard s'aventure à donner deux vers du chant en breton, trouvés dans le *Barzaz Breiz*. Cependant pour le reste, ce n'est pas la version française de La Villemarqué qu'il donne à lire, mais une mise en vers, vraisemblablement réécrite et adaptée par lui-même, de la traduction du chant breton, que nous avons déjà rencontrée⁴. En effet, s'il reprend la trame globale de la chanson – l'amour impossible des deux amants et la mort de Jenovefa – en revanche il ajoute des détails – l'intervention du châtelain, père de Jenovefa, contre cet amour notamment – et en retranche d'autres – Jenovefa est brodeuse et non châtelaine dans le récit originel. En outre, la versification ne conserve rien de la métrique bretonne, mais comme Sébillot, Émile Bernard adopte l'octosyllabe pour symboliser le registre populaire. Il s'inspire donc très librement de la chanson pour constituer son récit, et rend tout aussi librement une nouvelle version du chant d'origine qui correspond mieux

3 Le texte original dit : « Pa oa paotr Iannig gad he zenvet / N'en doa ket koun da veañ beleget » traduit par « Quand le petit Iannick gardait ses moutons, il ne songeait guère à être prêtre. »

4 Voir p.435.

aux enjeux de son texte. Comme nous l'avons dit, Émile Bernard n'a aucune intention de servir les intérêts de la tradition orale, mais la retravaille pour la faire correspondre aux intérêts de son roman.

De son côté, le récit de Vallotton met en abyme toutes les questions relatives à l'écriture, en prenant pour protagoniste un personnage d'écrivain. Le travail de réécriture est mis en exergue à l'intérieur-même récit : Pierre Cortal est tout d'abord convoqué par un journal pour prolonger un roman feuilleton dont l'auteur est mort subitement, avec pour seule prétexte le titre de son ouvrage :

- [...] J'ai pensé à vous parce que « Brunehaut », « Corbehaut », ça doit être kif-kif.
- Vous avez lu « Brunehaut » ?
- Non, mais le titre suffit. Voici le papier ; signez-là.
[...] Il prit connaissance du manuscrit le soir-même. C'était un début terrifiant d'histoire moyenâgeuse. Dès la première colonne, on s'égorgeait⁵.

[...]

Pierre Cortal lut ce fatras avec stupeur ; de bonnes études bien régulières et sa licence en droit l'armaient mal pour une semblable littérature⁶.

Le jeune auteur est donc chargé de prolonger un roman-feuilleton médiéval dont il ne maîtrise pas les codes. Il se voit contraint de pasticher grossièrement le style du genre, tant et si bien que le directeur du journal est ravi par son interprétation plus vraie que nature, bien que l'auteur pour sa part « sent qu'il fait du chiqué⁷ ». L'imaginaire médiéval que développe Vallotton avec cet exemple, au ton très satirique selon son habitude, renvoie à la vision caricaturale d'une littérature populaire vulgaire et sans intérêt esthétique, mais rompt également avec l'image romantique d'un Moyen Âge courtois qui se diffuse tout au long du XIX^e siècle. Comme le remarque Sarah Mombert, ce regard porté sur le Moyen Âge assimile les romans médiévaux à des romans du peuple, et projette sur les premiers les caractéristiques du second, à savoir, la naïveté, la bêtise et la grossièreté⁸. Ils prolongent l'identification du peuple d'alors avec les lecteurs contemporains, friands d'une littérature à si peu de frais. Les épisodes violents font également partie des représentations qui caractérisent l'époque médiévale, en particulier dans les romans-feuilletons :

Représenté comme un âge des extrêmes [...], le Moyen Âge du feuilleton se prête à des évocations de violence et de cruauté bestiale annonciatrices des cauchemars du romantisme noir tel que le patiquera, quelques décennies plus tard, Michel Zévaco⁹.

Chez Vallotton, il ne s'agit pas de littérature traditionnelle bretonne mais d'un imaginaire de la littérature populaire, dont Vallotton parodie la réécriture selon de telles méthodes, et les déplore à

5 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, Lausanne, Le livre du mois, [1970], p.41.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p.43.

8 Sarah MOMBERT, « Le Moyen-Âge dans le roman-feuilleton », in Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES, Bertrand VIBERT, *La fabrique du Moyen-Âge au XIX^e siècle, représentations du Moyen-Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p.840.

9 *Ibid.*, p.847.

demi.

Dans la suite du roman de Vallotton, ce n'est plus de prolongation, mais bien de réactualisation dont il est question : le succès du roman-feuilleton de Pierre Cortal est tel que le journal l'embauche pour un second volet dans le même registre. Cette fois, le jeune écrivain transpose le récit médiéval d'origine à l'époque contemporaine. Quelques scrupules le retiennent dans un premier temps qui sont vite dissipés par l'aubaine commerciale que représente cette réécriture :

On voit qu'il ne sa fatigua pas. Un peu honteux même, il fit part à Bricou de quelques scrupules ; l'autre se tordit :

- Faites donc pas le Joseph mon petit, de quoi s'agit-il ? De satisfaire le public. Or le public a ses habitudes à quoi il tient, respectons-les. Corbehaut a porté, redonnons du Corbehaut.

- Bon, mais comme titre ?

- Corbehaut ... Corbehaut IIe partie.

- A-t-on le droit, Corbehaut appartient à Saint-Luc ; la veuve ...

- Ne vous occupez donc pas de ça... Je lui foutrai cent francs et elle dira merci¹⁰. [...]

Cette fois encore, c'est sur l'autel des goûts du public que l'on sacrifie l'exigence littéraire, voire une forme de bienséance. Cette réactualisation du récit, combinée à une réappropriation, met en perspective la notion d'autorité, inexistante dans la littérature populaire. Le nom du premier auteur de *Corbehaut*, Saint-Luc, renvoie sans conteste à l'évangéliste, et donc à une tradition d'écriture et de récits circulant sans que leur autorité ne soit interrogée.

Avec *Corbehaut*, Vallotton met donc en scène des interrogations qui concernent la littérature populaire, celle de la réécriture et du pastiche notamment, bien qu'elles dépassent ce cadre strict, et surtout sans jamais les nommer. Le discours que tient Vallotton ne se rapporte pas uniquement à la littérature populaire au sens où nous l'avons jusque là considérée. Plusieurs éléments nous invitent cependant à lire, dans les dispositifs d'écritures mis en place, un discours sur l'inspiration littéraire sous toute ses formes, qui peuvent s'appliquer à la littérature populaire. C'est d'ailleurs une autre littérature populaire dont il s'agit, contemporaine celle-ci, celle de romans-feuilleton à large diffusion.

b) Oralité et fiction

Un autre de ces dispositifs est semblable aux modalités de transmission de la littérature populaire, c'est celui du passage de l'oral à l'écrit. Pour le dernier roman qu'il projette, Pierre Cortal s'inspire du récit que lui fait Virgile Honoré, un habitant de la commune, qui lui livre l'histoire tragique de sa famille. Le jeune auteur agit alors comme un collecteur de mémoire, transcripteur, et surtout un arrangeur chargé de faire d'un récit oral, une histoire écrite.

10 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, Lausanne, Le livre du mois, [1970], pp47-48.

- Il s'agit de fournir des éléments pour un livre. Je vous donne ce que j'ai pu ramasser de valable dans mes souvenirs et dans ceux des autres ; à mon âge on a beaucoup vu, beaucoup lu et beaucoup entendu ; je raconte en vrac, vous ordonnerez, et si certaines précisions vous surprennent, mettons que moi aussi, je fasse de la littérature¹¹.

Cette dernière affirmation de la part de l'informateur de Pierre Cortal révèle l'importance du récit oral à l'origine de l'écriture. Il constitue dans cette perspective la matière première d'un roman que l'écrivain doit se charger d'ordonner. Le conteur prévient cependant l'auditeur, il se peut qu'il ait déjà mis un peu de littérature dans son propre récit, c'est-à-dire, qu'il ait déjà modifié certains éléments pour servir son histoire, lui octroyer plus de relief. Le récit oral est déjà de la littérature, il entre en cela dans le domaine du conte ; à ce titre certains faits relatés par M. Honoré relèvent presque du fantastique, notamment cette famille dans laquelle toutes les femmes décèdent de façon incompréhensible à l'âge de trente-sept ans. Il s'agit donc d'un dispositif de transmission orale qui préside à la littérature populaire avant que celle-ci ne soit collectée, puis fixée par l'écrit. De la même façon, Émile Bernard utilise une chanson comme source à son roman. La première occurrence de cette chanson apparaît en outre dans son contexte originel – chantée, donc –, et non comme texte collecté dans un recueil.

On constate également que, dans chacun des deux romans, un personnage fonctionne comme intermédiaire entre le récit principal et un récit enchâssé, ou une réalité alternative, qui amène à relire le récit principal selon un autre angle : dans *Corbehaut* il s'agit du détenteur du récit primaire, M. Honoré, et dans *La Tour*, c'est un personnage marginal sous bien des aspects, qui remplit ce rôle : Furic le devin. Marginal au sein du récit, car sa place de devin l'exclut de la société ; en cela il semble également être un avatar de Merlin. Son nom, Furic, est de surcroît composé d'après le terme breton *fur* (sage) et le suffixe *-ic* ou *-ig* (petit). Il possède également une marginalité dans l'économie du récit et la matérialité de l'œuvre puisque sa première apparition fait l'objet d'un chapitre clos dans lequel il dévoile toutes ses prophéties. Le quatrième chapitre du roman, qui s'intitule « Furic le devin » est en fait entièrement consacré au discours de celui qui passe pour être « un prophète et un fou¹². » Le discours de Furic irrigue par la suite tout le roman, comme une prophétie. Il disserte sur de nombreux sujets, sur lesquels nous reviendrons, dont l'amour des deux jeunes gens : « Annick Le Garrec est sans doute Genovefa [*sic*] de Rustéphan, et toi tu es Yannick Flécher...¹³ » Cet unique chapitre dévoile tous les enjeux du roman et invite à y distinguer une autre dimension. Son propos introduit donc un autre niveau de lecture, ainsi qu'un horizon d'attente dans

11 *Ibid*, p.142.

12 Émile BERNARD, *La Tour, roman breton*, tapuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, 1939, f°43.

13 *Ibid.*, f° 38.

l'esprit du lecteur : ses propos vont-ils être corroborés par la suite du roman ? Ces prophéties influent également sur la diégèse puisqu'elles offrent au protagoniste des éléments qui doivent lui permettre de changer son comportement de telle sorte que la prophétie ne se réalise pas :

- [...] Deviens un saint pour repousser les tentations de la Fortune et de mauvais plaisirs. Il te faut un âme solide. Tu aimes Annick Le Garrec, je le sais ... Eh bien fonde sur ton amour pour la fille, et ton amitié pour le père, l'avenir de ta vie. C'est l'unique chemin de ton bonheur, si tu y manques, tu périras¹⁴.

Furic intervient à plusieurs reprises à des moments clefs du roman, il sert d'aiguilleur aussi bien pour les personnages que pour le lecteur. Ses prophéties opèrent comme une autre parole agissante dans le roman, qui est alors soumis à deux traditions orales : celles du chant, et celles des prophéties.

Nous avons déjà évoqué les jeux d'enchâssement comme un procédé révélant une forte influence de la littérature contemporaine des récits¹⁵. Ces enchâssements sont de fait générés, pour une partie d'entre eux, par le discours d'un personnage qui mène le récit tout en en délivrant un autre, qu'il soit enchâssé ou apparaisse comme une réalité alternative. La question de l'oralité des sources semble donc primordiale dans l'interrogation qui porte sur la fiction. Elle engendre également une réflexion sur l'adéquation du récit avec la réalité. M. Honoré introduit cette dimension par sa propension à garder une part de mystère dans ce qu'il raconte à Pierre Cortal : il ne révélera jamais que l'histoire qu'il raconte est la sienne. Le récit oral appartient déjà à une autre réalité, il est déjà une fiction. En plus de confondre les niveaux de récit, le discours fictionnel permet également de superposer différentes temporalités afin de les faire coïncider. Ainsi, l'imaginaire des deux jeunes gens les fait vivre dans un Moyen-Âge lointain, dont ils se plaisent pourtant à croire à la réalité.

La présence de récits oraux qui se mêlent à la narration à l'intérieur des romans engendre la confusion des voix, leur superposition, et en vient par extension à confondre les différents niveaux du récit. Le narrateur échappe parfois à la lecture, si bien qu'il semble au lecteur être en train de suivre plusieurs récits en filigrane, qui se nourrissent mutuellement tout en ayant une existence autonome les uns des autres. Les jeux d'enchâssement permettent donc de confondre plusieurs niveaux de récits et ainsi de mieux les mettre en parallèle. La superposition des temporalités qui résulte de la superposition des récits permet, par comparaison, de s'interroger sur l'époque contemporaine.

14 *Ibid.*, f° 42.

15 Voir chapitre 2, p.175.

B. Penser le présent

a) Une époque révolue

Dans les deux romans, c'est toujours l'époque médiévale qui cristallise les représentations idéalisées. Il représente par excellence l'époque d'un temps incertain et révolu aux mœurs soit sublimées dans leur délicatesse, soit au contraire caractérisées par leur rudesse. Les deux romans couvrent le spectre des divers imaginaires associés à cette époque médiévale fantasmée :

- Une belle époque ce Moyen-Âge !
- Vous dites cela pour la potence ?
- On avait des nerfs solides et de l'appétit ; on vivait pleinement, pour des buts clairs, l'esprit étayé par une foi robuste, avec de bonnes lois expéditives pour maintenir droit les indécis.[...]¹⁶

Dans *Corbehaut*, le médiéval est également caractérisé à grands traits par l'onomastique : les personnages portent des noms aisément localisables dans le temps : Tortebeac, Corbehaut, Jehan de Locquirec – jouant ainsi avec la toponymie bretonne pour ancrer géographiquement son récit sans en avoir l'air. La cruauté des mœurs fait également partie des poncifs du genre.

Dans le roman d'Émile Bernard, c'est un discours idéalisé et résolument conservateur qui tiennent les deux amants sur l'époque médiévale. Un discours qui invite à saisir une autre dimension du récit, plus symbolique cette fois : celle de l'imaginaire. Deux jeunes gens dont les idéaux reposent sur d'anciennes valeurs et qui se rêvent dans une réalité parallèle :

- J'aurais voulu vivre au Moyen-Âge, murmura Yan. Alors nous étions vraiment nous-même ; nous avons fait un rêve de réalité ; maintenant on prétend nous apprendre une réalité qui détruit la beauté et la profondeur de l'existence¹⁷.

L'élément qui représente le mieux cet âge d'or rêvé par les deux fiancés est justement celui de la tour de Rustéphan, qui donne son titre au roman. Le père de Yan, propriétaire de la tour aux idéaux progressistes, ne désire rien tant que l'abattre, précisément en signe de destruction des derniers symboles de la monarchie et d'un passé révolu. Deux visions du monde et deux époques s'opposent alors : celle qui, comme le père de Yan Flécher, loue la république de quatre-vingt treize et désire la chute de la tour ; et celle qui, comme Yan et Annick, se complaisent dans des valeurs qui n'ont plus cours, mais que le roman présente comme nettement supérieures.

16 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, op. cit., p.105.

17 Émile BERNARD, *La Tour, roman breton*, op. cit., f° 31.



Albert CLOUARD, *Les fiancés de Pont-Aven*, vers 1905, huile sur toile, 62x81 cm, non localisé © Tous droits réservés.

L'assimilation entre les traditions bretonnes et la représentation d'un Moyen-Âge idéalisé, directement héritée du romantisme, renforce la valeur d'authenticité et par conséquent la légitimité accordée à ces idéaux. Le *Barzaz Breiz* fait partie des éléments clefs sur lesquels s'appuient ces représentations. Il est évoqué dès les premières pages du roman, parmi d'autres symboles, pour caractériser la noblesse d'âme du père d'Annie :

Il connaissait la plupart des ballades, des tableaux, des complaintes de la Cornouaille. Son chant favori était l'hymne des Bretons : *Le Bro Gaz ma Zadeu*¹⁸ ; il savait sans erreurs les chants épiques de Lez Breiz, le chevalier invincible « qui dort au sol de la Bretagne¹⁹ » et va se réveiller pour donner la chasse aux Francs puis les ballades de Marzin (ou Merlin) le barde converti par Kado, le saint²⁰.

Sans être nommé explicitement, le *Barzaz Breiz* apparaît au travers de ces chants : ceux de Lez Breiz ou de Merlin notamment, qui sont parmi les plus connus. Émile Bernard va même jusqu'à convoquer les descendants de l'auteur comme garants de ces valeurs nobles attachées à la Bretagne, à savoir le respect des traditions, la langue et la foi :

18 Hymne breton encore d'actualité de nos jours. On écrit plus généralement : *Bro gozh ma zadou*.

19 Le texte français du *Barzaz Breiz* dit : « C'est Lez Breiz qui dort en ce lieu ; tant que durera la Bretagne, il sera renommé. » Émile Bernard cite sans doute de mémoire.

20 Émile BERNARD, *La tour, roman breton*, op. cit., f°25.

Restait le Bois d'Amour, propriété d'une famille aristocratique fort ancienne, dont les ancêtres avaient laissé une réputation de générosité et de bienveillance. L'un d'eux s'était rendu célèbre en recueillant les chants héroïques de la Bretagne. Le « Bazzas Breiz²¹ » ou romancero breton restait attaché à son nom²².

Ce qui demeure toutefois déconcertant, c'est qu'Émile Bernard modifie le nom du descendant de l'auteur du recueil en Monsieur de Rosbrass. C'est en tout cas à la mention de l'œuvre de son aïeul que Yan et le père Le Garrec parviennent à obtenir gain de cause – à savoir l'annulation de la vente du Bois d'Amour : « Je connaissais son père, personne n'a plus que moi répandu le *Barzas Breiz*. Il ne se peut pas qu'un vrai breton aliène ainsi son patrimoine de gloire²³. »

Les costumes auxquels sont particulièrement attachés Yan et Annick en font des éléments symbolisant les valeurs traditionnelles de la Bretagne. La rencontre des deux jeunes gens a lieu de façon très symbolique, vêtus de ces costumes, au moment de la Fête des Ajoncs d'Or, c'est-à-dire dans un espace-temps où les anciennes valeurs ont cours de nouveau. C'est ce qui enferme les deux fiancés dans cette réalité alternative, presque carnavalesque. Le fait que le père d'Annick Le Garrec soit tailleur en fait, en outre, un gardien de ces valeurs traditionnelles. Il est d'ailleurs largement décrié pour cela par les partisans d'une modernisation de la Bretagne. À cela s'ajoute bien sûr une foi inébranlable sur laquelle reposent toutes ces valeurs.

Tous les éléments et toutes les valeurs relatives à la Bretagne dans le roman, appartiennent à un passé qui s'oppose en tout point aux évolutions de ce début de XX^e siècle dans lequel se déroule l'histoire. La Bretagne est caractérisée selon des représentations stéréotypées que nous avons déjà rencontrées, mais on y trouve également des éléments nouveaux, absents des représentations qui ont cours au XIX^e siècle : le *Barzas Breiz* parmi eux, a trouvé sa place comme symbole de la Bretagne, mais également l'évocation du *Bro Gozh ma zadoù*, encore aujourd'hui considéré comme l'hymne national breton. L'évocation de la Fête des Ajoncs d'Or semble prendre le relais des grandes fêtes des pardons, et il semble également que le couple de sonneurs de binioù et de bombarde à ces fêtes revête un caractère plus prononcé qu'au siècle précédent. Émile Bernard mêle donc des représentations issues du XIX^e siècle, reprenant la tradition pittoresque, mais y ajoute également des éléments qui, dans cette première moitié du XX^e siècle, forment les premières revendications nationalistes. L'artiste fait ainsi état d'une transition dans les représentations de la Bretagne, mais il semble continuer à les utiliser dans une pensée conservatrice, ainsi d'ailleurs qu'elles se présentent

21 La graphie « Barzas Breiz » correspond à celle adoptée dans la première édition du recueil de La Villemarqué, puis modifiée en « Barzas Breiz » par la suite. « Bazzas Breiz » est probablement une coquille de la part d'Émile Bernard.

22 Émile BERNARD, *La Tour, roman breton*, op. cit., f°100.

23 *Ibid.*, f°102.

par leurs propres promoteurs.

En revanche, de façon très significative, la caractérisation stéréotypée de la Bretagne est totalement absente du roman de Vallotton. La seule image à laquelle il semble adhérer, et que nous avons déjà croisée est celle de la péninsule comme espace de confinement, loin du brouhaha parisien. De fait Pierre Cortal part s'y installer pour écrire, débarrassé de sa maîtresse trop envahissante. Hormis ce trait de caractère commun à la « Bretagne monastère » évoqué chez Armand Seguin et Paul Sérusier notamment – on retrouve d'ailleurs dans les trois cas une forme d'exhortation à la chasteté –, Vallotton passe à côté de tous les clichés véhiculés par le XIX^e siècle sur la région. Le peintre d'origine suisse est, certes, plus paysagiste que peintre de figures mais les mœurs qu'il décrit dans le petit village de Prestel-sur-mer où loge son héros Pierre Cortal sont pourtant traitées avec beaucoup d'attention. Il pose un regard dénué de tout pittoresque sur la vie quotidienne qui se déroule dans le village, plantant avec une acuité remarquable les caractères des personnages et les relations qui les animent. Mais à aucun moment il n'est possible de discerner dans ces descriptions un quelconque trait caractéristique de la région. La précision des descriptions leur confère un caractère presque ethnologique, et c'est une image encore inédite qui émane de ces observations :

Les barques arrivaient en masse, carguant leur voile avant l'accostage et parfois proches à se toucher ; des vieux sur le parapet attrapaient au vol la corde lancée du bord et l'amarraient à de gros anneaux ; tout le monde s'entraidait ; pour un peu, Pierre eût offert ses services.

« La chic population, pensa-t-il, et que cela repose des sous-produits parisiens ! »

Des mareyeurs ventrus achetaient en trois mots toute une pêche ; on voyait entre leurs jambes glisser des gosses sordides et des mains d'ivrognesse en quête du merlan perdu ; parfois l'homme le leur poussait du pied comme à un chien. Ailleurs on débarquait des moules ; les bateaux plus larges et mieux assis étaient plein jusqu'au bord ; des équipages hétéroclites faits de traîneurs de ports et de commères se pressaient pour sortir, grimpaient la petite échelle de fer, le nez au derrière l'un de l'autre et se pinçant réciproquement les cuisses ; tous avaient des trognes inénarrables de frères-la-côte et rotaient l'alcool. Les femmes fumaient la pipe, et comme beaucoup portaient la culotte, on distinguaient malaisément les sexes. Pierre devina là-bas, sur les roches, des scènes pas ordinaires²⁴.

24 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, *op. cit.*, p.35.



Mathurin MÉHEUT, gouache reproduite dans *Pêcheurs des Quatres Mers* de Roger VerCEL, Nantes, Imprimerie moderne de Nantes, 1957.

L'admiration des coiffes délicates et des beaux costumes colorés est bien lointaine. Les descriptions que Vallotton propose des tâches quotidiennes s'inscrivent dans la mouvance des observations de Mathurin Méheut et René-Yves Creston, ou encore celles de Pierre de Belay et Jean-Georges Cornélius : beaucoup moins sublimées – Vallotton se plaît même à accentuer les traits les plus rebutants – l'observation porte sur les gestes et les tâches de chacun, dans un regard beaucoup plus ethnologique et contemporain. Les représentations portuaires sont d'ailleurs nombreuses chez les artistes de cette période, qui viennent renouveler les représentations de la Bretagne et mettant l'accent sur tout un pan des activités du pays, sous un jour moderne²⁵. L'ouvrage de Roger VerCEL, *Pêcheurs des quatre mers*, richement illustré par Mathurin Méheut, regorge de telles scènes portuaires²⁶. Vallotton s'inscrit vraisemblablement dans cette veine avec son roman. Il est, à ce titre, l'un des rares artistes à transposer cette modernité picturale dans l'espace romanesque, alors même que sa peinture n'est absolument pas nourrie des ces représentations à la lisière de l'observation ethnographique. On assiste donc, au début du XX^e siècle, à une transformation des regards portés sur la Bretagne, et à une mutation des clichés qui y sont associés. Mais Vallotton force peut-être aussi volontairement le trait inverse. L'ivrognerie, déjà évoquée au XIX^e siècle, est plus que jamais présente, notamment dans ces scènes de port.

25 Voir à ce sujet l'exposition *La Modernité en Bretagne, 2 : de Jean-Julien Lemordant à Mathurin Méheut (1920-1940)*, Milan, Silvana Editoriale ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2017.

26 Roger VERCEL, *Pêcheurs des quatre mers*, illustrations de Albert Brenet, Marin-Marie, Mathurin Méheut, Nantes, Imprimerie moderne de Nantes, 1957.

Dans les venelles noires, sombres, éclairées de rares réverbères dont les reflets rougeâtres et vagues sont mangés par des buées rouges, flottaient de nauséabondes odeurs d'eaux sales, de détritiques et d'ordures qui écœuraient. Des filles de bas étages, peignées à la chien, un mouchoir de soie rouge au cou, raccrochaient les passants, et de leurs voix éraillées murmuraient des mots cajoleurs. Des matelots en goguette, bras dessus, bras dessous, couraient des bordées, se cognaient le long des murs, en brandissant des bouteilles à moitié vides, et en gueulant des chansons. À certaines maisons, de gros numéros flambaient dans l'ombre ; des carrés de couleurs éclairés jetaient sur le pavé des lueurs jaunes et vertes ; derrière des portes fermées retentissaient des cris et des jurons²⁷.

Au pittoresque des landes bretonnes s'oppose petit à petit les représentations de l'industrialisation massive de la fin du XIX^e siècle dans les grandes villes. Chez Clouard, l'image est déjà présente mais encore enveloppée de la poésie symboliste et de son attraction-répulsion pour l'horreur. Elle n'est pas encore traitée de façon aussi objective que celle de Vallotton, dont la distance froide est également caractéristique de sa peinture.



Félix VALLOTTON, *Le Chemin vers Locquirec* (1902), huile sur carton, 57x32 cm, Moscou, Musée Pouchkine.

27 Albert CLOUARD, *Tro Breiz*, op. cit., pp.233-234.

L'époque médiévale semble donc encore représentative d'un imaginaire qui demeure très ancré dans les esprits au début du XX^e siècle, particulièrement pour Émile Bernard, dont on a déjà montré l'esprit profondément conservateur. Vallotton en prend le contre-pied en le présentant sous un angle satirique qui témoigne malgré tout d'une tendance générale probablement observée chez ses contemporains. Il y oppose une réalité bien différente, d'une Bretagne qui n'a plus rien de médiéval et dont toutes les caractéristiques locales ont disparu dans les tâches quotidiennes. Dans tous les cas, ce dont ces deux romans font état, c'est d'une transition tant dans les représentations de la région que dans les enjeux qui sous-tendent ces nouvelles représentations. Si Vallotton semble souscrire à une forme d'objectivité dans sa description – ou bien évite sciemment toute représentation pittoresque de la région, ainsi qu'il le fait dans ses toiles – , Émile Bernard en revanche utilise ces nouvelles représentations pour servir un propos très conservateur sur les traditions bretonnes.

Les deux romans n'affichent clairement pas le même objectif en ce qui concerne la caractérisation de la péninsule bretonne. *La Tour* joue sur les stéréotypes bretons les plus évidents. Il mêle d'ailleurs les stéréotypes hérités du XIX^e siècle avec ceux émergeant au XX^e siècle, qui véhiculent une aspiration nationaliste. *Corbehaut* semble au contraire les éviter et sortir de tous les clichés pittoresques sur la région. La description faite du port de pêche par Vallotton échappe aux stéréotypes issus du XIX^e siècle, et installe de nouvelles représentations. De ce fait, elle échappe par la même occasion à toute caractérisation du pays, et donc à toute assimilation au genre du roman régionaliste dans la veine d'un Pierre Loti par exemple.

b) Interroger l'époque contemporaine

Dans *La Tour*, ces valeurs conservatrices incarnées par Yan, Annick, et le père d'Annick trouvent sur leur chemin des personnages repoussoirs, provenant d'horizons différents. D'un côté le paysan enrichi converti aux valeurs de la République, représenté par le père de Yan Flécher, et de l'autre la famille Lemont que Yan rencontre durant son service à Paris : parisiens aisés, aux valeurs et aux principes libéraux, ils accueillent Yan dans leur famille qui adhère bientôt à leur mode de vie. Parmi eux, leur fille Ginette, avec laquelle Yan entretient une relation, figure la femme libre et dévoyée, amoureuse des plaisirs et de la fête, auprès de laquelle la sage Annick fait bien pâle figure. Ces deux figures féminines antagonistes sont récurrentes dans les romans d'Émile Bernard. Le lien que tisse Yan avec cette famille durant deux ans transforme son état d'esprit et lui fait oublier ses idéaux. Lorsque les Lemont viennent séjourner à Pont-Aven, le fossé qui sépare les deux mondes apparaît au grand jour. Leur discours, leur mépris des valeurs auxquelles Yan semble encore tenir, et le comportement déplacé de Ginette font peu à peu reprendre conscience à Yan de sa place.

L'idéal dans lequel vivaient jusque là Yan Flécher et Annick Le Garrec est alors confronté à une

réalité extérieure : celle d'un monde en mutation, celle de valeurs contemporaines qui viennent remettre en cause le bien-fondé des leurs. Émile Bernard représente ainsi la Bretagne comme un espace encore préservé par ces changements. L'invasion des côtes bretonnes par les touristes parisiens symbolise le début de ces mutations, et les Lemont portent avec eux jusqu'en Bretagne, des projets qui mettent en danger l'intégrité de la petite commune de Pont-Aven :

- Guy ne va pas non plus aux bains, continua Mme Lemont. Aidé par son père, il fait de grands projets de réforme pour rendre la Bretagne habitable. Il s'agit d'une entreprise qui transformera Pont-Aven et en fera une grande ville... N'est-ce pas Guy, dit-elle en se tournant vers son fils²⁸.

Bientôt donc, la légèreté des relations avec les Lemont prend une tournure plus grave. Ce qu'Émile Bernard dénonce par ce biais, c'est l'impact de l'arrivée massive du tourisme en Bretagne sur la préservation du littoral. En effet, le projet des Lemont père et fils n'est rien moins que de bâtir sur les rives de l'Aven des chalets chargés d'accueillir les touristes, et pour ce faire de détruire le Bois d'Amour. Le Bois d'Amour, où, faut-il le rappeler, Émile Bernard réalisa quelques une des ses œuvres les plus célèbres dont un portrait de sa sœur, *Madeleine au bois d'Amour*, en 1888.



Émile BERNARD, *Madeleine au Bois d'Amour*, 1888, huile sur toile, 138x163cm, Paris, Musée d'Orsay.

28 Émile BERNARD, *La Tour, roman breton*, op. cit., f°87.

Sous couvert de fiction, Émile Bernard, dès 1939, met donc en garde contre les débordements du tourisme de masse sur une multitudes d'aspects, notamment des aspects environnementaux. Cet parole, au sein du roman, est assumée par Furic, que nous avons déjà rencontré. Dans le chapitre consacré au personnage du devin, l'auteur produit en fait un discours qui émane directement de ses propres convictions, et se prononce sur de nombreux enjeux sociétaux aussi divers que l'environnement ou la médecine, plus généralement les évolutions, néfastes selon lui, que connaît la société contemporaine. Nous l'avons dit, ce chapitre révèle tous les enjeux du roman, aussi bien dans la diégèse elle-même, que dans sa portée politique. Le discours tenu par le devin est surprenant d'actualité à bien des égards. Furic aborde des sujets aussi variés que l'éducation, l'environnement, la médecine ou l'industrialisation :

[Sur l'environnement :]

Les engrais chimiques empoisonnent les terrains, il n'y pousse que de l'artificiel. Sans forêts plus d'air pur. Tout est utile dans l'œuvre de Dieu, même la mauvaise herbe ; tout est prévu. D'aucuns veulent s'enrichir en torturant la terre ; mais elle ne répond que par le retrait de ses richesses. La nature n'a pas besoin de la chimie. Leur science n'est qu'un suicide. Ah l'Église avait bien raison de la combattre. Pour sauver le monde, il faudrait déraciner le culte de la science²⁹.

[Sur l'industrialisation massive de la France :]

L'industrie, reprit le mendiant sublime, attaque nos campagnes. Elle prend la main d'œuvre de nos champs pour enrichir les spéculateurs grossiers. Alors la terre reste en friche. Il n'y a plus de paille, d'orge, d'avoine pour les bestiaux. Le manque de nourriture animale fait la mauvaise qualité du lait, du beurre, de la viande et, pour compenser la disette de production, on a recours à la falsification. D'autre part les légumes s'en vont aussi aux usines de conserves, comme le poisson. À peine trouve-t-on ce qui est nécessaire à la consommation du pays. Cet accaparement cause le plus grand mal en dépouillant des provinces entières de leurs produits. Les ouvriers, mieux payés dans l'industrie, délaissent les travaux de la ferme ; ce qui cause la ruine des campagnes et l'avilissement de l'âme paysanne ; car l'argent jouant son rôle corrompateur incline les esprits vers la démocratie et le prolétariat. Ils perdent leurs mœurs aristocratiques, la beauté de leurs sentiments, la droiture de leur caractère pour retourner à l'avilissement des appétits.³⁰

[Sur la médecine :]

Que te dirais-je du médecin, mon fils. Il y a eu de bons médecins ; mais le nombre des mauvais est un danger public ; le temps des bons est passé. Autrefois on avait en médecine l'ambition de guérir les malades, maintenant ils sont devenus un champ d'expériences scientifiques, chaque professeur à ses théories, ses procédés, ses remèdes ; c'est une course à l'originalité plutôt qu'à la vérité. On veut se rendre célèbre par des nouveautés, des découvertes, et c'est le patient qui paie ces prétentions de sa vie. Les médecins de ce genre sont les pourvoyeurs des cimetières.

[...]

29 *Ibid.*, f°38.

30 *Ibid.*, f°39.

Il n'y a plus de médecins qui soignent par les plantes ; eux aussi ils ont renié la nature pour s'adonner à la chimie. Ils croient faire mieux qu'elle, et ils font le mal de tous. Les simples n'ont plus de fervents. On nomme avec une sorte de mépris les remèdes de bonne femme, les recettes qui guérissaient. Pourtant l'homme ne peut se régénérer qu'à ce que Dieu a fait pour lui, et sa vraie médication est dans la nature. Qu'il l'aime et l'étudie sans la violenter, et il parviendra à lui arracher ses secrets. Crois-moi, mon fils, la science infernale ne saurait que la déformer et la détruire³¹.

Formulées au sein d'un dialogue, ces réflexions apparaissent toutefois artificiellement insérées dans le texte. Certes, elles permettent de mettre en lumière les enjeux du roman, à savoir les dérives du progrès, mais une grande partie d'entre elles ne concernent pas le récit en lui-même. Le roman accueille un discours qui dépasse le propos central de l'œuvre, et les interrogations sur le devenir des traditions bretonnes. Ce chapitre, comme enchâssé dans le récit, fait accéder le roman à une dimension supérieure, plus politique. Il dévoile également le caractère manichéen du monde selon Émile Bernard, gouverné par des principes profondément catholiques.

Mais deux choses doivent être gardées en mémoire cependant en ce qui concerne l'actualité de ces propos : pour commencer, le référentiel dans lequel s'inscrit ce discours est un référentiel chrétien, c'est-à-dire que tous les griefs qu'il oppose à ces mutations de la société se rapportent en fait à l'œuvre de Dieu – ils ne sont donc pas directement comparables aux enjeux environnementaux actuels, même s'il produisent un discours similaire. Par conséquent, ce discours, qui peut sembler étonnamment précurseur, est, dans le contexte de l'époque, très conservateur. Il vient se heurter à un discours dominant progressiste, vantant les mérites des avancées en médecine, du progrès de l'industrialisation, de l'accessibilité des côtes bretonnes aux touristes, etc. Cependant, il faut saluer une certaine lucidité de la part de l'artiste car, au-delà de la question religieuse qui sous-tend son discours, les problématiques qu'il soulève et sa manière d'envisager le monde à l'époque répondent à des enjeux aujourd'hui d'une actualité brûlante avec une certaine pertinence. C'est dans ce chapitre que réside donc tout entier l'intérêt réel du roman ; toute la mise en scène alentour semble venir encadrer ce discours et illustrer quelques unes de ses prophéties déjà perceptibles. Quelques mois seulement avant sa mort, Émile Bernard dévoile ainsi un esprit très critique sur la société de son temps. On retrouve ce type de réflexions dans l'un de ses autres manuscrits, conservé à Quimper et demeuré lui aussi inédit : *Pensées sur les choses de la vie, de l'art, et des lettres*, daté de 1941, et qui rassemble des réflexions de tout ordre sur le monde contemporain, dans un esprit très conservateur.

Dans le roman, Furic apparaît donc comme un personnage-gardien, fonction du prophète ou du

31 *Ibid.*, f°40.

fou, qui fait le lien entre ces deux mondes qui s'affrontent, entre deux réalités qui ne peuvent pas cohabiter. Il indique par avance les écueils à Yan, notamment dans les attraits que représente nécessairement la vie parisienne. Ces relations entre la Bretagne et la capitale sont également interrogées par Félix Vallotton, comme on l'a noté. À ceci près que c'est cette fois le protagoniste, Pierre Cortal, qui est le touriste qui vient déranger la tranquillité du village :

Sur quoi, M. Gaubert, propriétaire de « L'Hôtel des Voyageurs et de la Marine » à Prestel-sur-mer redescendit au café. Les manilleurs l'accueillirent mal.

- Que diable nous avez-vous décroché là ? dit M. Pitteloup, homme maigre et connu pour difficile. Encore quelque saligaud de parisien ?

- Comme tête, vous avez le flair, vous, dit le gros Rottier ; les cocos de cet acabit, bons pour les palaces, ça n'a rien à faire aux « Voyageurs ».

- Et il faudra la voir longtemps, cette tête d'embusqué ? ronchonna le pharmacien Trégoz.

- La chambre est retenue pour trois mois.

Des cris d'animaux jaillirent conspuant Gaubert et son client, mais M. Honoré, qui n'avait rien dit encore les fit taire d'un coup, rien qu'en frappant le marbre de sa bague.

Ta ... ta ... ta ...

- Ne soyons pas mauvaises langues, allons ! Ni vous ni moi ne connaissons ce jeune homme et il y a d'honnêtes gens partout³².

Pour Pierre Cortal, la Bretagne fait office d'échappatoire à sa vie parisienne, peu propice à l'écriture. Mais les oppositions qui opèrent dans le roman Vallotton sont plus géographiques que temporelles : la péninsule bretonne est caractérisée par son éloignement de Paris, d'une certaine façon au prorata de la distance qui la sépare de la capitale, à savoir, six cents kilomètres. Les mœurs en sont donc d'autant plus étrangères, mais Vallotton ne s'adonne nullement au pittoresque pour les décrire. Il les présente sous un angle ethnologique ou sociologique, mettant en exergue la misère sociale de certaines catégories de population. Vallotton se plaît à décrire la vie d'un village, avec son lot d'histoires, d'adultères, de secrets, de rumeurs. Il rejoint par certains aspects des réflexions engagées par Émile Bernard, sur la misère ouvrière notamment, à ceci près cependant que Vallotton n'émet aucun jugement de valeur sur ce qu'il décrit. Il adopte en cela, au sein de la fiction, le point de vue des ethnographes que nous avons évoqués plus tôt, et observe une distance presque scientifique avec les sujets de son observation.

La distanciation temporelle en revanche interroge une autre dimension : les histoires du temps passé introduites par le biais du personnage de M. Honoré, ont pour objectif d'interroger les ressorts de la fiction et la création littéraire. Elles ne questionnent nullement les représentations ni des sujets d'ordre sociologique, mais plutôt la transmission, le processus de création, et ses vicissitudes. Le roman de Vallotton est donc, sans surprise, une œuvre qui ne cherche pas à caractériser la Bretagne, bien qu'elle soulève des questionnements contemporains tels que le tourisme ou la misère sociale. Si

32 Félix VALLOTTON, *Corbehaut*, *op. cit.*, pp.5-6.

la Bretagne accueille le récit, Vallotton agit plus en sociologue qu'en ethnologue. Contrairement à Émile Bernard, absolument aucun des symboles caractérisant la Bretagne parmi ceux que nous avons pu recenser n'est présent dans le roman ; pas même dans les récits faits par M.Honoré.

Ces romans qui s'écrivent en Bretagne au début du XX^e siècle et qui mettent en scène des récits populaires, ou une tradition orale, ne portent donc pas tous les mêmes enjeux. D'un côté, certains, comme Émile Bernard, utilisent le sujet breton comme support à une réflexion plus globale sur la société contemporaine. La Bretagne y est cependant très caractérisée, par nombre de stéréotypes hérités du XIX^e siècle, mais on voit également fleurir de nouveaux symboles, plus nationalistes et plus identitaires. On constate une mutation des représentations de la Bretagne qui repose cependant toujours sur les mêmes valeurs conservatrices : foi, pureté et préservation des traditions. Dans le cas de Félix Vallotton, c'est à l'inverse une image de la Bretagne parfaitement neutre sur le plan identitaire qui est donnée. Certes, des enjeux sociétaux sont abordés, mais ils ne concernent pas plus la Bretagne qu'une autre région française : c'est dans son rapport à la capitale en tant que province qu'est interrogée la Bretagne. En revanche dans les deux cas, le Moyen Âge apparaît comme l'époque par excellence sur laquelle faire reposer les valeurs du récit. C'est une époque qui cristallise encore l'imaginaire et délivre donc une multitude de représentations stéréotypées que Vallotton déplore par la caricature qu'il donne du travail d'écriture de roman-feuilleton de cette trempe.

Cependant, cette distinction de traitement entre les deux romans n'est pas opérante pour l'ensemble du corpus, ni pour en tirer des tendances générales. Bien que de trois ans l'aîné d'Émile Bernard, et appartenant au groupe des Nabis, Félix Vallotton n'adhérera jamais aux représentations pittoresques ou stéréotypées, en aucune manière. Il ne fréquentera pas Pont-Aven mais choisira, en peinture comme en littérature, des voies plus personnelles. Avec *Corbehaut*, il affirme une fois de plus cette différence de traitement qui le place constamment un peu hors des sentiers battus.

2. TRADITION POPULAIRE ET MOUVEMENTS RÉGIONALISTES

Le roman d'Émile Bernard, malgré les idéaux conservateurs qu'il véhicule, met en exergue des problématiques très contemporaines auxquelles est confrontée la Bretagne dans les premières décennies du XX^e siècle. À ceci s'ajoute un fait remarquable : tous les artistes s'exprimant sur la Bretagne depuis le milieu du XIX^e siècle le font depuis l'extérieur, le plus souvent depuis le lieu où se joue l'avenir de l'art, Paris. Cette donne va être renversée dès les toutes premières années du XX^e siècle. Certains artistes vont se regrouper afin de donner au peuple breton voix au chapitre en

matière artistique. Il s'agit également de reprendre en main le développement de leur région, qui leur a jusque là échappé, ou les a enfermés dans des représentations très dépassées. C'est la naissance des premiers mouvements régionalistes. Nous avons constaté que ces mouvements régionalistes opposaient un mouvement vers l'extérieur – de la Bretagne vers la capitale – à l'ancien mouvement vers l'intérieur – de Paris vers la Bretagne. Toutefois, le changement de paradigme n'est peut-être pas si radical qu'il n'y paraît. Il nécessite d'examiner les ressorts sur lesquels s'appuie ce renouveau. Car ils convoquent encore largement la tradition populaire, et sa réactualisation par plusieurs voies artistiques, qui assurent la pérennité d'un modèle dans une volonté de changement de paradigme vers la modernité. Anne-Marie Thiesse remarque que cette mise en pratique est particulièrement utilisée dans la construction des nations modernes :

Tout peut changer, hormis la nation : elle est le référent rassurant qui permet l'affirmation d'une continuité en dépit de toutes les mutations. Le culte de la tradition, la célébration du patrimoine ancestral ont été un efficace contrepoids, permettant aux sociétés occidentales d'effectuer des mutations radicales sans basculement vers l'anomie³³.

Il s'agit donc d'inculquer un sentiment d'appartenance qui permettrait l'essor de nouvelles pratiques, d'une dynamique nouvelle à l'échelle de la nation, en l'occurrence de la Bretagne. Dans ce contexte, l'art et la littérature se mettent au service d'une idéologie. Si elle n'est pas encore nationaliste dans ses premières manifestations, elle le deviendra au cours du XX^e siècle.

A. Les socles d'un renouveau

Le retard de la Bretagne en matière de développement économique et industriel fait l'objet de toutes les projections romantiques sur la région au XIX^e siècle et contribue aux confusions entre traditions bretonnes et représentations médiévales. Au début du XX^e siècle, plusieurs mouvements pointent ce retard, notamment en matière artistique, et tentent d'y apporter des réponses. C'est notamment l'engagement de Jean-Julien Lemordant, qui s'investit dans la promotion d'un art breton moderne dès les premières années du XX^e siècle et se voit confier la création du *Ty Breiz*, le pavillon breton, lors de l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. Mais avant lui, Maxime Maufra a déjà impulsé ce mouvement, avec la création de l'Union Régionaliste Bretonne qui place l'écrit et la littérature au cœur des enjeux de rénovation culturelle de la Bretagne.

33 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, p.16.

a) L'engagement de Maufra

Dès 1898, Maxime Maufra, qui a connu Paul Gauguin à Pont-Aven et suivi son enseignement, s'engage dans cette voie pour offrir à la Bretagne un renouveau notamment sur le plan artistique. Cet engagement passe par la rédaction d'un « Appel aux Bretons », qui paraît dans *L'Express de Brest* en trois livraisons entre janvier et mars 1898. Nous avons évoqué ce texte dans la perspective des relations existant entre la Bretagne et Paris, et la dépendance de la péninsule face à la capitale. Maufra y déplore notamment la centralisation artistique parisienne qui régit l'ensemble du territoire, en effaçant les spécificités locales et en étouffant les initiatives sous le poids de l'uniformisation. Il s'attaque donc en premier lieu à la centralisation artistique comme obstacle au développement artistique régional. Mais il y développe également des idées concernant le réemploi des traditions populaires dans cette perspective. Tout en rappelant l'importance des traditions bretonnes, il pose les bases d'un rapport nouveau à celles-ci en opposant deux manières de les comprendre : d'une part l'imitation, d'autre part la création.

La Bretagne a son style, sa langue, ses mœurs ; qu'elle les conserve non en restant routinière, mais en marchant en avant, en créant, car avant tout ce n'est pas de l'imitation qu'il faut, mais de la création³⁴.

Sans que l'artiste ne s'étende outre mesure sur l'opposition de ces deux termes, ils révèlent cependant un véritable tournant dans l'appréciation des traditions. Ils marquent également une rupture en particulier avec la tendance aux pastiches et aux réécritures que nous avons mise en évidence. La modernité artistique de la Bretagne passe selon lui par un renouvellement formel de sa création, qui doit demeurer cependant ancré dans sa richesse culturelle. Ce faisant, il reprend en quelque sorte des préceptes établis par Gauguin, sans qu'il soient toutefois énoncés comme tel : s'appuyer sur la tradition, rechercher presque le primitivisme, pour révolutionner l'art breton. C'est à ce terme tant loué par le maître de Pont-Aven que Maufra revient, mais avec cette fois une toute autre ambition.

La Bretagne a son style architectural – du mobilier, celui de la statuaire à l'état primitif ; mais n'est-ce pas le meilleur ?

Elle a sa musique, ses légendes, sa littérature ; je ne parlerai pas trop de son art pictural qui semblait ignoré, il y a des siècles et qui vit encore mal aujourd'hui³⁵.

Si Gauguin ne s'engage pas dans la vie politique bretonne, comme il peut le faire en Polynésie, Maufra semble en revanche s'emparer de certains de ces préceptes comme socle pour un renouveau

34 Maxime MAUFRA, « Appel aux bretons », in *L'Express de Brest*, janvier-mars 1898.

35 *Ibid.*

artistique de la Bretagne. Et la littérature populaire fait également partie des leviers incontournables de la « décentralisation intellectuelle » qu'il appelle de ses vœux. La leçon de Gauguin semble donc servir d'autres objectifs dans la pensée de certains de ses disciples. Maufra la détourne de son sillon premier en proposant d'utiliser la puissance créatrice, adossée à la force de la tradition, comme un moyen de redonner à la région une identité et une forme d'autonomie et une modernité.

Françoise Morel souligne l'accueil favorable que reçoit cet appel et les encouragements et soutiens proférés à Maxime Maufra pour son initiative³⁶. Parmi eux, Emmanuel de La Villéon, futur signataire du second appel qui paraît dans *La Pensée bretonne* une quinzaine d'années plus tard, et d'autres artistes tels que Ferdinand du Puigauveau ou Jos Parker. C'est à la suite de cet appel qu'est créée l'Union Régionaliste Bretonne, lors d'un congrès qui se tient à Morlaix du 13 au 15 août 1898. Maufra réalisera seul tout le décor de la pièce *Le Mystère de Saint Gwénolé* donnée pour clore le congrès. Pourtant Maufra, déçu par les orientations passéistes et folkloristes que prend très rapidement l'URB dès la première année de son existence, s'investira dans la création d'une nouvelle union, celle des Bleus de Bretagne, qu'il abandonnera par la suite pour des raisons exactement inverses : le parti pris est cette fois trop anti-clérical et anti-traditionnaliste. Dans les deux cas, la récupération de ces mouvements dans un objectif politique contraint Maufra à s'en désolidariser. Françoise Morel insiste pourtant sur le rôle joué par l'*Appel* de Maufra dans la formation de ces deux mouvements³⁷.

b) L'artiste : le « décentralisateur »

Le propos de cet appel repose sur une nécessité politique, bien que Maufra refuse d'intégrer aux deux mouvements qu'il lance des questions politiques ou religieuses, et évoque des enjeux administratifs dans la répartition des pouvoirs de décision sur le territoire français. En revanche, les propositions de mises en œuvre pour y accéder reposent sur des arguments de l'ordre de la croyance religieuse. Ils remettent l'artiste au centre de la société, à la fois comme porteur de renouveau et comme personnage influent. Maufra lui confie ce pouvoir politique en en faisant le maillon central d'une renaissance bretonne et le nomme, pompeusement : « le décentralisateur ». Il est, selon Maufra, l'instance la plus à même d'insuffler ce qu'il nomme une « décentralisation intellectuelle », grâce à son indépendance d'esprit, et cela, par le biais de l'œuvre d'art.

L'œuvre d'art est l'une des forces les plus puissantes pour la décentralisation intellectuelle. L'artiste qui l'a conçue, exécutée, est donc le moteur, direct ou indirect, partant le décentralisateur. Il possède l'indépendance nécessaire pour l'expansion de

36 Françoise MOREL, « Maufra l'initiateur », in Denise DELOUCHE (dir.), *La Création bretonne 1900-1940*, Arts de l'Ouest, Rennes, PUR, 1995, pp.18-19.

37 *Ibid.*, p.20-21.

toute idée. Les divers moyens qu'il a pour exprimer ses émotions et les faire ressentir à d'autres le lui permettent. Son extrême sensibilité lui fait percevoir ce que d'autres ne verraient jamais et dès lors, il devient l'intermédiaire entre la nature et le rêve ; car son tempérament, s'il le laisse librement agir, le porte toujours vers l'idéal³⁸.

S'il octroie à l'artiste une fonction politique, c'est avant tout pour son rapport particulier à l'idéal, et sa faculté à transmettre une émotion collective. Il fait de cette transmission le pilier d'une renaissance de l'âme bretonne « superstitieuse » et « idéaliste ». Deux entités doivent entrer en résonance selon lui pour accéder à ce renouveau presque spirituel : l'artiste et l'âme bretonne.

Toute âme bretonne est superstitieuse, c'est-à-dire idéaliste ; elle est toujours entraînée vers l'inconnu, le mystère, elle flotte dans le rêve, et est donc susceptible de comprendre toute tentative artistique. Il faut l'éduquer en lui montrant des œuvres saines et fortes. Elle est fière, quelque peu orgueilleuse, mais *indépendante* et *persévérante*, ce qui donne aux Bretons la réputation d'être têtus, alors qu'en réalité ils n'ont qu'une grande puissance de volonté et d'énergie³⁹.

L'artiste fait donc office d'éducateur, il ouvre la voie à une vérité supérieure dont l'âme bretonne, et son peuple, doivent prendre conscience, pour se manifester à nouveau. Dans cette entreprise, il est donc mis à contribution comme un instrument politique chargé d'agir en prophète sur les foules. Maufra personnifie l'âme bretonne pour renforcer le sentiment d'unité du peuple breton, et la cohésion qui règne sur le territoire. Il efface les différences qui fragmentent nécessairement le territoire – d'un point de vue linguistique notamment, mais également du point de vue des costumes ou des coiffes – pour installer l'image d'une Bretagne unie et forte. L'idée de « race bretonne » traverse en fait tout l'appel, préfigurant les dérives que l'on connaît : « L'art, certes, est de tous les pays ; il existe, partout, en tout, mais se manifeste très différemment et gardes les stigmates particuliers à sa race⁴⁰. », écrit-il dans son appel. Le discours de Maufra, bien que prônant une décentralisation, porte en germe les traces d'un nationalisme breton qui prendra tout son essor durant l'entre-deux guerres. En outre, l'utilisation du terme « stigmates » pour caractériser l'empreinte laissée par l'âme bretonne sur l'art introduit dans cette perspective une dimension profondément religieuse. Cette affirmation d'une communauté d'esprit vient légitimer et soutenir le propos politique qui doit servir cette renaissance artistique de la Bretagne. Cette volonté s'inscrit en fait dans un mouvement européen beaucoup plus large de création des nations. Anne-Marie Thiesse montre bien combien le sentiment d'appartenance est un enjeu central dans cette construction identitaire : « La nation naît d'un postulat et d'une invention. Mais elle ne vit que par l'adhésion

38 Maxime MAUFRA, « Appel aux bretons », *art. cit.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

collective à une fiction⁴¹. » Pour Maufra, il ne s'agit pas – encore – de créer une nation bretonne, mais l'idée de faire émerger un sentiment d'appartenance à une culture commune tend pourtant à cet objectif. Il entreprend alors l'écriture de cette fiction.

Pour réinstaller ce sentiment d'union parmi le peuple, Maufra imagine donc de centraliser en Bretagne une société d'artistes qui constituerait « une force indépendante ». Ce rassemblement d'artistes n'est pas sans rappeler les idéaux de plusieurs peintres de l'époque de créer des véritables confréries d'artistes, vivant et créant ensemble. Mais ici, l'objectif est de concentrer cette création sur le réveil de l'âme bretonne.

c) La littérature populaire : un vecteur

Selon Maufra, plusieurs éléments doivent contribuer à redonner à la Bretagne une véritable vivacité sur le plan artistique et culturel. Parmi eux, la littérature. Mais la littérature que sollicite Maufra est bien celle de la région, c'est-à-dire essentiellement une littérature orale. Elle se présente de deux manières : d'un côté le théâtre, et de l'autre une section qu'il intitule « l'image, le livre, la chanson », mais qui en réalité ne concerne que les chants bretons, dont nous avons déjà montré l'importance dans l'imaginaire collectif.

Nous avons évoqué, dans le premier chapitre, l'engagement de plusieurs artistes en faveur du théâtre populaire en Bretagne. Maufra en fait l'un des chevaux de bataille de son engagement en faveur de cette renaissance.

C'est le mode d'action le plus direct pour transmettre à une foule les pensées d'une individualité par l'intermédiaire de tierces personnes. C'est la façon la plus pénétrante d'agir sur le cerveau, par deux sens : l'ouïe et la vue, et c'est sans effort que la compréhension intellectuelle s'effectue. D'où une forte puissance pour la décentralisation des idées.

Les pleurs, le rire ; l'effroi, la joie ; la douceur, la violence ; la bonté, la méchanceté, sont les moyens les plus actifs. Le théâtre pivote sur les contrastes, et c'est là son danger, la pensée pouvant être interprétée de différentes manières et ne devant l'être que d'une seule, celle clairement exprimée par celui qui l'a conçue⁴².

Le théâtre, selon lui, doit être utilisé pour sa fonction sociale de rassemblement du peuple autour d'une idée et comporte une dimension presque cathartique. Le théâtre constitue l'un des autres grands enjeux européens en matière de construction identitaire : la création de théâtre nationaux au cours du XIX^e siècle accompagne la volonté de fédérer le peuple autour d'œuvres qui véhiculent notamment une expression politique, mais permettent également l'utilisation de la langue

41 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, p.14.

42 Maxime MAUFRA, « Appel aux bretons », *art. cit.*

nationale⁴³. Les positions de Maxime Maufra coïncident tout à fait avec ce mouvement européen. Il reconnaît au théâtre le pouvoir d'insuffler au peuple des idées afin d'agir de manière collective sur ce dernier. Il insiste en outre sur les leviers rhétoriques qui peuvent être activés au théâtre, et qui agissent sur le cerveau. En mêlant à ses propositions des considérations rhétoriques voire cliniques, Maufra fait du théâtre un véritable outil de manipulation des foules, propre à servir le renouveau de l'art breton.

Par ailleurs, le peintre comprend l'art théâtral dans la diversité de ses manifestations. Il y inclut également la musique et la danse – bien que le chant breton, comme les danses bretonnes ne soient pas des arts de la représentations, mais bien plutôt des pratiques de circonstance. Il évoque également, dans les représentations liées au théâtre, l'importance du sujet breton, des légendes, et de la mise en scène des mystères, c'est-à-dire de tous les éléments qui concernent une mythologie commune. Cette mythologie commune qu'il souhaite réinjecter dans l'esprit des bretons constitue le terreau fertile dans lequel il espère raviver un sentiment d'appartenance, et un élan commun : « Pourtant, développer le théâtre, c'est élever le moral d'un peuple, grandir ses idées, et enfanter le génie⁴⁴. » Dans ce contexte, le théâtre remplit la fonction symbolique de religion, qui réunit le peuple autour de valeurs et de croyances communes.

À ce titre, c'est un idéal hérité du wagnérisme qu'il semble véhiculer avec ces propos. Le théâtre auquel il aspire est en effet une sorte d'« art total » qui sollicite tant la vue que l'ouïe, et met en scène des disciplines artistiques très variées dans le but d'élever l'esprit du peuple. Sur ce point, Christophe Charles soulève la question de la diffusion culturelle au XIX^e siècle, et particulièrement de cette prise en charge par différents groupements, associatifs ou syndicaux, issus plus généralement des classes supérieures, d'une culture populaire chargée d'éduquer les classes populaires, avec, comme arrière-pensée, la diffusion d'une idéologie.

Tous ces groupements, par-delà leurs divergences idéologiques, s'emploient non seulement à diffuser leur message mobilisateur (qu'il soit religieux, corporatif, politique, éducatif, etc.) dans les couches démunies mais aussi à faciliter l'accès de celles-ci à une fraction de la culture légitime pour moraliser, distraire « sainement » ou former politiquement de nouvelles couches de lecteurs, spectateurs, auditeurs, jeunes militants⁴⁵.

En effet, Maufra se montre particulièrement prescripteur dans son discours, sur ce qui doit être diffusé au peuple, la diversité des œuvres, leur origine, leur genre et le contexte de leur diffusion.

43 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales*, op. cit., pp.140-141.

44 *Ibid.*

45 Christophe CHARLES, *La Dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015, pp. 620-621.

C'est une véritable mainmise sur la production culturelle qu'il orchestre par ce biais, qu'il s'agisse des musées, pour lesquels il réclame une section « peinture bretonne », ou du théâtre. Au début du XX^e siècle, l'utilisation du folklore comme argument de rassemblement des masses autour d'un patrimoine commun est donc courant en Europe :

La nation, au cours du XX^e siècle, devient l'horizon « naturel » de la vie quotidienne. Reste que l'adhésion du prolétariat à l'idée nationale ne paraît ni évident ni inéluctable pour les couches sociales qui l'ont déjà adoptée et qu'inquiètent les possibles tentations internationalistes et révolutionnaires de la classe ouvrière. De là, des entreprises diversifiées et intensément menées pour intégrer les masses dans la nation et les amener à reconnaître leur véritable communauté d'appartenance. La pédagogie de masse du national a pour support privilégié le patrimoine identitaire⁴⁶.

Avec le texte de Maufra, nous sommes encore à l'aube du XX^e siècle, mais les éléments semblent déjà en place. Pourtant dans son esprit, le propos n'est pas encore aussi radicalement nationaliste qu'il pourra le devenir sous l'impulsion d'autres mouvements plus tard dans le siècle.

L'Appel aux Bretons est donc un texte destiné à une certaine élite intellectuelle pour l'engager dans une éducation du peuple breton, visant en dernier lieu à servir une idéologie, celle d'une image renouvelée de la Bretagne.

d) Vers un renouvellement des représentations

Dans un premier temps, il se dégage du discours de Maufra une perspective plutôt régionaliste, qui dénonce la mainmise de la capitale sur tout ce qui est d'ordre artistique, et déplore le manque de pouvoir de décision des provinces. Son intervention consiste donc à enjoindre les acteurs du territoire à redonner à la région un pouvoir en même temps qu'une identité. Dans un second temps, les idées qu'il développe font cependant plutôt référence à l'idée de peuple et de nation. La décentralisation se révèle seulement symbolique car « intellectuelle » selon ses propres mots. Les artistes se doivent d'éduquer le peuple breton afin d'aider celui-ci à retrouver une indépendance d'esprit. Le réveil breton pour lequel il s'engage réclame ainsi un changement de perspective : Maufra exhorte le peuple breton à se réapproprier ses traditions, et à chanter lui-même les louanges de sa terre, plutôt que de laisser à des artistes venus de l'extérieur le soin de s'en charger. Avec cet appel, il pose les premiers jalons d'un changement de paradigme qui ne prendra réellement effet qu'après la première guerre mondiale.

L'invocation de symboles stéréotypés bien établis coïncide avec cette volonté de changement de paradigme :

⁴⁶ *Ibid.*, p.262.

Passants, arrêtez-vous, écoutez la chanson qui vous dira les belles choses de la vie, les rêves de là-haut et les peines d'ici-bas.
 C'est vous les vagabonds, errants du monde, qui la portez, c'est vous les simples, qui l'entendez, et bien, vous, chansonnier, faites-la simple, aux symboliques pensées, qu'elle soit le cri de votre âme, ce que je réclamerai aussi aux poètes.
 Chantez poètes, en vos œuvres, hors les formules admises : ciel gris, landes et bruyères, chantez, dis-je, cette Bretagne puissamment colorée.
 Chantez ces prés verts étincelants, cette mer aux tonalités de pierres précieuses, ces roches recouvertes de jaunes lichens.
 Chantez ces arbres aux formes majestueuses, et ce joli clocher enfoui dans la verdure, ou celui qui s'élançe là-bas, sur la hauteur de la nue infinie.
 Chantez ces ciels tragiques, immenses et flamboyants.
 Chantez ce peuple fort, ces rudes gars de la mer, ces femmes aux larges flancs, ces simples paysans,
 Chantez leurs légendes, leurs mystères, leurs histoires,
 Chantez suivant votre intuition, sans souvenirs, sans rien de ce qui est ailleurs⁴⁷.

Avec ce texte, Maufra ne propose pas seulement un programme politique pour relever la Bretagne grâce à la création artistique, il fait également montre d'une emphase oratoire qui offre à son discours une portée bien supérieure. Son appel est empreint d'une grande force lyrique et propose un plan d'action en même temps qu'il le met en œuvre. L'appel fait dès lors figure de pilier pour ce réveil breton. En chantant dans ce texte les louanges d'une Bretagne qu'il souhaite voir fière de sa création, il participe déjà à cet élan. Maufra tente avec ce texte de réveiller les esprits tout en leur donnant les clefs de ce réveil. L'anaphore « Chantez » qui ponctue la dernière partie de son discours est à un appel rhétorique fort, qui témoigne également d'un idéal de parole poétique comme une parole en acte. À elle seule, la parole porte la promesse de modifier durablement l'image de la région « hors les formules admises », et par-là même sa réalité. Elle supprime alors la peinture : le discours de Maufra remplace ici l'acte même de peindre. Il réalise.

Le poète-prophète qui doit tenir une place centrale dans la société est donc doté du pouvoir de remplacer l'idéal médiéval courtois qui présidait jusqu'alors à ces représentations par une image nouvelle. Maufra propose aux poètes de chanter les richesses du pays, et ce faisant, chante lui-même une image qui concorde pourtant avec les stéréotypes diffusés durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle. En outre, Maufra utilise le terme de « chansonnier », qui rapproche l'écriture de chanson à un artisanat, et par conséquent à une représentation médiévale, comme nous avons pu le montrer dans la première partie ; le chansonnier fonctionnant comme l'équivalent verbal de l'imagier. Maufra appelle de ses vœux un changement de regard sur la région, mais il demeure, dans son discours, une forte influence des représentations déjà établies. Les formules qu'il utilise lui-même sont d'ailleurs des redites : la mer aux tonalités de pierres précieuses est présente dans

47 Maxime MAUFRA, « Appel aux bretons », *art. cit.*

plusieurs textes qui adhèrent aux codes du pittoresque – chez Jules Breton et Albert Clouard en particulier⁴⁸. Alors qu'il met tout en œuvre pour modifier des formules trop largement employées, il retombe lui-même dans des stéréotypes très ancrés. Ce constat montre combien sont pérennes les représentations et combien il est difficile de les modifier. Théodore Botrel, par sa popularité et celle de ces chansons, contribue également à véhiculer cette image de la Bretagne au tournant du siècle qui prolonge le pittoresque du XIX^e siècle, par le folklorisme. Il est d'ailleurs acclamé au Congrès fondateur de l'Union Régionaliste Bretonne, dont fait partie Maufra. Jean-François Botrel note à ce sujet que l'élaboration de l'image de la Bretagne par Théodore Botrel n'est pas si radicalement différente de celle délivrée par tout le XIX^e siècle :

Depuis un système de représentations préexistant – la Bretagne comme conservatoire de calvaires et d'us primitives, avec toutes sortes de stéréotypes que Botrel va à la fois conforter et dignifier – mais aussi depuis un projet d'affirmation d'une identité positive [...] et d'une modernisation des rapports entre la Bretagne et les autres ⁴⁹[...]

Maufra s'inscrit donc dans ce renouvellement des représentations qui doit coïncider avec l'avènement d'une nouvelle ère bretonne, mais qui, dans ses manifestations, semble en réalité avoir des difficultés à imposer une réelle rupture, et continue de véhiculer les mêmes stéréotypes en empruntant des voies différentes.

Dans sa forme, le discours de Maufra semble présenter une stratégie d'action, avec des mesures précises pour redynamiser le territoire sur le plan de la création. Les objectifs qu'il invoque sont clairs et les moyens mis en œuvre pour y parvenir se présentent rigoureusement selon plusieurs catégories, et autant de modes d'actions : l'art comme élément clef pour réveiller l'âme bretonne ; l'artiste, comme instance pivot de décentralisation ; les musées, le théâtre et l'image comme moyens d'actions. Il propose un véritable programme politique, comprenant des problématiques, des enjeux, et propose des solutions concrètes. Sur le plan formel, le discours est donc très élaboré, et les objectifs clairement définis : il s'agit de défaire la Bretagne de l'emprise de Paris. Les moyens mis en œuvre pour accéder à cette décentralisation en revanche semblent soumis au registre de la croyance, et envisagent l'artiste comme un prophète, capable de réveiller une âme bretonne endormie. Ces deux entités sont décrites en des termes particulièrement emphatiques et idéalisés, et révèlent en fait la force de l'idéologie qui sous-tend ce propos. Le dernier mouvement de cet appel concerne le chant, qui promet la réalisation de cette mise en contact de l'artiste avec l'âme bretonne, et doit la révéler à elle-même. L'appel fait donc reposer un enjeu politique important, celui de l'autonomie intellectuelle de la Bretagne, sur des valeurs essentiellement du ressort de la

48 Voir à ce sujet p.289.

49 Jean-François BOTREL, « Chanter la Bretagne avec Théodore Botrel », *art. cit.*, p.158.

croyance, voire sur l'idée d'une communauté d'âme qui préfigure également l'idée de nation. Christophe Charles souligne l'importance de ces soulèvements locaux contre l'uniformisation culturelle et leur proximité avec les mouvements nationalistes :

En « réinventant » ou en « sauvant » cette culture populaire menacée par la modernisation ou l'importation d'une culture de masse d'origine étrangère, les intellectuels nationalistes ou folkloristes assignent à ces groupes ou à certaines régions « traditionnelles » ou « à l'écart » de leur pays la mission de la perpétuer au moment précis où les migrations artisanales, ouvrières ou paysannes vers les villes ou d'autres pays tendaient à faire disparaître ces héritages de l'ancien régime culturel et à mettre en contact ces groupes avec les nouvelles formes culturelles urbaines, alors qu'ils étaient restés jusque-là en marge des cultures dominantes ou légitimes⁵⁰.

C'est bien contre cette massive culture étrangère – parisienne dans notre cas – que propose de lutter Maxime Maufra. La Bretagne représente en effet ce lieu dont il s'agit de préserver les traditions en les réinventant, dans l'optique de préserver également son identité.

Cependant, une quinzaine d'années plus tard, Maufra semble adhérer à une vision plus ouverte de ce renouveau. Vraisemblablement conscient que le destin de la Bretagne s'est souvent joué à l'extérieur de celle-ci, un groupe d'artistes, parmi lesquels figure Maufra, formule en 1913 un nouvel appel lancé cette fois dans une revue destinée à soutenir leur entreprise : *La Pensée bretonne*. Ils y exhortent tous les bretons de France à les rejoindre pour relancer une vitalité artistique sur le territoire breton. Ils invoquent pour cela tous les grands noms parisiens qui ont fait la Bretagne, ceux qu'ils nomment les Français de Bretagne : Abeilard, Chateaubriand, Renan, Brizeux, pour ne citer qu'eux. Ils plaident la cause d'une Bretagne forte de son ouverture sur l'extérieur, mais dans une visée territoriale cependant. Pour Maufra, c'est un revirement de situation par rapport à ses anciennes convictions : la culture ni les traditions bretonnes ne s'opposent plus à une culture parisienne ou plus généralement française, mais s'y allie. Tout le premier paragraphe de l'appel est d'ailleurs destiné à justifier cette prise de position, et convoque les « Bretons de culture française » comme les plus à même de faire entendre la voix de la Bretagne, précisément parce qu'ils naviguent entre les deux cultures, que leur regard porte plus loin, tout autant que leur influence :

Il est temps que ces hommes, à qui rien d'humain n'est étranger, dont le regard dépasse quelques landes et quelques grèves, que ces Bretons de culture française fassent entendre une voix forte dans le concert de toutes les voix attardées et gémissantes, où finiraient par se perdre l'âme même de notre chère Bretagne, si nous n'y prenions garde⁵¹.

50 Christophe CHARLES, *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015, p.620.

51 « Appel », *La Pensée bretonne*, 1913.

Pourtant, le débat de fond reste le même, c'est un débat d'idées, plus idéologique que pratique : « Nous aiderons la Bretagne à reprendre conscience d'elle-même, à retrouver l'origine de son génie. » Et c'est toujours l'art qui, en premier lieu doit servir cette cause, et s'exposant et en s'exportant. Le peuple y demeure également un enjeu central parce qu'il apparaît comme la pierre de touche de ce renouveau.

En revanche, les traditions populaires ont disparu cette fois de l'appel. Ce à quoi s'oppose précisément leur volonté d'un renouveau de la Bretagne, c'est une idée littéraire de la Bretagne, c'est-à-dire véhiculée par les stéréotypes et nombreux pastiches « cette littérature médiocre » teintée de « bardisme » et de « celtisme », tout un pan d'une tradition bretonne très conservatrice, et qui fait florès entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. La peinture, en revanche, est remise au cœur des pratiques visant à diffuser une image renouvelée de la Bretagne. Plusieurs peintres sont d'ailleurs signataires de l'appel, dont Mathurin Méheut et Jean-Julien Lemordant.

Ces appels montrent qu'entre les dernières années du XIX^e siècle et les années précédant la Première Guerre Mondiale émergent des tentatives à caractère régionalistes pour redynamiser la création bretonne. L'appel de Maufra semble tendre vers un certain nationalisme, qui s'efface totalement dans l'appel de *La Pensée bretonne* où celui-ci est décrit comme les « fanfaronnades d'un séparatisme que rien ne justifie. » Conserver un lien avec la capitale pour profiter de la large diffusion qu'elle propose semble donc être le maître mot de ce second appel. Cependant, ces utopies de Maufra demeurent sur le plan théorique et ne prennent véritablement corps que bien plus tardivement. Après la guerre, un autre groupe d'artistes perpétue ce lien avec Paris comme un moyen de diffusion massive d'idées nouvelles, mais avec cette fois des ambitions plus affirmées, et surtout la mise en œuvre qui manquait aux idées de Maufra.

B. *Ar Seiz Breur* : place de la littérature dans l'élévation d'un art breton moderne

Après la Première Guerre Mondiale, on assiste au développement de cette tendance. Plusieurs initiatives individuelles ou collectives vont mener petit à petit à la création d'un art breton moderne. Jean-Julien Lemordant en fait partie, en s'inspirant des idées développées par Maufra notamment. Il publie notamment dans *Ar Vro (Le Pays)* un texte défendant des valeurs similaires⁵² qu'il mettra en pratique, notamment dans l'élévation du *Ty Breiz*. Cependant, la tendance de Jean-Julien Lemordant au travail solitaire et à l'autoritarisme vis-à-vis de ses jeunes congénères, l'évincera petit à petit des

52 Au sujet de l'implication de Jean-Julien Lemordant dans la constitution d'un art breton moderne, parallèlement aux *Seiz Breur*, voir l'article de Luc LEGEARD, « Jean-Julien Lemordant, promoteur d'un art breton moderne », in Denise DELOUCHE (dir.), *La création bretonne 1900-1940, op. cit.*, pp. 39-47.

réseaux dans lequel il évoluait jusqu'alors. Dans l'esprit de ces deux appels, un groupe de jeunes artistes se réunit pour mettre à exécution ces ambitions de façon plus visible. *Ar Seiz Breur* (les Sept Frères, en breton) sont un groupe de jeunes artistes qui se forment autour de Jeanne Malivel, René-Yves Creston et Suzanne Candré-Creston en 1923. Attachés à moderniser la création bretonne, tout en s'appuyant sur ses traditions, les *Seiz Breur* travaillent activement à la rénovation de l'artisanat ainsi que des arts décoratifs et appliqués, avec pour ambition d'inscrire la création bretonne dans la modernité. Une fois encore, on constate que cet élan ne naît pas *ex nihilo*. Le terrain est préparé durant tous le XIX^e siècle par des mouvements européens à tendance nationaliste, qui propagent d'ores et déjà des modèles auxquels les *Seiz Breur* semblent adhérer. Ainsi, la revalorisation de l'artisanat traditionnel et d'un art rustique, en s'opposant notamment à l'industrialisation massive, entre dans cette dynamique⁵³, et servir des ambitions qui dépassent largement le champ artistique. Ils s'inscrivent ainsi dans le prolongement de la pensée de Maufra en mettant leurs activités au service d'un renouveau non seulement artistique, mais également social et économique, de la Bretagne.



René-Yves CRESTON, *Les Porteresses*, 1942, huile sur toile, 90x80 cm, Batz-sur-mer – Cap Atlantique, Musée des marais salants.

Mais c'est aussi, comme le montre Anne-Marie Thiesse, un mouvement qui oppose classes supérieures et des classes inférieures, car seules les populations les plus aisées peuvent en réalité s'offrir de tels objets. Et à ce titre, Jeanne Malivel se montre particulièrement attentive à l'accessibilité de sa production aux foyers les plus modestes. En outre, le renouveau de l'artisanat permet également aux femmes du pays de travailler et de gagner leur vie, remédiant ainsi à certains problèmes tels que l'exode vers les grandes villes, la délinquance ou la prostitution. Jeanne Malivel et Georges Robin œuvrent en ce sens en créant à Loudéac l'atelier Nadoziou (les Aiguilles),

53 Anne-Marie Thiesse fait état de la fortune lexicale et esthétique de l'artisanat et de l'art rustique parmi les élites et les journaux spécialisés. Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, pp.210-224.

utilisant ainsi pour leurs réalisations textiles le savoir-faire local. Ce renouvellement proposé par les *Seiz Breur* dépasse donc le domaine esthétique, mais s'inscrit effectivement dans la tentative de forger un nouveau paradigme reposant sur l'idée d'une Bretagne à la fois solidement ancrée dans ses traditions et résolument moderne, tant sur le plan économique qu'esthétique. Leurs réalisations s'appuient ainsi entièrement sur la tradition bretonne, qu'il s'agisse des techniques – la faïence ou la broderie – des motifs – Jeanne Malivel récupère pour ses créations des triskell, et des motifs géométriques qu'ils puisent notamment dans les costumes traditionnels –, de personnages légendaires de l'histoire de Bretagne – la statue en faïence de *Nominoë* par René-Yves Creston en 1928 –, des saints bretons avec le recueil *Pevarzek sant a Vreiz* ou bien en élevant certaines postures liées à des métiers traditionnels au rang de geste esthétique, ainsi que Creston le fait, entre autres, avec la posture des paludières. Parmi les arts populaires auxquels ils accordent une grande importance, la littérature possède une place ambiguë : les *Seiz Breur* s'inscrivent en effet entre une littérature populaire qu'ils connaissent et sur laquelle ils s'appuient sans toujours la nommer, et une littérature moderne à laquelle ils adhèrent avec des ambitions nationalistes.

a) Les *Seiz Breur* et la littérature populaire

La littérature populaire paraît imprimer son empreinte en filigrane sur l'ensemble de l'œuvre des *Seiz Breur*, sans pour autant que les différentes études consacrées au groupe d'artistes ne lui prêtent une importance particulière. Elle semble irriguer les différentes activités du groupe comme une source d'inspiration à la fois évidente et peu explorée. René-Yves Creston écrit pourtant que « [l]a lecture du *Barzaz Breiz* fut déterminante pour [s]a vocation bretonne⁵⁴ ». Il s'agit alors, comme l'écrit Daniel Le Couëdic, d'« entrer en modernité sans renier l'héritage⁵⁵ », et c'est précisément à cela qu'œuvre le groupe des *Seiz Breur* : une réinvention de la Bretagne⁵⁶.



René-Yves CRESTON, *Nominoë*, 1928, faïence, Henriot Quimper, 36x43x15,5 cm, Quimper, Musée départemental breton © Musée départemental breton / Serge Goarin.

54 Cité par Daniel LE COUËDIC, « René-Yves Creston et la réinvention de la Bretagne », in Fañch POSTIC, Jean-François SIMON, *René-Yves Creston (1898-1964), un artiste breton en quête d'altérité*, Brest, CRBC, 2017, p.16.

55 *Ibid*, p.17.

56 Nous empruntons l'expression à Daniel Le Couëdic, *ibid*.

◆ *Jeanne Malivel (1895-1926) : l'initiatrice*



Jeanne MALIVEL, études pour des impressions textiles, extrait de l'ouvrage d'Octave-Louis Aubert, *Jeanne Malivel*, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929.

Jeanne Malivel, figure parmi les membres fondateurs du groupe des *Seiz Breur*, avec René-Yves Creston et Suzanne Candré. C'est elle qui semble impulser les premiers élans du groupe, et en prend symboliquement la tête dans les premières années de son existence. C'est également sur sa proposition qu'ils se regroupent sous la dénomination de « *Seiz Breur* » en référence au conte des sept frères que lui contait sa grand-mère. Originaire de la région de Loudéac, c'est en gallo – langue de Haute Bretagne – que Jeanne Malivel entend ce conte dans son enfance.

À plus d'un titre, ce conte mérite qu'on s'y attarde. Dans le rôle qu'il joue chez les *Seiz Breur* en particulier. Le groupe se rassemble autour d'un récit populaire de Haute-Bretagne, dont il prend le nom. Cependant, à cet effet, le titre du conte est traduit en breton, faisant par la même occasion référence aux sept saints fondateurs de la Bretagne. Le nom même

de ce groupe d'artistes est donc chargé de sens et exprime un parti pris bien défini : l'importance accordée à la littérature, mais en priorité celle de Basse Bretagne, celle qui parle breton. En outre, ils s'appuient sur une hagiographie bretonne, qui témoigne de leur attachement profond aux récits qui constituent les racines de la province.

Pourtant, Jeanne Malivel exprime une grande sensibilité à l'égard des traditions de son pays haut breton. Elle entreprend notamment le collectage de contes et de chansons dans le pays de Loudéac, comme en témoigne Octave-Louis Aubert, dans l'ouvrage posthume qu'il lui consacre :

Au cours de ses promenades, elle trouve un vif plaisir à pratiquer, selon l'expression pittoresque d'Anatole Le Braz, « la maïeutique de la mémoire populaire. » Les chansons du pays l'intéressent surtout. Il en est de savoureuses, dont la poésie très près de la nature, se nuance parfois d'un grain de gauloiserie. Pourquoi ne les recueillerait-elle pas, comme ont fait Luzel dans le pays breton, Orain dans l'Ille-et-Vilaine ? Mais les paroles ne lui suffisent pas. Elle veut également noter les airs qu'elle entend. Une petite flûte celluloïd lui servira d'antenne réceptrice et enregistreuse. Elle s'en sert avec un art très réel. Les sons qui s'élèvent, jolis, rappellent le tireli des alouettes dans les champs. C'est ainsi qu'elle a recueilli plus de soixante chansons⁵⁷.

Mais plus encore, elle entreprend la réécriture et l'arrangement du conte des Sept Frères, qui lui tient particulièrement à cœur, dans la langue du pays de Loudéac, le gallo. Le travail autour de ce conte qui lui est cher ne s'en tient pas au seul récit, loin s'en faut. Dans l'édition posthume qui est donnée du conte en 1929, soit trois ans après sa disparition, le texte est présenté avec une courte introduction de l'artiste qui s'excuse de façon très métaphorique, de s'être autorisée à prendre la plume :

J'apporte mes excuses aux littérateurs de m'être taillé un parterre dans leur jardin, mais ce parterre était de longue date planté d'arbustes encore très vigoureux ; personne n'y faisait attention, caché qu'il était dans un vieux coin très oublié. Et moi qui ne sais ni faire fleurir ni faire mûrir les fruits ni les fleurs, je me suis mêlée de tailler, d'arrondir les chers arbustes du beau parterre – en simple jardinier d'occasion – loué pour une seule journée – dans le jardin où je ne suis d'ordinaire qu'un promeneur qui passe, crayon en main, palette au pouce⁵⁸.

C'est par la métaphore du jardin qu'elle justifie son entreprise, comme par pudeur, s'excusant et promettant de ne pas réitérer sa téméraire initiative. Comme de nombreux autres artistes qui s'essayaient à la littérature, elle reconnaît donc une frontière entre les arts graphiques et plastiques et la littérature : en effet, Jeanne Malivel s'illustre dans de nombreuses pratiques artisanales et artistiques. Elle brode, elle peint, elle grave, elle dessine du mobilier, crée des tissus ... et ne semble pas s'excuser toutefois d'être polyvalente dans ces domaines. En revanche, écrire ne semble pas faire partie des compétences dont on peut se targuer sans être « du métier », pour reprendre l'expression de Paul Gauguin. Dans sa pratique, ces deux domaines artistiques – arts plastiques et littérature – ne sont pas décroisés, et écrire ne fait pas partie d'un domaine dans lequel elle se considère compétente. Peut-être à tort. Cependant elle justifie son entreprise par l'amour qu'elle porte aux traditions loudéaciennes, le jardin, et elle invoque le délaissement d'une partie de ces traditions. Le propos est obscur car les collecteurs ont été nombreux en Haute Bretagne, Sébillot à leur tête. Peut-être n'évoque-t-elle que ce conte, demeuré inconnu, qui aurait échappé aux collectages. La question reste ouverte. Une partie du paraît toutefois en trois livraisons entre avril et mai 1922 dans *Le Petit*

57 Octave-Louis AUBERT, *Jeanne Malivel*, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929, p.199.

58 Jeanne MALIVEL, introduction au conte « Les Sept Frères », *ibid.*, p.108.

Libéral, journal hebdomadaire loudéacien. Jeanne Malivel a donc eu l'ambition de le faire publier malgré ses retenues d'auteur, mais, pudeur oblige, elle signe du pseudonyme de Tek.

Ce texte sera fondateur pour les *Seiz Breur*, qui lui empruntent son titre. Mais il en constitue également le récit originel : Jeanne Malivel, en donnant aux sept frères du conte le nom des sept saints bretons, recrée une légende à la naissance du groupe, leur confère une place dans la tradition populaire, un ancrage et en quelque sorte, une légitimité. En associant ainsi autour de ce conte trois éléments issus de domaines différents – un conte gallo, une hagiographie bretonne, un groupe d'artistes bretons –, elle élabore un récit originel fictif qui cristallise ses propres aspirations et celle des *Seiz Breur*.

Les arrangements qu'elle opère dans le texte révèlent un véritable travail littéraire de mise en forme et de rythme. Elle mêle à cette tradition des marques de renouvellement du conte assez importantes. Jean Le Clerc de la Herverie note les principales modifications que l'auteure fait subir au texte original⁵⁹. Le court texte d'introduction, ainsi que la présentation du texte dans l'édition insistent eux aussi sur ces transformations. La réécriture qu'elle en propose « en patois » comme l'indique l'édition d'Octave-Louis Aubert, insiste donc sur l'inscription de ce conte dans une tradition orale dans la langue du pays. En réalité, le texte est aisément compréhensible, hormis un vocabulaire local plus spécifique, qui retire une partie du sens à un lecteur profane. Jean Le Clerc de la Herverie, dans le texte d'introduction à la publication dans les *Mémoires du pays de Loudéac* note à ce propos les principales modifications apportées par l'artiste au texte de collectage⁶⁰ : la version collectée ne comportait que quelques tournures en langue gallèse, une quinzaine environ, et ce sont plus de cent occurrences que l'on retrouve dans la version finale. En outre, d'autres marques, concernant plutôt l'aspect graphique du texte, sont manifestes et montrent un important investissement de la part de l'artiste qui témoigne d'une volonté de créer une œuvre nouvelle à partir d'un texte collecté.

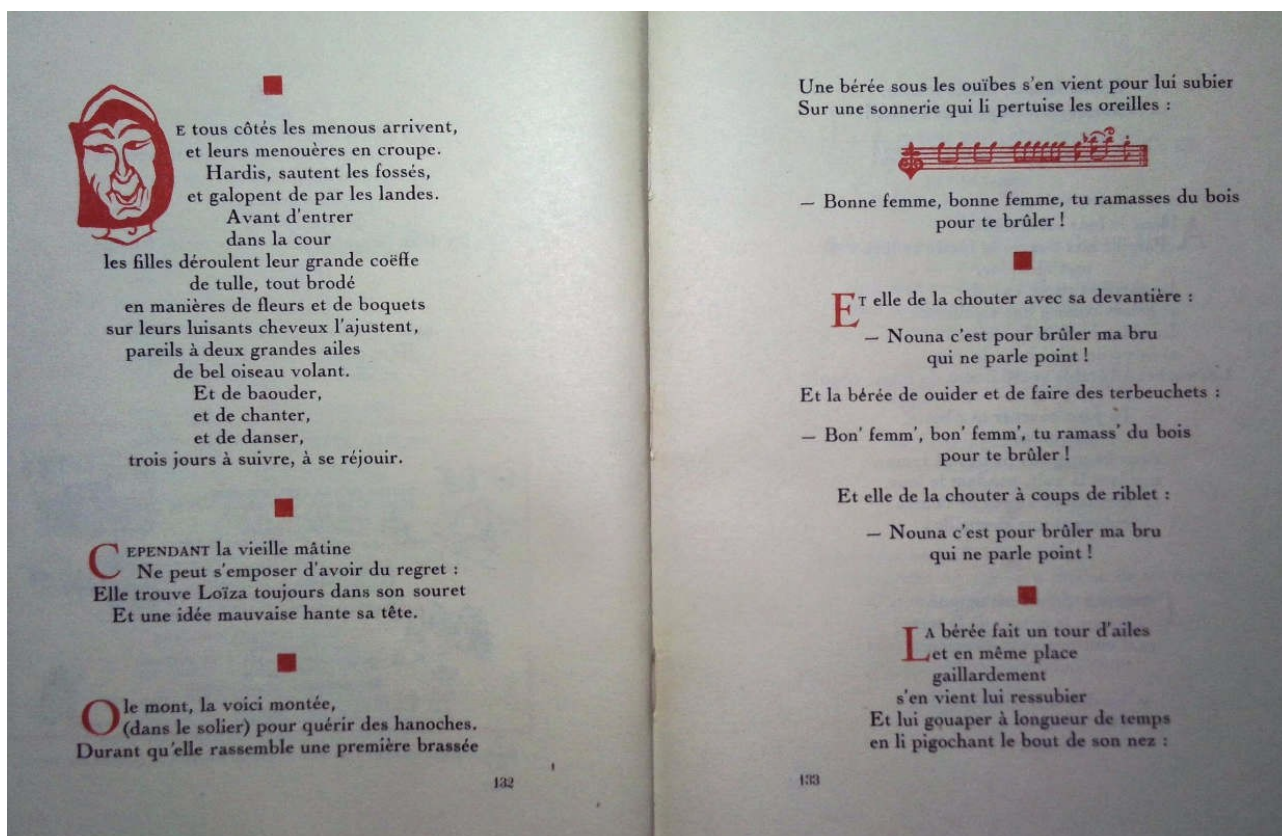
L'importance qu'elle porte à la typographie et à la présentation du texte sur la page rompt avec la présentation linéaire traditionnelle des contes. Ici, c'est une disposition poétique que prend le récit sur la page. Il en occupe la partie centrale, de façon très aérée, et s'y étale en fonction d'un texte à l'architecture très travaillée elle aussi. Dans une lettre du 31 octobre 1922, Jeanne Malivel avoue à Jeanne Le Vaillant la raison de cette entreprise :

59 Jean LE CLERC DE LA HERVERIE, « Du collectage à l'écriture d'un conte, la deuxième version des "Sept Frères" », in *Mémoires du Pays de Loudéac*, n°14, 1^{er} trimestre 2000, pp.19-21.

60 *Ibid.*

[...] depuis déjà un certain temps j'ai l'intention de mettre au point (en l'adaptant et en l'arrangeant un peu) une légende que j'ai recueillie lorsque j'étais encore tout enfant. Mais si je l'écris – c'est surtout pour le plaisir d'en tailler les images et d'en faire une belle mise en page⁶¹.

Ce qui préside à l'écriture, c'est la perspective d'une élaboration graphique du texte. Jeanne Malivel envisage celui-ci comme un élément graphique qui habille la page autant que les illustrations, et s'articule à elles de manière à former un objet hybride à la fois textuel et graphique. Ces quelques lignes préfigurent l'un des grands domaines dans lesquels les *Seiz Breur* s'illustreront par la suite – ils ne se forment que l'année suivante – et dont Jeanne Malivel est très probablement à l'initiative : il s'agit de l'intérêt prononcé pour l'art du livre et le renouvellement de celui-ci, s'exprimant par les expérimentations autour de l'illustration et de l'art du texte, et notamment la création de lettrines et de caractères typographiques. Plusieurs de ses lettres à Anne Le Vaillant témoignent de ses recherches et de son exigence en ce sens.



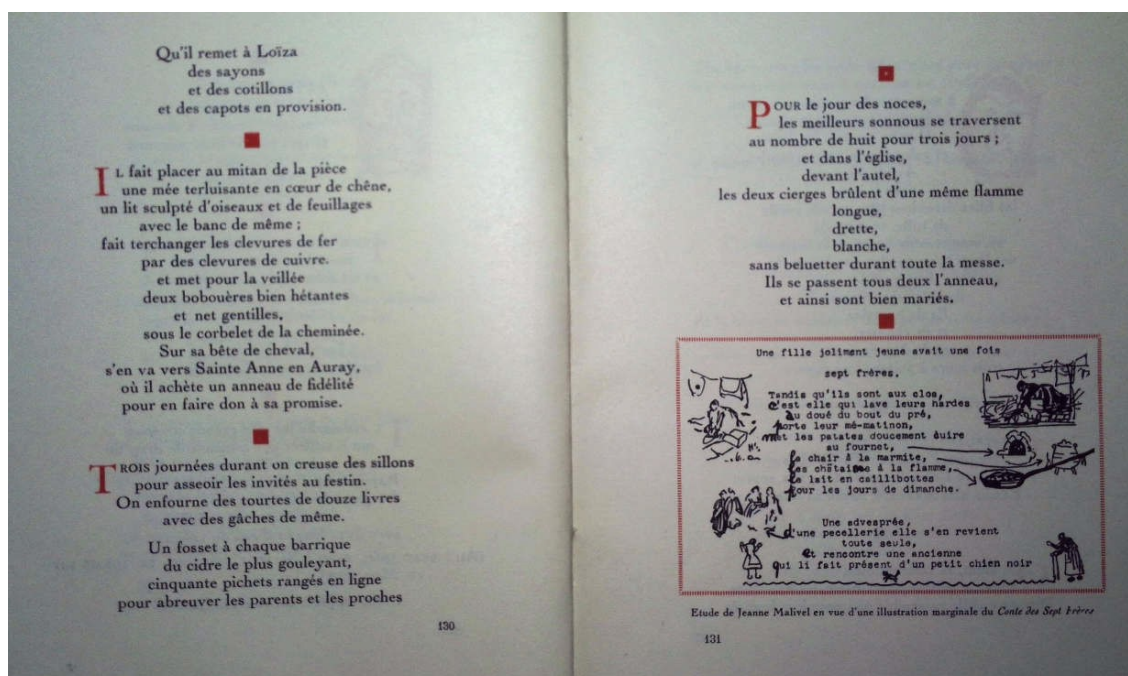
Jeanne Malivel, extrait du conte *Les Sept Frères*, in Octave-Louis Aubert, *Jeanne Malivel*, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929.

61 Jeanne Malivel, *J'étais encore à courir les routes de Bretagne, correspondance avec Anne Le Vaillant*, Quimper, Amis du Musée départemental breton, 2018, p.23.

Les lettrines possèdent un caractère de grotesques assez primitif, accentué par la technique du bois gravé qui ajoute à cette relation tactile et physique à la matière du bois, quelque peu rude. Selon Gwen Lecoin, présidente des *Amis de Jeanne Malivel*, ces lettrines expressives devaient évoquer des émotions ressenties à la lecture⁶² et l'artiste les conçoit dans un esprit d'art total. Dans une lettre, elle fait part de ces émotions synesthésiques auxquelles elle est particulièrement sensible :

J'ai toujours pensé qu'il existe un rapport étroit entre un son, une forme plastique, une forme littéraire et même une odeur. Prenons un exemple : il y a quelques semaines, en voyant un fond de capot brodé, je songeais à une phrase musicale au cercle fermé, ininterrompu, contenant des vibrations menues, et à un parfum, à l'odeur d'hiver, le matin, quand il fait très froid et un peu de vent, parfum que l'on pourrait très bien décomposer : une pénétration fraîche, contenant des arômes d'encens et de châtaignes grillées. Pourquoi ce simple motif brodé sur le fond d'une coiffe a-t-il été aussi évocateur. Sans doute parce que, à cet instant, cette chose inerte, que je trouvais très belle, avait joué le rôle de soupape inspiratrice et déclenché quelque chose d'insaisissable. Si j'avais exprimé en ce moment même ce que je ressentais, on m'aurait traitée de bizarre et on aurait peut-être bien fait ; car pour utiliser de pareilles sensations, il faut les transposer dans un art, que ce soit musique, littérature, ou autre⁶³.

Les choix typographiques opérés pour l'édition, ainsi que celui des motifs géométriques rouges, sans relief et particulièrement sobres, pour séparer les différentes « strophes » du conte contrastent



Jeanne Malivel, extrait du conte *Les Sept Frères*, in Octave-Louis Aubert, *Jeanne Malivel*, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929.

62 Informations recueillies lors d'un entretien avec Gwen Lecoin.

63 Lettre de Jeanne Malivel (destinataire inconnu-e), citée par Octave-Louis AUBERT, *Jeanne Malivel, son œuvre et les « sept frères »*, op. cit., p.177.

nettement avec la primitivité et la matérialité des lettrines. Cette coïncidence de deux esthétiques révèle les ambitions de l'artiste : les éléments d'un renouveau de l'art breton sont déjà bien en place dans la formulation du conte. En outre l'insertion de partitions musicales concourt à cette ambition d'art total. Chez Jeanne Malivel, la littérature orale sert donc de point de départ à une création plastique qui mêle texte, dimension graphique et dimension sonore.

L'attention portée au vocabulaire gallo et à sa disposition sur la page participe de cette impression poétique du texte. Jeanne Malivel exploite aussi ce potentiel du langage gallo pour sa dimension presque plastique, et fait ainsi du conte un objet poétique. Comme chez Max Jacob, l'emploi de la langue gallèse sert des intentions poétiques, et exprime peut-être là aussi un deuil linguistique. Hormis le placement sur la page, les bois gravés qui accompagnent le texte, ainsi que les illustrations qu'elle avait initialement prévues – certaines d'entre elles sont reproduites dans l'édition du conte – augmentent encore l'importance de la dimension graphique dans ce projet. Jeanne Malivel propose ainsi un objet hybride avec ce conte, dont la valeur réside tout autant dans le texte que dans sa formulation plastique. L'insertion de portées musicales en est une autre dimension. À nouveau, Jean Le Clerc de la Herverie indique que, fait rare, la dimension musicale est préexistante dans le conte d'origine et apparaît dans le manuscrit original. L'exploitation qu'en fait Jeanne Malivel permet au conte de dépasser ses propres limites en devenant un objet artistique à plusieurs dimensions.

Par ailleurs, les quelques illustrations censées accompagner le texte viennent également l'éclairer sur un vocabulaire qui peut demeurer opaque au lecteur profane. Le texte dactylographié, auquel elle a ajouté des illustrations marginales fait preuve d'une recherche en ce sens. Contrairement aux recherches initiées par les Nabis, l'illustration demeure ici très littérale, et se doit d'être littérale pour éclairer le texte. Les illustrations projetées par Jeanne Malivel conservent donc une mise en relation du texte et de l'image assez traditionnelle. Une partie des illustrations qu'elle prépare se présentent presque sous forme de vignettes dans lesquelles le rapport texte/image est inversé, et où le texte sert l'image. L'entreprise n'ayant pas été menée à son terme par l'artiste, il est difficile de savoir quel fut son souhait exact à ce sujet. Camille Lemercier d'Erm lui propose pourtant d'éditer l'intégralité du conte, dont un extrait est déjà paru dans un journal local, mais le projet ne semble pas aboutir⁶⁴. Sa correspondance comporte également une lettre du 23 septembre 1924, adressée à Pierre Mocaër, fondateur de la revue *Buhez Breiz*, dans laquelle elle mentionne un projet déjà très abouti

64 Jeanne Malivel écrit à Anne Le Vaillant, le 31 octobre 1922 : « Le Mercier d'Erm m'a proposé de l'éditer (et ce, sur la lecture d'un passage de cette légende, que j'avais publiée dans un journal local) malgré les démêlés et les déceptions que j'ai eus si souvent avec Lemercier. J'ai presque accepté – quoiqu'il n'y ait rien encore de certain car... je ne voulais faire que luxe [...] », in Jeanne MALIVEL, *J'étais encore à courir les routes de Bretagne*, op. cit., p.23.

concernant une édition de luxe du conte, ainsi qu'un projet de publication du conte dans ladite revue :

Monsieur,

Vous m'aviez demandé l'an dernier de vous confier la publication du conte en patois recueilli par moi.

Il devait être édité en luxe.

Mais la publication en a été fort retardée pour diverses raisons, dont la principale est que je désirais trouver pour l'imprimer en Bretagne, du caractère typographique que définitivement je ne rencontre qu'à Paris.

L'éditeur tient beaucoup à ce que je réserve tous les bois pour cette édition très soignée qui ne comptera qu'un nombre limité d'exemplaires.

Cependant, si vous croyez, d'après les feuillets que j'ai dû vous communiquer précédemment, que ce récit sans les images (ou tout au moins : sans les mêmes images) puisse intéresser les lecteurs de « Buhez Breiz », je me ferai un plaisir de vous en adresser le manuscrit original⁶⁵. [...]

Le frein à cette publication est encore une fois dû à l'exigence de Jeanne Malivel en ce qui concerne le choix de la typographie, pour laquelle elle ne parvient pas à trouver d'imprimeur en Bretagne. Le soin et l'exigence que l'artiste porte à cette publication prouve l'importance qu'elle revête dans son œuvre, mais également de l'idée du livre assez élitiste qui préside à cette réalisation, celle d'un objet d'art reproduit à peu d'exemplaires qui vaut tant par sa dimension matérielle que par son contenu. Toutefois, sa volonté d'en éditer une version dépourvue d'illustrations marque aussi un intérêt pour la diffusion à plus grande échelle.

Le travail d'écriture semble être très familier à Jeanne Malivel, qui laisse, outre une abondante correspondance, des écrits intimes. Une partie d'entre eux a été rassemblée dans l'ouvrage que lui a consacré Octave-Louis Aubert après sa mort. Dans ces écrits quotidiens, on constate un grand plaisir du mot. Elle aime à tordre le langage notamment en jouant sur le hiatus entre oralité et écrit : « Chérami, la chose s'éclaircit singulièrement.⁶⁶ ». Il lui arrive également de signer ces lettres de surnoms facétieux, dont Tek, qu'elle allonge dans certaines circonstances particulières en « Tekipranletrainporrène⁶⁷ » (Tek qui prend le train pour Rennes), lors de ces nombreux déplacements notamment. C'est ce plaisir du mot qui l'amène vraisemblablement à constituer un glossaire français-gallo, qui demeurera cependant à l'état de projet. Un autre récit de sa main est également mentionné par Denise Delouche, « Être rétameur » que l'auteure elle-même qualifie de

65 Lettre de Jeanne Malivel à Pierre Mocaër, « Loudéac, 23 septembre 1924 », in Jeanne MALIVEL, *J'étais encore à courir les routes de Bretagne*, op. cit., p.54.

66 Cité par Octave-Louis AUBERT, *Jeanne Malivel*, op. cit., p.220.

67 *Ibid.*, p.204.

« simple boutade »⁶⁸.

Hormis ce conte cependant, les quelques collectages et les velléités littéraires de Jeanne Malivel, il semble que la littérature populaire ne fasse pas partie d'une matière fondamentale dans laquelle puisent les *Seiz Breur*. En revanche, ils s'inspirent très largement des vies de saints bretons pour leurs créations graphiques, mais peu d'entre eux, cependant, se prêtent à l'exercice d'écriture littéraire – dans les membres constitutifs du premier mouvement des *Seiz Breur*, au moins.

◆ *Xavier de Langlais et la littérature médiévale*

Cette donnée semble en effet partiellement caduque dans les années d'après-guerre pour plusieurs raisons : d'abord, comme nous voudrions le montrer, les *Seiz Breur* constituent un tournant dans les pratiques et les représentations de la Bretagne. Ensuite, le développement des techniques d'enregistrement développe les possibilités de collectages, et modifient par la même occasion le rapport au texte collecté, remplacé par l'enregistrement. René-Yves Creston mènera donc une carrière d'ethnologue et de marin en plus de celle d'artiste, qui lui donnera l'occasion de collecter des traditions orales, notamment dans le Finistère, aux côtés de Per-Jakez Hélias entre autre. Mais cette fois, les collectages sont recueillis sous forme d'enregistrements audio, qui donnent accès, en plus du texte chanté, à la mélodie, au timbre de l'interprète, et à son interprétation⁶⁹. Toutes ces dimensions nous éloignent donc de la notion de littérature à proprement parler – bien que ce soient à partir de tels textes que Théodore Hersart de la Villemarqué forme le *Barzaz Breiz*, une centaine d'années plus tôt.

Dans les mêmes années où Creston réalise ses collectages, Xavier de Langlais, qui s'illustre autant dans les arts graphiques que dans la littérature, réécrit quant à lui le cycle arthurien. Il publie, en breton et en français, trois volumes d'un *Roman du Roi Arthur* qu'il illustre lui-même. Il explique son geste en introduction :

En écrivant ce ROMAN DU ROI ARTHUR, je n'ai pas prétendu innover : les aventures qui en constituent la trame sont, pour la plupart, empruntées au fond commun des romans courtois du XII^e siècle dont Chrétien de Troyes fut, en France, l'un des principaux adaptateurs.

[...]

Me plaçant dans cette perspective [le foisonnement excessif des aventures], je me suis efforcé de rendre à la geste du roi Arthur son unité perdue. Cette prise de position m'a amené à retrancher de nombreux épisodes secondaires qui figuraient dans le répertoire ancien et à intercaler, çà et là, quelques passages de transition indispensables à la progression dramatique de l'action⁷⁰.

68 Le texte est mentionné par Denise Delouche dans son article « Jeanne Malivel, le phare du nouveau breton », in *Ar Seiz Breur 1923-1947, la création bretonne entre tradition et modernité, op. cit.*, p.49.

69 On trouve ces enregistrements sur le site de Dastum : www.dastumedia.bzh

70 Xavier de LANGLAIS, *Le Roman du Roi Arthur*, Alfortville, l'Édition d'Art H. Piazza, 1965, p.II-III.

Avec cette affirmation, Xavier de Langlais répond toujours au même désir de complétude qui anime nombres de recherches littéraires sur la littérature populaire depuis le début du siècle. La même question inlassablement revient : celle du récit originel qu'il s'agit de reconstituer. Fictivement dans certains cas, comme chez Clouard ou Jeanne Malivel, ou de façon plus politique peut-être, chez Xavier de Langlais. Mais si l'ambition est de donner à la Bretagne des récits fondateurs, dans un esprit nationaliste, il ne s'agit pas cette fois de récits populaires collectés oralement en Bretagne. L'entreprise est donc quelque peu différente : d'une part parce qu'elle puise dans une « matière de Bretagne » médiévale, relatée dans des récits écrits, et qui plus est émanant d'auteurs français, ou écrivant en langue romane. Il y est en outre question de la Bretagne, mais une Bretagne qui n'est pas précisément localisée. Il s'agit donc d'une récupération servant à défendre des intérêts nationalistes. Le projet est d'ailleurs relativement explicite, et la question géographique est soulevée dans l'historique qui précède le roman :

La Grande et la Petite Bretagne servant de cadre à ces romans, une question vient tout naturellement à l'esprit : dans quelle mesure les Bretons – créateurs incontestés du mythe arthurien – participèrent-ils aux développements littéraires qui devaient, par la suite, en découler⁷¹.

Xavier de Langlais s'appuie sur la littérature médiévale française en général, et sur le roman arthurien en particulier, pour réaffirmer l'antériorité des récits bretons sur les récits en langue française. Cela s'inscrit dans un courant de pensée qui se développe dès le romantisme, véhiculé notamment par Théodore Hersart de la Villemarqué, et qui consiste à assimiler les romans médiévaux français à la tradition orale bretonne. Hélène Bouget y consacre un article qui montre comment La Villemarqué intègre cette matière de Bretagne à la littérature bretonne elle-même et contribue à créer une mythe autour de cette littérature : « La Villemarqué a ainsi contribué à diffuser l'idée, voire le mythe, d'une littérature médiévale bretonne perdue, antérieure aux récits de la matière de Bretagne français, composés à partir du XII^e siècle⁷². » L'introduction du *Roman du Roi Arthur* de Xavier de Langlais dans sa version française propose également des théories quant à la transmission de ces récits, qui corroborerait l'hypothèse de leur antériorité bretonne :

Pour Joseph Bédier, dont on connaît l'admirable version en langue française moderne du *Roman de Trisan et Iseut*, la transmission du mythe arthurien aux trouvères de langue française se serait faite surtout oralement, par l'intermédiaire de bardes armoricains parlant à la fois le breton et le français. Les alliances bretonnes qui unissaient la noblesse bretonne de la Bretagne armoricaine à la noblesse normande, à

71 *Ibid.*, p.VIII.

72 Hélène BOUGET, « La Villemarqué et la littérature médiévale de langue française : la construction d'une matière de Bretagne », 2019. (hal-02470239)

l'époque de la conquête, rendent cette thèse des plus vraisemblables⁷³.

Dans ces recherches sur les récits fondateurs de la Bretagne, Langlais conserve donc un regard très influencé par les théories romantiques, parce qu'elles permettent de légitimer l'existence d'une nation bretonne, possédant une langue et une littérature, toutes deux antérieures au français. Son propos est donc largement teinté d'une ambition idéologique qui concurrence voire dépasse les aspirations littéraires.

Il semble donc que rapidement après la constitution du groupe des *Seiz Breur*, on s'éloigne des pratiques et des enjeux ayant eu cours jusque dans les premières années du XX^e siècle. Jeanne Malivel décède prématurément en 1926 et c'est René-Yves Creston qui prend la tête du groupe. Des changements interviennent dans la gestion du groupe, qui prend dès lors son essor.

b) *Kornog*, un organe de diffusion.

En 1928, sur le modèle des revues *Breiz Atao* et de son supplément littéraire *Gwalarn*, les *Seiz Breur* font paraître le premier numéro de la revue *Kornog / Occident*, sous-titrée : « revue illustrée des arts bretons » chargée de promouvoir leurs activités. Cependant, leur volonté d'être diffusés hors de Bretagne leur fait opter pour un choix moins radical que celui fait par *Gwalarn* : la revue *Kornog* est entièrement bilingue (breton/français). Ce choix souligne l'importance que le groupe accorde d'un côté à un ancrage territorial, et de l'autre à une diffusion large. La ferveur qu'ils mettent à la préparation du Pavillon de la Bretagne pour l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925 témoigne également de cette volonté d'exposer à l'extérieur leurs recherches esthétiques et les renouvellements par lesquels ils transforment l'art breton. Maurice Facy en fait ce compte rendu dans *La Bretagne Touristique* de la même année :

L'exposition de 1925 ne tend pas, en effet, à imposer la production parisienne aux clients de la province ; elle a pour but de montrer ce qu'on fait dans la capitale, où luttent toutes les influences artistiques et ce que les provinciaux, avec leur sens des réalités locales, peuvent tirer de l'exemple de Paris. Les meubles exécutés à Rennes et à Nantes conviennent admirablement à la clientèle régionale, choisie dans la classe moyenne et la classe fortunée ; les meubles de Sept Frères séduiront davantage les artistes, les propriétaires de villas et les maisons de plaisance. Le régionalisme y trouvera son compte, les artistes et les artisans bretons pourront, grâce à cette double production, suivre une voie favorable à l'épanouissement de leurs dons originaux⁷⁴.

Le ton emprunté par Maurice Facy est quelque peu condescendant envers les provinciaux et

73 Xavier DE LANGLAIS, *Le Roman du Roi Arthur*, op. cit., p.XII.

74 Extrait du compte rendu de L'Exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris par Maurice Facy dans *La Bretagne Touristique*, 1925, cité par Octave-Louis AUBERT, *Jeanne Malivel, son œuvre et les « sept frères »*, op. cit., p.224.

renie aux *Seiz Breur* la portée moderne qu'ils souhaitent donner à leur art. C'est toujours un rapport entre Paris et la Bretagne qui s'exprime dans ces initiatives, et les *Seiz Breur* ne souhaitent rien moins qu'inverser un rapport de domination de Paris sur la province. La Bretagne vient désormais d'elle-même exposer son art et son artisanat à Paris, et ce ne sont plus les artistes parisiens qui viennent chercher en Bretagne leur inspiration. René-Yves Creston et Paul Ladmirault dirigent donc la publication cet organe de diffusion bilingue, durant l'existence éphémère de la revue, de 1928 à 1930 avec seulement sept numéros. Ils semblent d'ailleurs répondre à Maurice Facy – le même Maurice Facy qui est présent au sommaire du même premier numéro de la revue – en écrivant dans leur premier article :

L'art breton est dans la production artistique de la France, considéré comme un art de 2^{de} zone, un art secondaire, c'est le cousin de province, le bon paysan, le rustre, et comme tel il doit rester un art rustique, régional, c'est-à-dire hybride, s'inspirant de Paris, exécutant, traduisant en « brezoneg trefoet » des œuvres d'une nullité remarquable, « charmante et rustiques évocations de notre bonne vieille province⁷⁵. »

L'entreprise se rapproche de celles d'Émile Bernard ou de Maurice Denis, dans les premières années du siècle. C'est encore l'écrit qui véhicule le mieux des idées d'avant-garde lorsque celles-ci peinent à trouver leur place, et la diffusion de ces idées dans une revue dédiée demeure l'option adoptée par le groupe d'artistes. Et c'est ce dont témoigne le premier avant-propos de la revue, signé des *Seiz Breur* mais rédigé par un certain J.F. Halgan, qui n'est autre que Creston lui-même :

Que n'a-t-on pas dit sur le groupe *Ar Seiz Breur* ! fondateur de cette revue. Compter les calomnies et les injures dont on nous a accusé serait impossible. [...]

Si *Ar Seiz Breur* est resté durant cinq ans un petit groupe fermé, c'était afin de garder la cohésion nécessaire dans une période de recherche où l'on ne sait pas très bien où chercher.

En fondant *Kornog*, *Ar Seiz Breur*, groupe d'artistes et d'artisans bretons disparaît pour faire place à l'*Unvaniez ar Seiz Breur* « société centrale des artistes bretons pour la rénovation de l'art national⁷⁶. »

L'utilisation de pseudonyme permet ici encore de faire croire à la multiplicité, dans l'objectif donner au groupe une importance qu'il ne possède pas encore. La publication de la revue est donc l'occasion pour le groupe de sortir de son intimité première, et d'impulser un nouvel élan, tout en conservant les principes fondamentaux. La légère modification apportée au nom du groupe manifeste également cette volonté : les *Seiz Breur* deviennent l'*Unvaniez ar Seiz Breur* (L'Union des Sept Frères). L'esprit originel demeure, mais avec de nouvelles ambitions, que la revue vient servir.

75 René-Yves CRESTON, « Vers un art national breton moderne »/ « War zu eun arz breizhat a-vremañ », *Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz*, n°1, p.7

76 J.F. HALGAN [René-Yves CRESTON], « En matière de préambule », in *Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz*, n°1, 1928, p.3.

Bien que les enjeux soient différents, les termes employés rappellent volontiers ceux d'Émile Bernard avec *La Rénovation esthétique*. Il s'agit dans les deux cas de remettre au goût du jour une esthétique n'ayant plus cours, ou de renouveler celle-ci dans un objectif moderne. Nous avons pu voir combien les propos d'Émile Bernard allaient dans ce sens en ce qui concerne les traditions bretonnes, dans son roman *La Tour*. Les valeurs conservatrices qu'il véhicule se situent toutefois à l'opposé de celles des *Seiz Breur*. Dans l'entre-deux guerre, un même mouvement de valorisation des traditions semble donc mener à des positionnements presque antagonistes.

Avec cet avant-propos, le groupe d'artistes lance un appel pour un programme qu'il détaille dans le premier article de la revue. Comme Maufra en 1898, ou dans l'appel de *La Pensée bretonne* en 1913, les *Seiz Breur* en appellent aux bonnes volontés pour œuvrer à la rénovation de l'art breton. Comme Maufra, ils placent les arts et la littérature en première ligne d'un mouvement plus large de « renaissance nationale ». Les sept numéros que comportera en tout et pour tout la revue vont donc s'employer à défendre ces idéaux et donner de la visibilité à leurs entreprises. Ils s'emploient tant à diffuser leurs propres créations qu'à mettre en lumière leurs sources d'inspirations, avec l'objectif d'en promouvoir l'esthétique. Pour ces articles, plusieurs des *Seiz Breur* prennent la plume : Jorj Robin, René-Yves Creston, Suzanne Creston, Xavier de Langlais ou encore James Bouillé figurent au sommaire de ces numéros. Les artistes assurent de la sorte une grande partie de la rédaction de la revue, traitant de thème aussi variés que l'art religieux, la mode, la musique, l'architecture, la littérature etc. Le spectre d'action des *Seiz Breur* se veut donc extrêmement large ; il touche en réalité des domaines du quotidien, avec pour objectif d'ancrer cette nouvelle esthétique bretonne dans la vie quotidienne, comme nouveau référentiel esthétique en quelque sorte.

La revue est éditée avec le concours de *Gwalarn*, revue littéraire bretonne et en dépend à plusieurs titres. C'est notamment *Gwalarn* qui est chargé d'assurer la traduction en breton de la revue – engagement qu'il n'honorera pas toujours. Cependant dès le quatrième numéro, la scission des deux revues est prononcée, et *Kornog* périclité après trois autres numéros et une formule légèrement modifiée : à partir du numéro 5, chaque opus se consacre essentiellement à une thématique centrale. L'importance de *Gwalarn* dans la publication de *Kornog* est palpable dès les premiers numéros. Son désinvestissement aussi. L'importance de la littérature bretonne est très tôt mise en avant dans la revue des *Seiz Breur* et semble venir compléter l'ambitieux programme du groupe.

c) L'avènement d'une littérature bretonne

Si l'on constate un intérêt assez faible pour la littérature populaire dans les premières années d'existence du groupe, c'est probablement que, dans le sillage des membres de *Gwalarn*, les *Seiz*

Breur focalisent leur attention sur un autre aspect de la littérature de Bretagne, qu'ils considèrent comme indispensable à la constitution d'un art national, c'est celui d'une littérature moderne en breton. Ils y consacrent le premier paragraphe du manifeste qui ouvre la revue :

Il n'est pas douteux que dans un mouvement de renaissance nationale, le rôle que sont appelés à jouer les arts et la littérature soit des plus prépondérants.

La langue et les arts sont l'âme et le cœur d'un peuple, et en Bretagne plus qu'en beaucoup d'autres pays, l'art a toujours été l'expression fidèle de cette âme tant qu'elle a pu rester elle-même, vierge de tout apport étranger⁷⁷.

Dans l'article que signe Yann-Ber Piriou « *Les Seiz Breur* et la littérature⁷⁸ », l'accent est mis immédiatement sur la langue bretonne avant même que ne soit soulevée la question de la littérature. Cette question de la littérature chez les *Seiz Breur* paraît donc intimement liée à celle du breton, une langue qu'il s'agit de défendre contre sa destruction programmée. Cet article insiste sur la proximité des *Seiz Breur* avec leurs contemporains nationalistes, et notamment la célèbre revue *Breiz Atao*, dont le supplément littéraire *Gwalarn* paraît en 1925. Le premier numéro contient notamment le « Premier et dernier manifeste en langue française » :

Pour la première fois, une revue bretonnante entreprendra méthodiquement de donner, à l'aide d'études et de traductions, une idée à ses lecteurs des littératures celtiques étrangères du présent et du passé.

Pour la première fois, une revue bretonnante se présentera devant le public avec un programme, des conceptions esthétiques et philosophiques nettement assises.

Pour la première fois, une tentative sera faite pour mettre « à la page » la Bretagne celtique, par d'autres moyens que sa destruction.⁷⁹

Dans ce sillage, le premier numéro de *Kornog* ménage une place à « La nouvelle littérature bretonne » et à son principal promoteur, la revue *Gwalarn*. L'article de Roparz Hemon, l'âme de *Gwalarn*, y expose notamment les grands principes d'un renouveau de la littérature bretonne de façon très explicite, et éclaire le rapport à la littérature populaire :

Jusqu'en 1918, à l'exception du *Barzaz Breiz*, il n'y a pas de littérature bretonne. Rien qu'une vague décoction de folklore. Entre 1918 et 1925, quatre piliers dans le désert : le livre de poésie de Bleimor, *À Genoux* ; le drame de Malmanche, *Gurvan*, le roman de F. Le Lay, *Bilzig*, et les *Sketla Segobrani*.

À cette époque encore, le *Barzaz Breiz* représente donc l'unique œuvre littéraire bretonne dont ils

77 René-Yves CRESTON, « Vers un art national breton moderne », *Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz* n°1, 1928, p.4.

78 « Premier et dernier manifeste en langue française », *Gwalarn*, n°1, 1925 ; cité par Yann-Ber PIRIOU, « *Les Seiz Breur* et la littérature », in *Ar Seiz Breur 1923-1947, la création bretonne entre tradition et modernité*, op. cit., pp. 174-185.

79 *Ibid.*, p.175.

puissent se réclamer. Cela explique en partie l'absence de référence à la littérature populaire dans leurs œuvres. Quant au *Barzaz Breiz*, il continue d'exercer son pouvoir de monument littéraire national breton, et prend même des allures de récit fondateur. Roparz Hemon situe entre 1918 et 1925 l'avènement des premières œuvres de littérature bretonne. On notera également la coïncidence temporelle de ces premières œuvres avec les poèmes de Morven le Gaélique notamment qui démontre que Max Jacob répond très simplement à l'esprit de l'époque avec ces pièces – et se montre en avance sur celui-ci avec son recueil *La Côte* (1911). Si la Bretagne se trouve donc dépourvue d'une littérature propre, sa parenté avec le monde celtique lui octroie cependant un lien particulier avec les littératures d'autres pays, que revendique toutefois Roparz Hemon comme issues d'une même tradition.

Bien que dépourvus de littérature avant 1928, nous possédons une littérature ancienne, celle de l'Irlande et du Pays de Galle du Moyen Âge. J'ai déjà dit ailleurs mon opinion là-dessus. Nous ne sommes pas assez « prétencieux » [*sic*] ni assez crédules pour tenter de prendre modèle sur les vieilles littératures gauloises et irlandaises, sous prétexte qu'elles sont celtiques. Nous les considérons cependant comme un héritage inattendu dont nous pouvons garnir notre maison. C'est pourquoi nous avons entrepris à *Gwalarn* la traduction méthodique en breton moderne, de ces antiques récits et poèmes, à titre d'inventaire, à toute fin utile pour le présent ou l'avenir⁸⁰.

C'est toujours le Moyen-Âge qui recèle les origines des peuples, car les grands récits fondateurs remontent également à cette époque. L'intérêt pour les autres traditions celtiques s'accroît et ouvre en réalité de nouveaux horizons à la littérature bretonne, même chez les *Seiz Breur*. Malgré les affirmations ou recommandations de l'auteur, René-Yves Creston puise dans cette littérature celtique comme source, notamment pour la réécriture d'un voyage de Saint Brendan, *Journal de bord de Saint Brendan à la recherche du paradis* qui paraît beaucoup plus tardivement, en 1957. Pour ce premier numéro de *Kornog*, la participation de Roparz Hemon, qui ne fit pourtant jamais partie des *Seiz Breur*, montre que le groupe d'artistes laisse le soin du volet littéraire à leurs confrères de *Gwalarn*, et que, si la littérature fait partie de leurs ambitions pour la rénovation d'un art breton, elle n'entre toutefois pas dans leur domaine de compétences. La parole est donc donnée au directeur de *Gwalarn* pour aborder la question de la littérature bretonne dans les deux premiers numéros de la revue. Après cela, il n'est plus question de littérature dans la revue, mais du livre plus généralement et, abordée sous cet angle, la question sort du strict champ littéraire, comme nous allons le voir.

Les *Seiz Breur* incluent donc la littérature dans leur programme comme un élément

80 Roparz HEMON, « La nouvelle littérature bretonne », *Kornog / L'Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz*, n°1, 1928, p.23.

incontournable du réveil breton, à l'instar de Maxime Maufra une dizaine d'années plus tôt. Cependant, dans les premières années de l'existence de *l'Unvaniez ar Seiz Breur* – qui est déjà la deuxième version du groupe – ils ne se posent pas comme acteurs directs de cette renaissance littéraire. Ils laissent sur ce sujet la parole à des acteurs compétents, des écrivains et des linguistes, en établissant des collaborations entre les arts par le biais des revues, mais également en pratique, dans des projets mêlant littérature et arts graphiques.

d) Recherches graphiques autour du livre

Dans leurs recherches, les *Seiz Breur* rejoignent le groupe des Nabis qui œuvre lui aussi largement à des projets mêlant littérature et arts graphiques. Dans les deux groupes, la technique de la gravure est particulièrement plébiscitée. L'une des premières collaborations dans l'optique d'une renaissance nationale est sans doute celle de Jeanne Malivel avec Jeanne Coroller (qui signe l'ouvrage Cécile Danio) pour *L'Histoire de notre Bretagne* (1922). L'ouvrage obtient un succès considérable et offre à Jeanne Malivel l'occasion de se faire connaître.

Dans le numéro 4 de la revue *Kornog*, René-Yves Creston consacre un article au « Livre illustré et à l'art graphique moderne en Bretagne ». Il cite l'initiative de Jeanne Malivel et Jeanne Coroller comme le premier du genre à mériter attention :

De tous les livres bretons édités en Bretagne, le seul dont on puisse dire qu'il marqua une date dans notre renaissance artistique fut *L'Histoire de notre Bretagne*, de Danio, illustré par J. Malivel. Tous les bretons connaissent les splendides et vibrantes gravures que Malivel fit pour ce livre sorti des presses de Le Mercier d'Erm.

Malivel fut la première à comprendre le caractère de force et de sobriété que donnerait au livre breton l'emploi du bois gravé comme illustration⁸¹.

L'ouvrage fait donc date et Creston y revient à plusieurs reprises dans son article. Il salue l'entreprise de Jeanne Malivel, qui a atteint l'objectif de ménager un ensemble harmonieux entre le texte et les images. Ses recherches graphiques dans le conte des *Sept Frères* témoignent déjà du grand intérêt qu'elle porte à ces questions. Comme chez les Nabis – on se souvient de Maurice Denis illustrant *Le Voyage d'Urien*, et aux essais de Vallotton et Jules Renard – Creston envisage une illustration moderne qui dépasse la simple insertion d'images dans le texte. L'édition est un art qui nécessite la réunion de plusieurs éléments de manière équilibrée : le texte, la typographie et l'illustration. Texte et image concourant ensemble à créer du sens :

81 René-Yves CRESTON, « Le livre illustré et l'art graphique moderne en Bretagne », in *Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz*, n°4, 1929, p.10.

Le livre n'a que faire, pour son ornementation, de peintures en réduction, mais des compositions décoratives, stylisées, qui expriment bien l'esprit du texte, qui le synthétisent, qui fassent corps avec la stylisation du corps typographique, qui ne soient plus isolés dans le texte, dans le cadre étroit qui les étouffe mais qui concourent, par leur disposition et par leur composition à l'impression causée par la lecture du texte. Voilà ce que l'on doit exiger de l'illustration⁸².

Ces propos rappellent en effet fortement les recherches symbolistes autour du livre, à ceci près qu'elles servent désormais la littérature bretonne. Quand les Nabis cherchaient à réécrire leur histoire de l'art face à la mainmise de la littérature, les *Seiz Breur* quant à eux, écrivent celle de leur « pays », et tentent de reprendre les rênes d'une culture trop longtemps soumise au joug parisien. Des éléments similaires se mettent en place dans ces deux revendications, visant à identifier rapidement les acteurs, associés à des enjeux, à créer ce qu'on appellerait aujourd'hui une « charte graphique », une identité visuelle. L'esthétique des *Seiz Breur* est certes largement différente de celle des Nabis, mais leurs principes concordent et l'impression d'une réactualisation peine à être effacée par cette seule donnée. De même qu'ils prennent la parole dans des revues pour s'exprimer sur leur domaine de compétences, laissant aux littérateurs le soin de parler littérature.

Creston insiste également sur l'importance de la typographie, qui doit elle aussi servir le texte, et en faire ressortir les principales caractéristiques – des caractéristiques nationales, en fait, selon les exemples que donne Creston. Il se charge donc de créer une police de caractère qui puisse faire ressentir « une impression de "brittonisme", si l'on peut dire, aussi forte que les impressions de germanismes et de latinisme ressentie par vous dans les textes donc je parlais plus haut⁸³. » Dans son article, Creston plaide pour des œuvres littéraires homogènes qui considéreraient d'importance égale l'auteur, l'illustrateur et le typographe, et prônant en cela, un décroisement des pratiques, et un travail de groupe. Selon Laurence Prodhomme, aucune des nombreuses revues bretonnes de l'époque, pas même *Kornog* ne parvient à proposer un véritable renouvellement des trois aspects de l'édition à la fois, à savoir, l'illustration, la mise en page, et la typographie⁸⁴. Laurence Prodhomme analyse l'implication de ces revues dans la valorisation des recherches dans ces trois domaines et constate que les promesses s'en tiennent aux mots, malgré les manifestes des *Seiz Breur* pour un développement des arts graphiques, au sein-même de leurs propres revues – *Kornog* puis *Keltia* qui prend sa suite en 1931⁸⁵. Seule la « petite édition » parvient selon elle à des expérimentations véritablement réussies.

82 *Ibid.*, p.11.

83 *Ibid.*, p.12.

84 Laurence PRODHOMME, « Les *Seiz Breur* et les arts graphiques », in *Ar Seiz Breur 1923-1947, la création bretonne entre tradition et modernité*, op. cit., p.144.

85 *Ibid.*

Ce décloisonnement des pratiques tient également au fait que les *Seiz Breur* s'intéressent en fait d'abord à développer un artisanat moderne breton. Pascal Aumasson note d'ailleurs le manque d'ambition général du groupe d'artiste vis-à-vis des arts plastiques « alors même que certains pratiquaient la peinture⁸⁶. » L'art des *Seiz Breur* se concentre en effet avant tout chose sur des objets du quotidien, dans la veine des arts décoratifs qui irrigue toute l'Europe d'alors. Leurs recherches concernent tous les domaines des arts appliqués, du costume à la publicité. L'investissement des *Seiz Breur* sur le terrain du livre vise donc également à transformer l'objet-livre quotidien en objet « breton », mettant en valeur son potentiel décoratif. Plus que cela, cette attention portée à la valeur esthétique de certains objets du quotidien, par le biais de l'artisanat, modifie dès lors leur nature :

À partir du moment où l'industrie fournit massivement des produits bon marché, accessibles à la clientèle populaire, les objets artisanaux, concurrencés en terme de coût, changent de statut et sont investis d'une valeur esthétique.⁸⁷

Le rapport d'antécédence semble alors s'inverser, puisque la production éditoriale ayant explosé au XIX^e siècle, les *Seiz Breur*, en redonnant au livre des allures d'objet unique – renvoyant à son authenticité, donc – reviennent aussi à un état antérieur. Ce rapport à l'artisanat, y compris dans l'art du livre, est paradoxal puisque, s'opposant à l'industrialisation et à la diffusion massive, ils font de certaines de leurs réalisations des objets réservés à une élite. Par ce processus, le livre est donc élevé au rang d'œuvre d'art, en tant qu'objet.

Ce sont les membres de *Gwalarn*, qui, par le biais de la maison d'édition, soutiennent ces initiatives d'édition novatrices en breton, bien que Creston se montre très critique à l'égard des parutions, et ne considère réellement que l'ouvrage de Jeanne Coroller et Jeanne Malivel comme une réussite. Les collaborations autour du livre ne manquent pas cependant. La création en 1932 des éditions *Skrid ha Skeudenn* concrétise cet objectif d'éditer des livres de qualité, tant sur le plan des matériaux utilisés que de l'importance accordée à l'esthétique de l'objet. René-Yves Creston collabore bien sûr à plusieurs projets, dont le tout premier volume édité par *Skrid ha Skeudenn* : *Kan da Gornog (Chant pour l'Occident)* de Youen Drezen.

La publication, en 1928, du recueil *Pevarzek sant a Vreiz (Quatorze saints de Bretagne)* poursuit cette quête, en modernisant les traditionnelles images pieuses. Laurence Prodhomme remarque l'attention portée par certains des artistes au rapport entre texte et image dans l'organisation des gravures, et les innovations typographiques que certains mettent en œuvre⁸⁸. Selon elle, c'est encore la gravure du Saint Maurice de Jeanne Malivel – réalisée en 1918 – qui se démarque

86 Pascal AUMASSON, *Seiz Breur 1923 1947*, op. cit., p.98.

87 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales*, op. cit., p.212.

88 Laurence PRODHOMME, « Les *Seiz Breur* et les arts graphiques », art. cit., p.137.

stylistiquement, quant à la sobriété de son expressivité, ainsi que le Saint Guénolé de Jorj Robin. Elle ajoute que ce choix thématique révèle nettement les ambitions des *Seiz Breur* :

Le choix d'un thème aussi consensuel que celui des saints bretons ne peut être qualifié de novateur : ancrée dans la culture bretonne, la problématique des *Seiz Breur* se situe moins dans le sujet que dans le traitement plastique de ce dernier⁸⁹.

Ce premier recueil de gravure constituera un repère, notamment stylistique, pour les œuvres futures des différents membres du groupe. Xavier de Langlais s'y réfère à plusieurs reprises dans son journal et réinterprète à plusieurs reprises des images de saints tout au long de sa vie.

Les recherches des *Seiz Breur* qui s'articulent autour du livre se concentrent donc très majoritairement sur la décoration et les expérimentations graphiques, bien que certains artistes, comme Xavier de Langlais ou René-Yves Creston, s'illustrent également dans le domaine de l'écriture littéraire. En revanche, plusieurs des membres du groupe prennent la plume pour défendre les idées esthétiques du groupe. Bien que leurs recherches ne se fassent pas sur les mêmes terrains, la constitution du groupe s'apparente à celle des Nabis, une trentaine d'années plus tôt, tant dans la mise en œuvre de leurs recherches que dans les rapports qu'entretiennent littérature et peinture, peintres et écrivains, dans leurs mises en œuvre. Chez les *Seiz Breur* comme chez les Nabis, les relations entre artistes et écrivains sont ténues et les projets communs sont nombreux. Toutefois, chaque champ – artistique et littéraire – conserve son indépendance et seuls quelques artistes osent des incursions dans le champ littéraire. Bien qu'écrivains et artistes « luttent » cette fois dans une même direction, symboliquement c'est encore la littérature qui détient le pouvoir de diffusion des idées, puisque c'est *Gwalarn* qui prend en charge l'édition de la revue *Kornog*.

C. Entre rupture et continuité

Pour clore le développement chronologique de cette étude, nous aimerions montrer en quoi ce groupement d'artistes s'inscrit à la fois dans la continuité de démarches et de représentations issues du XIX^e siècle, mais propose également une rupture franche avec celles-ci dans plusieurs domaines. Il s'agit donc de mettre en évidence comment le groupe de *Seiz Breur* s'empare de tous ces aspects que nous avons mis en évidence – représentations pittoresques du pays, lien à la littérature populaire, aux traditions, mais également les rapports entretenus entre la pratique d'écriture et les autres pratiques artistiques – pour constituer leur identité. En définitive, les *Seiz Breur* se constituent comme les héritiers d'une longue tradition de peintres-écrivains de Bretagne, et ce, autant dans les continuités que dans les ruptures qu'ils mettent en œuvre. Pascal Aumasson ouvre

⁸⁹ *Ibid.*, p.135.

d'ailleurs son ouvrage sur les paradoxes qui semblent à première vue, animer ce groupe :

Leurs motivations ne sont pas moins variées : ils rejettent le pittoresque décoratif qui règne dans les habitations, mais leur attention pour les sociétés traditionnelles est vive ; ils plaident inlassablement pour la modernisation de la Bretagne, mais ils en étudient avec ferveur les arts populaires anciens ; il assistent à l'industrialisation qui permet le redressement du pays après la guerre 1914-1918, mais ils préfèrent l'artisanat dont ils défendent longtemps les vertus ; ils professent la dignité de l'art, mais ils le combinent souvent avec un militantisme régionaliste et finalement portent le destin de la Bretagne vers l'avenir plus que les politiques et les industriels⁹⁰.

Il s'agit donc de mettre en évidence comment, tout en perpétuant de nombreuses traditions et en s'inscrivant dans le sillage d'artistes venus en Bretagne, le mouvement des *Seiz Breuz* fait figure de pivot et ouvre une nouvelle voie qui amènera peu à peu à une rupture avec les idéaux hérités du XIX^e siècle.

Pour commencer, la proximité du groupe avec celui des Nabis est saisissante sur plusieurs plans. Les deux groupes se fondent d'après une légende qu'ils créent ou réactualisent. Dans le cas des Nabis, c'est la leçon de Gauguin à Pont-Aven, que les disciples du maître s'emploient à diffuser largement notamment par le biais de la presse ; dans le cas des *Seiz Breur* c'est aussi symboliquement d'après un conte réécrit par Jeanne Malivel et selon une identification aux sept saints bretons savamment orchestrée que naît le groupe. Le récit mythique ou légendaire se situe donc à la base de l'existence de ces deux groupes. Plus tardivement, ainsi que le fait remarquer Daniel Le Couëdic, c'est René-Yves Creston qui prendra en charge l'élévation du mythe des *Seiz Breur*, après la mort de Jeanne Malivel : « Creston maintint péniblement l'illusion d'un fonctionnement et, très habilement, entreprend de construire la légende des *Seiz Breur*, révélant un véritable génie des relations publiques⁹¹. » Les récits qui entourent la constitution de ces groupes et la question d'une mythologie commune sont donc prépondérants et leur octroient à tous deux une certaine aura dans le champ artistique.

L'utilisation de la presse pour porter leurs idéaux et asseoir leur légitimité répond également dans les deux cas à la nécessité d'être visibles sur une scène artistique qu'ils doivent conquérir, et l'emploi dans ce but de leviers d'actions similaires. Le discours qu'ils tiennent sur leur création doit alors légitimer à la fois leur existence et asseoir le bien-fondé de leurs recherches esthétiques. Les artistes s'investissent pleinement dans cette nécessité de créer une littérature entourant l'existence du groupe, comme appui, comme garant d'existence.

La littérature constitue donc toujours une alliée, chez les Nabis comme chez les *Seiz Breur*. Ce

90 Pascal AUMASSON, *Seiz Breur, pour un art moderne en Bretagne 1923-1947*, op. cit., p.6.

91 Daniel LE COUEDIC, « L'épopée des *Seiz Breur*, mythe et réalité », Bécédia, novembre 2016, <http://bcd.bzh/becedia/fr/lepopée-des-seiz-breur-mythe-et-realite>, page consultée le 20 mai 2020.

soutien s'exprime de plusieurs manières : dans les collaborations autour du livre notamment. La rencontre entre arts graphiques et littérature a lieu le plus souvent sur le terrain de la littérature, sous forme d'illustration, dont ils tentent de réinventer les rapports entre texte et image. Chez les *Seiz Breur* se développe une esthétique nouvelle dans l'art du livre, qui se manifeste en particulier dans les recherches liées à la typographie ou à la mise en page. En ce qui concerne la diffusion de leurs recherches, la revue *Kornog* émane directement de celle de *Gwalarn*, qui promeut la littérature bretonne moderne, elle lui doit en quelque sorte son existence. C'est donc toujours en partie sous le joug de la littérature que se structure le mouvement qui promeut une modernité bretonne. L'écriture constitue dans les deux cas à la fois un vecteur identitaire – elle sert à défendre et diffuser leurs idées esthétiques – et comme inspiratrice et partenaire – elle sert à développer leur champ d'action et expérimenter une confrontation à l'altérité dans des œuvres mêlant dimension textuelle et dimension graphique. Dans quelques cas isolés, les artistes s'aventurent sur le terrain de la littérature, avec ou sans ambition de faire œuvre littéraire. Mais on constate que les rapports des deux champs n'ont pas fondamentalement évolué.

L'ambition des *Seiz Breur* consiste avant tout à renouveler l'art breton dans le but d'inscrire la Bretagne dans la modernité, une modernité aussi bien esthétique que sociale et économique. Cette volonté émerge en réaction au développement de nouveaux stéréotypes folkloriques qui enracinent la Bretagne dans des représentations passéistes, et un retard économique de plus en plus important, quand l'art européen se situe au beau milieu d'une modernité qui irrigue tous les domaines des arts. Dans cet objectif, les *Seiz Breur* s'appuient massivement sur les traditions et l'artisanat breton selon des modèles qui se développent en Europe tout au long du XIX^e siècle dans les mouvements de création des identités nationales⁹² : redynamiser le territoire en valorisant son savoir-faire et fédérer la population autour de valeurs communes, qui passent notamment par une nouvelle esthétique des objets du quotidien. Avec cette ambition de renouveler les arts traditionnels, ils demeurent fidèles à un certain nombre de poncifs hérités du XIX^e siècle, dont ils réactualisent toutefois l'esthétique. On observe donc dans leurs œuvres et les domaines de la création qu'ils abordent, une certaine continuité avec la modernité du XIX^e siècle, y compris dans l'utilisation des arts appliqués. Bien que les enjeux soient différents, certaines techniques utilisées se font écho : l'implication de plusieurs artistes, dont Creston, dans la création de vaisselle, notamment en collaboration avec la faïencerie Henriot de Quimper, n'est pas sans rappeler les recherches de Gauguin menées autour de la technique de la céramique. La décoration de plusieurs auberges hébergeant des artistes, et la confection de meubles par Gauguin ou Émile Bernard, se prolonge également dans l'intérêt des *Seiz*

92 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001.

Breur pour le mobilier. Le groupe d'artistes breton se situe certes dans l'esprit de son temps, mais il semble également se situer dans le sillage d'une génération d'artistes qui les précède.

L'importance de l'art sacré chez les *Seiz Breur* perpétue en outre la place accordée à la religion en Bretagne et s'inscrit également dans les recherches liées à l'investissement d'un nouveau esthétique qui couvre tous les domaines. Ce faisant, les *Seiz Breur* semblent marcher dans les pas de leurs prédécesseurs, qu'il s'agisse des premières recherches de Gauguin autour du primitivisme, ou de celles plus tardives et plus classiques aussi de Maurice Denis et son Atelier d'Art Sacré dont Jeanne Malivel sera un temps l'élève. Certains membres, dont James Bouillé et René-Yves Creston participent également au groupe d'artistes d'*an Troellen* (la Spirale), l'atelier breton d'art chrétien. Le numéro 5 de la revue *Kornog* est d'ailleurs presque entièrement consacré à l'art religieux. L'article d'ouverture « Art et Liturgie », expose clairement leurs idées sur l'art sacré, et sur le renouvellement de l'art breton en général :

L'amour du passé ne doit pas oublier de vivre, et ce n'est pas aux morts, mais aux vivants, qu'il revient de louer Dieu. Pourquoi nos artistes religieux seraient-ils condamnés à refaire indéfiniment du roman ou du gothique, comme si pour prier, il nous fallait feindre d'être contemporains de saint Louis ? À ce compte, les écrivains aussi devraient être astreints à ne composer leurs ouvrages qu'à coup de citations. Ce serait la mort de l'art qui consiste, non pas à reproduire et à pasticher mais à inventer⁹³.

Avec cette prise de position, ils s'affirment cependant en rupture avec un certain nombre de leurs prédécesseurs, notamment sur le plan du pastiche, qu'il s'agisse du domaine artistique ou littéraire. Toutes les dimensions pour lesquelles la Bretagne a subi la diffusion de représentations pittoresques et stéréotypées semblent concernées par cette entreprise de renouvellement. Le costume breton en fait également partie : Jeanne Malivel et Suzanne Candé-Creston y travaillent notamment afin de proposer un costume de tous les jours plus en accord avec la vie urbaine des femmes. L'utilisation des symboles de la Bretagne ne diffère donc pas de ceux du siècle précédent : le mobilier, le costume, l'art religieux etc. font partie de ces dimensions symboliques à renouveler. Chacun de ces symboles semble trouver un écho dans le siècle précédent, dont les *Seiz Breur* s'emploient à la fois à briser le stéréotype associé, et s'y appuient pour en modifier l'esthétique.

Dans ce contexte, la littérature occupe nécessairement une place à part. En premier lieu parce que le XIX^e siècle n'érige qu'une seule œuvre comme monument littéraire breton, le *Barzaz Breiz*. Il semble que la première période des *Seiz Breur* s'y reconnaisse mais n'y puise pas son inspiration pour autant, portés qu'ils sont par la construction de toutes pièces d'une littérature bretonne, en langue bretonne. En revanche, plus tardivement, des initiatives comme celles de Xavier de Langlais

93 Abbé J.D., « Art et Liturgie », *Kornog*, n°5, « L'art religieux breton moderne », hiver 1930, p.4.

et son adaptation de plusieurs romans médiévaux renouent avec une tradition héritée du XIX^e siècle qui associe une partie des traditions bretonnes à un idéal médiéval. Cette fois cependant, cette entreprise repose sur une hypothèse qui valorise une tradition bretonne antérieure aux romans français et repose donc sur des valeurs idéologiques d'une littérature bretonne originelle. Cette dimension idéologique recouvre d'ailleurs une grande partie des intentions créatrices du groupe d'artistes. En cela, ils rompent totalement avec la tradition de peinture en Bretagne établie depuis le début du XIX^e siècle.

Dès les premières initiatives impulsées par Maxime Maufra, l'art est doté d'une portée qui déborde son cadre strict : il se met au service d'idéaux culturels et perd une partie de son autonomie. Il n'est pas anodin que les artistes membres des *Seiz Breur*, bien que peintres pour certains, se distinguent avant tout dans le domaine des arts appliqués. Leur objectif est justement d'appliquer l'art à une idée.

Ils investissent donc un nouveau champ d'action, et suivent en cela un mouvement européen, qui voit se développer le champ des arts décoratifs et des arts appliqués, tels que le mouvement *Arts & Crafts* ou le *Bauhaus*. Les rapports de ce nouveau champ avec la littérature s'en trouvent nécessairement modifiés. Ils ne servent en effet plus les mêmes ambitions de création : les arts décoratifs intègrent une dimension pragmatique, pratique même, qui tend à être au service du quotidien, afin de faire rayonner la modernité bretonne dans tous les domaines de la vie. La littérature semble se mettre elle aussi peu à peu au service de ces idéaux et ses ambitions convergent avec celles des arts graphiques dans l'élévation d'un champ littéraire et artistique breton, reposant sur des valeurs communes. L'inscription profonde de cette création moderne dans le quotidien agit comme une manière d'« éduquer » le peuple à ces nouvelles représentations. Cette volonté est novatrice dans le rapport qu'entretiennent les *Seiz Breur* avec la création par rapport à leur prédécesseurs. L'artisanat prend le pas sur l'art, mais non plus avec une dimension médiévale idéalisée d'imagier ou de chansonnier : les artistes s'investissent réellement dans la transformation de l'environnement graphique associé à la Bretagne. Le but clairement exprimé est de rompre avec les stéréotypes colportés notamment par Théodore Botrel et les représentations folkloriques qui envahissent le début du XX^e siècle. Ils participent activement à une rénovation esthétique de la Bretagne, pour reprendre les termes d'Émile Bernard, tout en conservant un lien fort avec les traditions.

CONCLUSION : UN NOUVEAU PARADIGME

Dès la fin du XIX^e siècle, des artistes tels que Maufra s'engagent dans des mouvements visant à revivifier l'activité de création sur le territoire breton. Ces premiers mouvements régionalistes s'appuient encore sur la diffusion de leurs idées dans des revues et journaux. Ils placent en première ligne de leurs ambitions l'art, et l'artiste comme vecteur des idées en direction du peuple. Leur ambition est de faire accéder la création bretonne à une modernité. Le paradigme artistique sur le sol breton se modifie alors. Les traditions populaires y jouent cependant un rôle encore prépondérant car elles constituent le terreau fertile dans lequel puiser pour fédérer le peuple autour de ses racines. Ces nouvelles revendications liées à l'avenir de la Bretagne passent donc encore par la réactualisations de modèles anciens, notamment avec Théodore Botrel qui devient le chantre d'une Bretagne folklorique, qui n'échappe pas au colportage de nouveaux clichés, encore largement nourris de ceux du XIX^e siècle. Ces premières modifications sont palpables dans certaines fictions, notamment chez Émile Bernard, qui puise largement dans ces représentations encore très passéistes pour son roman *La Tour*. *Le Barzaz Breiz* demeure alors l'unique référence littéraire bretonne qui s'érige en véritable monument littéraire, et entre dès lors dans les nouveaux stéréotypes liés à la représentation de la province. De ce fait, plusieurs artistes s'emparent de ce modèle pour, à leur tour, créer un monument littéraire breton. Ce qui est commun à ces œuvres, c'est leur dimension fictionnelle et la part de création qu'elles comportent, à l'instar de leur modèle. À cela s'oppose le roman de Félix Vallotton qui rompt totalement avec ces représentations stéréotypées, mais développe toutefois un propos qui interroge la transmission orale. La Bretagne est volontairement évoquée dépourvue de tout caractère régional, et la question de la littérature y est également abordée en dehors de toute spécificité bretonne. Emmanuel de La Villéon poursuit également une quête individuelle dans laquelle la Bretagne n'est pas particulièrement caractérisée bien qu'il développe un propos pictural et littéraire sur le conte populaire en déployant une série de tableaux sur cette thématique, et qu'il s'essaie également à l'art du conte. Ces initiatives individuelles montrent les échos que peuvent trouver ces grandes tendances chez certains artistes sans pour autant qu'ils y adhèrent.

Durant l'entre-deux guerre, les enjeux liés aux représentations de la région évoluent. Les recherches identitaires nourrissent de nouveaux élans. Dans le sillage des premiers appels lancés par Maufra qui n'ont pas porté leurs fruits, les *Seiz Breur* se montrent particulièrement actifs dans l'élévation d'un art breton moderne. Comme chez Maufra, ils assurent l'importance de la littérature mais délèguent cependant le soin d'ériger une littérature bretonne à leurs confrères de *Gwalarn*.

Bien que touchant essentiellement aux arts décoratifs, leurs recherches n'omettent pas pour autant l'art du livre : ils œuvrent pour leur part à sa dimension graphique dans toutes les domaines que cela comporte : illustration, typographie, mise en page. En cela, leur rapport avec la littérature rappelle celui des Nabis. Les incursions dans le champ littéraire demeurent à l'initiative individuelle de quelques uns d'entre eux, en particulier Jeanne Malivel, Xavier de Langlais et René-Yves Creston. Leurs références à littérature populaire se cantonnent là encore à deux sources principales : le *Barzaz Breiz* et les récits celtiques médiévaux. Hormis Jeanne Malivel, la tradition orale demeure ignorée dans leurs inspirations. Malgré la polyvalence dont chaque artiste fait preuve – gravure, céramique, broderie etc. –, le décloisonnement des champs littéraire et artistique n'a pas lieu. En revanche, ils opèrent un réel renversement des rapports entre la Bretagne et Paris en exposant leurs travaux à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs notamment, et donnent à la création bretonne un véritable nouvel élan.

◆ CHAPITRE 8 ◆

ALBERT CLOUARD, D'UNE BRETAGNE À L'AUTRE

À ma chère Bretagne

Ruban de ma couronne

*Mère j'ai tressé pour ton front
cette humble couronne d'ajonc,
en laissant l'épine au fleuron
pour qu'elle fût bien naturelle
et je le crois aussi, plus belle.
Mais il n'est œuvre sans douleur,
et ce ruban taché le révèle,
et le sang de mes doigts s'y mêle
au sang le plus pur de mon cœur¹.*

Albert Clouard – La Couronne d'ajoncs

L'intégralité de l'œuvre peinte et écrite d'Albert Clouard est consacrée à la Bretagne. Cela en fait le représentant le plus emblématique de cette étude, à la fois peintre, écrivain et producteur d'une œuvre entièrement dédiée au pays breton. Cet intérêt pour la Bretagne s'exprime très tôt chez l'artiste, en poésie d'abord, puis dans un *Tro Breiz*, qu'il effectue avec Georges Braut en 1890-1891. C'est plus tardivement qu'il entreprend la rédaction d'œuvres de fiction qui s'inspirent de récits anciens de traditions diverses. Ces fictions recourent son œuvre poétique dans la mesure où la plupart d'entre elles sont écrites en vers ; elles s'en distinguent cependant car elles prennent appui sur des thèmes issus de la tradition populaire d'une part, et sur des légendaires bretons d'autre part, tel que les *Vies des Saints de Bretagne* d'Albert Le Grand. L'écriture de ces légendes semble débiter dans les premières années du XX^e siècle. *La Légende de Saint Guirec* paraît dans la Bibliothèque de l'Occident en 1903 mais dès 1902 il évoque une légende de saint Lunaire – dont nous n'avons pas retrouvé la trace – dans une lettre à Maurice Denis. Entre 1904 et 1906, deux lettres à Maurice Denis évoquent aussi l'écriture d'autres légendes, dont un saint Herbot. Ces réécritures jalonnent les années suivantes, au moins jusqu'à 1931, dernière date figurant sur les manuscrits de l'artiste. Ce

¹ Albert CLOUARD, « À ma chère Bretagne », *La couronne d'ajoncs*, (sans date), Musée de Pont-Aven. *La couronne d'ajoncs* est l'un des recueils de poèmes de Clouard que nous avons fait le choix de ne pas traiter dans cette étude, car ils sortent du cadre posé dans cette partie.

dernier recueil, *L'Arche Vermeille* (1931), contient d'ailleurs une autre version de la première légende de saint Herbot écrite par l'artiste, comme pour boucler la boucle. Mais de la première à la dernière version de *Saint Herbot*, Clouard élabore dans ces fictions tout un système de représentations de la Bretagne qui fait appel à des domaines très divers et dévoile une connaissance du pays qui ne s'arrête pas aux représentations stéréotypées. Ses œuvres se situent exactement au croisement de ces deux esthétiques : l'une encore nourrie de stéréotypes hérités du XIX^e siècle, et l'autre reposant sur des observations minutieuses et attentives de l'environnement. Entre ces deux pôles, Albert Clouard célèbre sa « chère Bretagne » tout en interrogeant également certains enjeux contemporains.

1. DES RÉCITS FONDATEURS

Comme bon nombre d'artistes, Albert Clouard s'intéresse aux récits qui sont à la fois marqueurs d'une identité régionale et fondateurs de cette identité. Clouard entretient avec ces récits un rapport essentiellement poétique ; par conséquent il ne se préoccupe pas de leur dimension philologique ou ethnographique. Cela ne signifie pas, toutefois, qu'il néglige ces questionnements, comme nous le verrons. L'artiste se montre au contraire particulièrement érudit sur ce point. Mais dans une perspective poétique, Clouard s'octroie une absolue liberté vis-à-vis des textes. Il puise dans ces traditions comme dans un répertoire de thèmes pour recomposer une mythologie bretonne à son image. Deux types de récits se distinguent parmi sa production : les récits chrétiens d'un côté, et de l'autre, les récits merveilleux. La première catégorie interroge nécessairement la christianisation de la Bretagne et prend en compte la dimension païenne d'une partie des traditions de culte dans la région. La seconde considère plutôt les récits merveilleux bretons comme issus d'un vaste répertoire européen, nourri à une source commune.

A. Entre paganisme et christianisme

L'un des motifs fondamentaux mis en exergue par Clouard dans ces récits chrétiens est le flottement existant entre culte chrétien et culte païen en Bretagne. Il s'empare volontiers d'une hagiographie bretonne, dont tous les protagonistes ne sont pas d'ailleurs officiellement reconnus par l'Église, pour interroger cette cohabitation de deux cultes qui se concurrencent, s'influencent et s'interpénètrent. Pour mettre en scène ce point de bascule entre les deux cultes, Clouard privilégie les époques charnières de christianisation de la Bretagne, et notamment le seuil du Moyen-Âge.

a) Des vies de saints

Les saints représentent les figures emblématiques de cette transition ainsi que des points de rencontre entre les deux cultes. L'ouvrage d'Albert Le Grand constitue pour Clouard une source d'inspiration évidente, cependant celui-ci n'hésite pas à y mêler croyances populaires et locales, et à réécrire une partie du récit. L'un des premiers saints auxquels il consacre une légende, saint Guirec, en porte la trace physique pourrait-on dire, puisque les jeunes filles désirant se marier venaient lui piquer le nez avec une aiguille. Le récit proposé par Albert Le Grand débute par l'arrivée du saint de Grande-Bretagne en « petite Bretagne » parmi les plus fervents et vertueux disciples de saint Tugdual, dont il se distinguera et sera envoyé fonder un monastère à Kerfeunteun (actuel Lanmeur, près de Morlaix). Albert Clouard, en s'emparant de la vie de ce saint, semble répondre à plusieurs nécessités. D'une part, il s'approprie le légendaire qui anime le paysage dans lequel il évolue. Clouard réside en effet, depuis son arrivée en Bretagne, dans les environs de Perros-Guirec ou dans la commune adjacente de Ploumanac'h. La plage Saint-Guirec, située sur cette commune, accueille d'ailleurs l'oratoire de saint Guirec, que Clouard représentera à maintes reprises dans des tableaux, ou gravures. D'autre part, en réécrivant cette légende, il reconnecte l'influence du saint à des croyances populaires et à une aide à la fois matérielle et spirituelle apportées aux habitants de la baie. Il voue donc à ce saint un véritable culte et en reconstitue une histoire qu'il ancre profondément dans le territoire.



Albert CLOUARD, *L'Oratoire de saint Guirec à Ploumanac'h*, lithographie en couleur, 23,5x39cm, Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

Clouard occulte ainsi totalement l'aspect collectif de l'arrivée de saint Guirec en Bretagne. Il l'érige en maître, et le tire ainsi de l'anonymat des disciples de Tugdual. En outre, il modifie par la suite totalement la légende, dont il ne garde que l'arrivée de Grande-Bretagne. L'artiste redonne ainsi à la légende les origines des croyances locales que portent le saint. Connu comme saint patron des pêcheurs de Perros, Clouard invente un saint Guirec proche des habitants, dont les miracles

tiennent autant à la magie qu'il opère qu'à l'aide qu'il apporte, notamment aux pêcheurs, en leur révélant des techniques pour faciliter leur pêche.

Guirec, matelot de premier brin,
qui connaissait le fin du fin
de la marine et de la pêche
à grand zèle leur vint en aide.
Aux barques il cloua quilles et étambols
aux drisses attacha poulies et rocambols
et cousit trois rangs de ris aux voilures.
[...]
Parfois il s'embarquait sur les barques
et c'était pour les gens jour de grande liesse
Car les bateaux rentraient pleins jusqu'au bord
De rougets de corail, de dorades en or
de sardines d'argent, de maquereaux soyeux,
de congres enlacés comme des rubans bleus,
de plies et de turbots pareils à des battoirs,
et des raies mouchetées comme des léopards
et les gars louaient fort un saint
qui était si bon magicien².

L'assimilation du saint à un magicien, dans les deux derniers vers, renforce la dimension païenne que revêt la légende. Chaque chapitre s'attarde sur une caractéristique du saint, où l'un de ses faits miraculeux. Les titres suivent la forme ancienne « Comment Saint Guirec vint en Bretagne », et dévoilent par avance le sujet abordé. Ils insistent sur les principales actions du saint et réduisent sa vie à quelques faits majeurs. Comme on l'a souligné, plusieurs de ces faits se constituent comme récits visant à expliquer un phénomène ou une coutume : Clouard propose par exemple une explication aux amas de roches roses de Perros-Guirec : ils seraient issus de la transformation des pierres jetées à la tête du saint par un habitant du village à son arrivée. Il relate également les entremises du saint en faveur du mariage d'une jeune fille qui lui avait offert son épingle d'argent pour l'édification de sa chapelle : depuis lors les jeunes filles désirant se marier viennent piquer le nez du saint. De nombreuses légendes populaires fonctionnent sur le même modèle d'explication de phénomènes locaux par un récit ancien. Tous ces éléments concourent donc à former l'aspect populaire et rituel de la légende. Clouard utilise d'ailleurs le terme de *Légende de Saint Guirec* pour son titre, et non la formulation « vie de saint Guirec » par exemple, pour renforcer l'appartenance aux deux traditions. Contrairement à Albert Le Grand, qui relate la vie du saint de sa naissance à sa mort, Clouard s'attarde uniquement sur la partie de la vie du saint qui concerne son lien avec Perros-Guirec – d'où également l'utilisation du terme de « légende ». La version populaire de la vie de saint Guirec cohabite ainsi avec la version chrétienne du récit. En effet, la structure globale de la légende

2 Albert CLOUARD, *La légende de Saint Guirec*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903, p.12.

visé en dernier lieu à montrer comment s'est installé le culte de ce saint dans la région de Perros-Guirec³. La légende s'achève d'ailleurs sur le départ du saint une fois la population convertie :

COMMENT IL PARTIT POUR TOUJOURS

Et voilà. Il fit beaucoup, beaucoup de bien,
il baptisa par là tous les païens,
et quand ils furent Chrétiens très bien,
une nuit sans rien dire, en sa barque, il partit,
pour chercher par la mer l'Île du Paradis,
sans doute il a trouvé les merveilleux jardins,
car on ne l'a jamais revu dans le pays !

Saint Guirec, doux patron des pêcheurs, sois béni⁴ !

À propos de la tradition du conte populaire breton et des *gwerzioù*, Marc Gontard met en évidence l'évolution diachronique des éléments sémiotiques : « les éléments chrétiens qui peu à peu viennent modifier et remplacer les éléments celtiques traditionnels⁵ ». Certains contes enregistrent dans leur facture les états intermédiaires de cette évangélisation progressive, d'autres au contraire en présentent un état achevé : le processus d'évangélisation a intégré les valeurs chrétiennes au conte traditionnel⁶. Dans sa démarche de réécriture, Clouard semble s'inscrire dans une démarche inverse :

conservant les éléments chrétiens, il tente de remettre en évidence les éléments merveilleux traditionnels qui les ont précédés. Comme cherchant à retrouver le récit originel, il propose un état intermédiaire du conte dans lequel les éléments chrétiens céderaient à nouveau la place aux éléments celtiques.



Albert CLOUARD, *Comment Saint Guirec vint en Bretagne*, (1903), huile sur toile, 126x160cm, Perros-Guirec, Collections Ville de Perros-Guirec © Tous droits réservés.

3 Perros-Guirec vient du breton penn (la pointe) et roz (la colline), associé donc au nom du saint, Guirec.

4 Albert CLOUARD, *La légende de Saint Guirec*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903, p.19.

5 Marc GONTARD, *La langue muette, littérature bretonne de langue française*, Rennes, PUR, 2008, p.56.

6 *Ibid.*, p.65.

Ainsi le saint possède la double fonction d'évangéliste et de protecteur pour les habitants de la région. L'évocation finale de la recherche de l'Île du Paradis renvoie à la navigation de saint Brandan, que Clouard sollicite à plusieurs reprises dans ses écrits et montre bien le processus de reconnexion de la légende à la tradition celtique.

Clouard donne également de cette légende une version picturale. Il n'exploite pas les potentialités de la peinture qui lui permettraient de représenter sur une même toile plusieurs épisodes de cette légende, comme il peut le faire pour la représentation de la *Sainte aux Maisons* par exemple, mais s'en tient uniquement au premier chapitre. Le titre du tableau correspond d'ailleurs au premier chapitre de la légende : *Comment Saint Guirec vint en Bretagne*. Les deux versions, picturale et littéraire, sont toutes deux datées de 1903. Le tableau, comme on l'a noté, est un hommage à la *Vision du sermon* de Paul Gauguin (1888). Il met en scène l'arrivée triomphante de saint Guirec sur la côte de granit rose, dans une simple barque à voile rouge. Les éléments correspondent fidèlement du texte à l'image, jusqu'à la lumière rougeoyante qui irradie également dans le texte :

Et les gens, debout sur les grands rochers
se haussaient sur leurs pieds
et mettaient leurs mains au dessus des yeux
pour mieux voir
le navire mystérieux
surgi de l'inconnu dans les rougeurs du soir⁷.

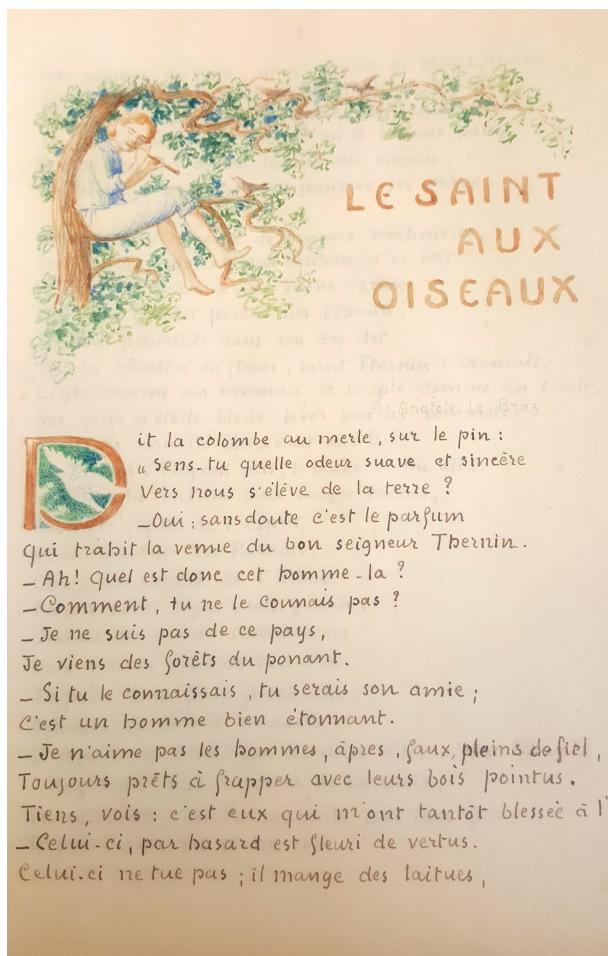
Un détail les distingue cependant :

Ayant franchi la passe
il cingla vers la grève
et l'on fut bien, bien surpris
de voir atterrir sur le sable
tel un bateau de bois, une auge de granit,
où se tenait tout droit une grand vieillard affable
aux mains de lumière,
aux yeux d'enfant,
au clair visage souriant⁸.

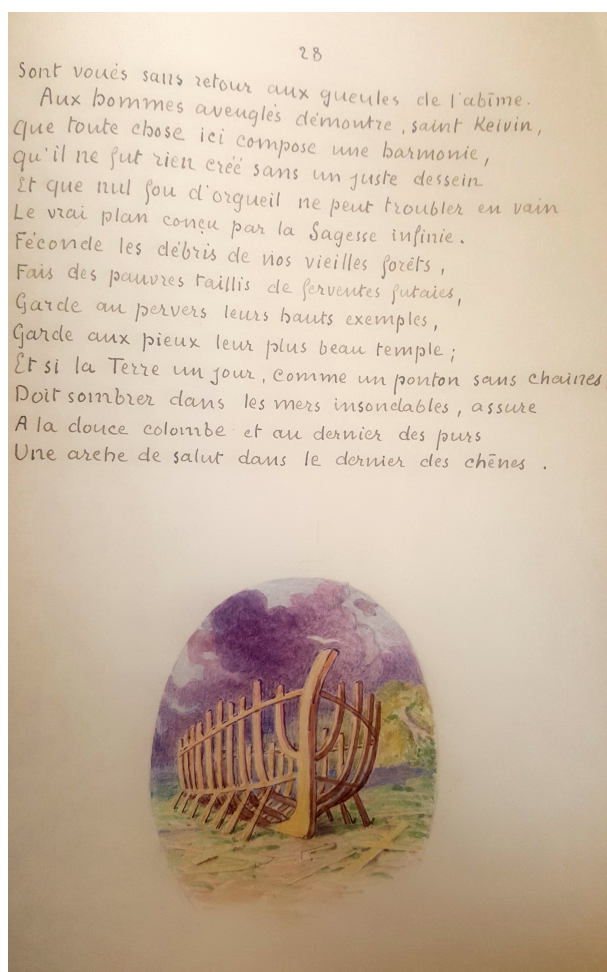
Il était bien évidemment impossible à Clouard de représenter par les moyens de la peinture « tel un bateau de bois, une auge de granit ». La peinture dévoile ici ses faiblesses comparé à la puissance d'évocation de la littérature. Clouard est donc contraint de faire un choix : et se contente de représenter sur la toile un bateau de bois.

7 Albert CLOUARD, *La Légende de Saint Guirec*, op. cit., p.4.

8 *Ibid.*, p.5.



Albert CLOUARD, « Le Saint aux oiseaux », extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.



Albert CLOUARD, extrait du « Saint Homme des bois », extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

Une autre légende fait apparaître les mêmes mécanismes. Elle est réalisée par Clouard à peu près à la même époque, bien qu'on en retrouve une trace beaucoup plus tardive dans un recueil que Clouard met au propre en 1931, *L'Arche Vermeille*. Ce recueil rassemble trois légendes : *Le Frère aux abeilles*, *Le Saint aux oiseaux*, et le dernier, dont la page de titre demeure inachevée, mais qui reprend la légende de saint Keivin, qu'il mêle à celle de saint Herbot, et dont Clouard propose donc cette première version dès 1904 : *Le Saint Homme des bois*. Dans ce dernier texte, sur le même principe que plusieurs autres récits de Clouard, le texte s'inspire de la vie de deux saints, dont certaines caractéristiques coïncident, pour construire un récit qui pourrait sembler rendre leur complétude à ces deux légendes. Le récit est construit sur le modèle du saint Guirec à plusieurs titres : d'une part, le fait que Clouard ne se concentre que sur une courte période de la vie du saint

correspondant à son passage dans un lieu déterminé, et, d'autre part, le fait qu'il en livre également une version picturale. La complémentarité de ces deux légendes se joue notamment sur le plan de la littérature et de la peinture : en effet, alors que c'est saint Keivin dont il est question dans la légende, le tableau est quant à lui titré *Saint Herbot*. Cette dissociation, volontaire ou non, des deux saints dans chacun des deux moyens d'expression, souligne une distinction entre les deux arts : ils ne disent pas exactement la même chose. Les sources de Clouard à ce sujet sont plus floues, car Albert Le Grand ne fait mention d'aucun des deux saints. En outre, Clouard lui-même propose deux versions de la légende à plus de vingt-cinq ans d'intervalle. Dans la dernière version, il donne au saint certains attributs de saint Keivin, originaire de la vallée de Glendalough en Irlande, notamment ses premières années, et l'âge remarquable de cent ans qu'il a déjà atteint au moment du récit – il meurt à cent vingt ans. En revanche, le cerf blanc qui l'accompagne, et qu'on retrouve sur le tableau, est bien celui de saint Herbot, dans la tradition bretonne. Ce qui semble caractériser ces deux saints est le peu de sources que l'on possède attestant de leur vie.

Concernant saint Herbot, il ne subsiste que de solides croyances populaires encore bien ancrées,



Albert CLOUARD, *Saint Herbot* (sans date), huile sur toile, 53x81cm, non localisé
© Tous droits réservés.

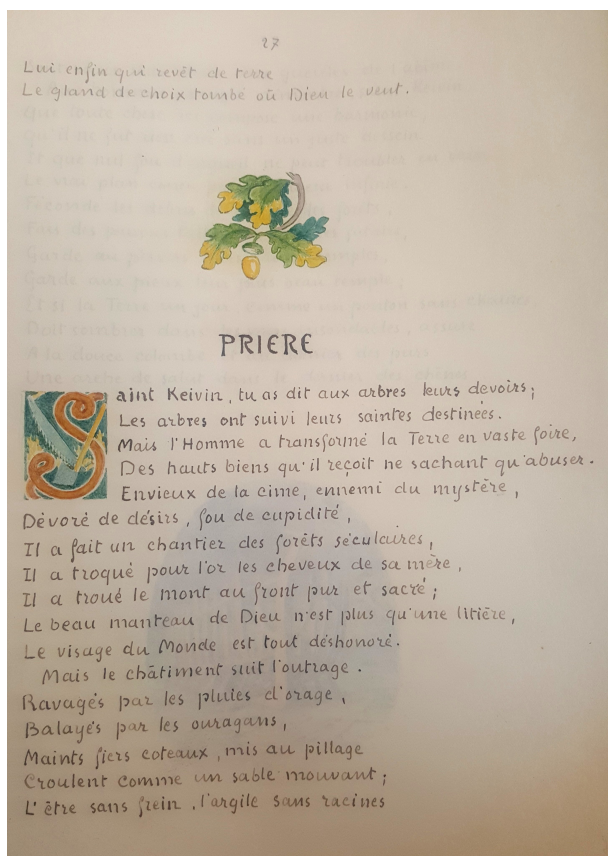
qui en font l'un des saints les plus populaires en Bretagne, car il est réputé protéger et guérir le bétail. Albert Clouard a pu également en trouver référence chez Armand Dayot, qui le mentionne en 1897 dans *Le long des routes*⁹. Cependant, Clouard dans *Le Saint Homme des Bois* ne fait pas le récit de la vie de saint Herbot, mais bien celle de Keivin, qu'il agrmente et nourrit de faits et de croyances populaires liés à saint Herbot. L'un des carnets de Clouard mentionne la légende de saint Keivin, dont il donne une version très détaillée, mais sans en citer la source cependant. Cela permet toutefois de constater que, sans s'éloigner totalement de la trame d'origine de la légende, il n'en retient que certains éléments, notamment ceux qui lui permettent de l'associer à saint Herbot. Car les deux saints possèdent des attributs similaires qui lui permettent de fondre ensemble les deux traditions, notamment la vache, qui intervient également dans la légende de saint Keivin pour lui fournir d'extraordinaires quantités de lait. Avec cette légende, il entreprend une fois encore de donner – ou redonner – une origine aux croyances populaires. Mais il ne le fait pas sans une certaine mise à distance de la figure du saint telle qu'elle est proposée par la tradition chrétienne : alors qu'on lui avait confié une vache, saint Keivin, tout occupé à ses prières, ne tient pas sa promesse de veiller sur l'animal, et la vache qu'on lui avait confiée se fait dévorer par les loups. Il s'en repend en offrant au pauvre paysan « deux louves en frais lait¹⁰ » pour compenser sa perte. L'épisode rend donc au saint une forme d'humanité plus en accord avec le conte populaire qu'avec les récits louangeurs des vies de saints.

Si les attributs de saint Keivin sont mal connus, en revanche, ceux de saint Herbot le sont suffisamment pour qu'il en propose une représentation picturale : deux paysans en prière accompagnés d'une vache devant un saint monté sur un cerf blanc suffisent à symboliser saint Herbot et la légende qui l'accompagne. Les moyens de la peinture sont ici plus directs et plus efficaces que ceux de la littérature. Il n'est cependant pas anodin que Clouard place la scène, baignée d'une lumière dorée, dans les bois, qui sont eux caractéristiques de saint Keivin. L'assimilation des deux saints demeurent donc présente dans le tableau. Contrairement au saint Guirec, le tableau n'illustre pas un épisode de la légende : il offre un cadre symbolique à l'expression de celle-ci, à l'instar des toiles de La Villéon. Comme dans le cas de son *Saint Guirec*, le tableau est assimilable à une œuvre de dévotion. Le *Saint Guirec* est d'ailleurs accroché dans la chapelle saint Guirec de Ploumanac'h en 1939 :

9 Armand DAYOT, *Le long des routes, récits et impressions*, Paris, Ernest Flammarion, 1897, p.109.

10 Albert CLOUARD, « Le Saint Homme des Bois », in *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven, f°24.

Monsieur le Curé est venu naguère voir mon tableau de St Guirec qui m'a semble lui faire plaisir. Il doit le faire prendre un de ces jours pour le conduire à la chapelle de Ploumanac'h. Malheureusement cette toile avec son cadre offre des dimensions qui ne lui permettront pas d'occuper la place que j'avais en vue, et je vais être obligé de l'accrocher sur l'ancien pignon, qui je le crains doit être plus humide¹¹.



Albert CLOUARD, « Prière » extraite du *Saint Homme des bois*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

En illustrant la piété du peuple et la noblesse du saint, c'est avant tout l'expression de la sainteté des deux hommes que représentent ces toiles. Clouard semble offrir à ces saints non officiels une représentation classique qui s'accompagne d'une légende. Il fournit à la fois le texte originel et sa représentation picturale, à l'image de la tradition de peinture religieuse, comme pour affirmer l'importance de ces saints que l'Église ne reconnaît pas. *Le Saint Homme des Bois* ne sera pas publié, mais la version de 1931 présente un important travail d'enluminure réalisé par Clouard, qui témoigne de l'intérêt qu'il portait à ce recueil. Il est d'ailleurs le seul de tous ses manuscrits à être enluminé aussi richement. Ce soin porté à l'esthétique du manuscrit contribue à asseoir l'authenticité de la légende, en insistant sur le caractère unique du manuscrit.

Plusieurs autres vies de saints sont également rédigées par Clouard, dont *La Sainte aux Maisons* (Bibliothèque de L'Occident, 1907) qui possède elle aussi son pendant pictural – mais l'œuvre de petit format est probablement une simple étude préparatoire¹². Il existe vraisemblablement chez Clouard une volonté de donner une assise à ces croyances populaires, à leur redonner une puissance et une inscription dans le quotidien, de craintes qu'elles ne disparaissent. Chez Clouard, la réécriture sert à réactualiser ; elle est toujours

11 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, Perros-Guirec, 31 janvier 1939, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

12 Mentionnée dans Bruno BELLEIL, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, Ouest-France, 1992, p.116.

une façon de conserver et de transmettre les traditions.



Albert CLOUARD, *La Sainte aux Maisons*, non daté, huile sur carton, 24x30cm, non localisé © Tous droits réservés.

b) Une quête de foi : la Bretagne comme métonymie du moi

Comme on l'a noté précédemment, Clouard s'identifie aux grandes figures de la mythologie bretonne lors d'expériences de fusion avec le paysage¹³. Cette identification à la matière de Bretagne – matière littéraire mais aussi matière palpable – s'exprime également en ce qui concerne la foi. Lorsque Clouard met en scène la christianisation de la Bretagne, c'est son propre désir de conversion qu'il interroge. C'est encore dans des œuvres mettant en scène la dichotomie païen/chrétien que cette dimension est la plus manifeste. L'une d'entre elle, *Azénor et Tildu*, dont nous avons déjà évoqué l'importance dans la production de Clouard et les mécanismes de réécriture qu'elle met en jeu, soulève également cette question de la foi. Cette dernière sous-tend en réalité toute l'œuvre écrite de Clouard.

Dans ce mystère, c'est en premier lieu la cohabitation de croyances païennes et chrétiennes que Clouard interroge de façon beaucoup plus évidente que dans les vies de saints. En effet, *Azénor*, très pieuse, est l'épouse de *Tildut*, homme sans foi. Tout l'enjeu de l'œuvre de Clouard va donc résider dans la quête de foi de *Tildut*, à la recherche de son épouse sur le chemin de la rédemption.

Clouard va détourner le sens de la légende originelle pour focaliser le récit sur la conversion de

13 Voir notamment p.254.

Tildut au culte de son épouse. Si le mystère d'Azénor écrit par Clouard suit fidèlement dans un premier temps la chanson éditée dans le *Barzaz Breiz* – Azénor, très pieuse et charitable, est accusée par sa belle-mère d'adultère, et répudiée par son époux. Enceinte de quatre mois, elle est condamnée à être jetée à la mer dans une nef –, en revanche la seconde partie résulte d'un travail d'invention et de réécriture de la part de Clouard : Tildut, découvrant le stratagème de la belle-mère pour écarter Azénor, part à la recherche de sa femme et tente de racheter son péché. Saint Gwénolé lui apparaît et le contraint à porter sur son dos une statue de la Sainte Vierge tout le long de cette quête. Ce motif renvoie explicitement à l'ascension de Jésus portant sa croix, Tildut tombera lui-même à trois reprises.

S^t Gwé.– (Le saisissant) Voudrais-tu ajouter un crime à ton méfait ? Il est d'autres moyens, mon fils, de se punir. Le repentir déjà est entré dans ton âme, travaille à racheter ta faute sans délai, peine pour mériter le pardon ineffable qui t'ouvrira un jour la porte de clarté.

Til. – D'un tel crime peut-on jamais se rédimer ?

S^t Gwé.– Toi qui n'as pas su voir les vertus toutes claires de l'âme la plus noble, tu as, je le conçois, de la peine à comprendre les mystères de la divine charité. Mais écoute Celui qui ne sait pas tromper. Le Seigneur Dieu, ce Dieu auquel tu ne crois guère est tout pardon au criminel contrit ; et sa bonne servante, ton épouse fidèle, le prie avec ferveur de t'entrouvrir ses bras.

Til. – Saint homme, serait-il possible ?

S^t Gwé.– Mon fils, n'en doute pas. Au surplus, qui nous dit que le Seigneur, un jour, garant de tout péril celle que tu regrettes, ne puisse la conduire vers un port de salut ?

Til. – Vous voulez flatter ma peine d'un rêve trop merveilleux

S^t Gwé.– De la bonté du Ciel on peut tout espérer.

Til. – Ah ! je n'ai pas la foi.

S^t Gwé.– Cherche-la sur ta route, vas tu la trouveras sans doute.

Til. – Hélas ! Que dois-je faire ?

S^t Gwé.– Enfourcher ton cheval. Puis mène une quête sans trêve, à travers les rocs, tout le long des grèves, dans la moindre crique où monte le flot.

Tildut parcourt ainsi les grèves, ayant à surmonter de nombreux obstacles qui matérialisent son chemin vers la foi. Clouard en profite pour introduire dans ce mystère de nombreuses créatures magiques issues de contes bretons, telles les fées, ou les lavandières, auxquelles Tildut ne doit pas succomber, pour pouvoir poursuivre sa quête. Tout se passe comme si, cette fois, la foi catholique devait triompher sur les croyances populaires trompeuses. En parallèle, Azénor, dans sa nef, semble effectuer un voyage qui la mène sur le chemin de sainteté, et qui présente toutes les caractéristiques du *Voyage de saint Brendan* de Benedeit (XII^e siècle). Les carnets de notes de Clouard regorgent en outre de références bibliographiques sur saint Brandan¹⁴. La navigation de l'abbé irlandais, au V^e

14 Un autre recueil inédit de Clouard évoque d'ailleurs cette légende de saint Brandan dans sa forme au moins, il s'agit du *Périple enchanté*, dont la couverture porte le sous-titre « livre de bord ». Les poèmes qui le constituent sortent toutefois des sentiers qu'il emprunte actuellement : Clouard propose avec ces textes un tour du monde, de Cadix à

siècle, est peuplée d'événements surnaturels, de pays merveilleux, et d'apparitions fantastiques, que l'on retrouve dans la navigation d'Azénor. Dans sa dérive, cette dernière est entièrement soumise à la volonté divine ainsi qu'à des tentations multiples auxquelles elle doit faire face. Des créatures merveilleuses, issues de différentes traditions, lui apparaissent, et testent la sincérité et la profondeur de sa foi. Toutefois, le drame de Clouard comporte de nombreuses maladresses dont la naïveté rend parfois l'adhésion au récit difficile.

L'ensemble du récit semble fonctionner comme une métonymie de la christianisation de la Bretagne. Tildut figure le peuple breton dans son ensemble qui dépasse ses croyances « barbares » pour se tourner vers une foi nouvelle. Cependant, contrairement aux vies de saints que Clouard propose, et dans lesquelles l'accent est mis sur la bienveillance du saint évangéliste à l'égard du peuple, et qui le convainc de se faire baptiser, ici la conversion est basée sur le rachat de fautes. C'est une conversion nécessaire et douloureuse, par amour pour Azénor et pour obtenir le pardon, qu'entreprend Tildut. Si la thématique de la conversion est si chère à Clouard, c'est qu'il donne à l'écriture cette fonction introspective qui prend la place d'une quête de rédemption. Il insiste lui-même sur ce parallèle dans une lettre à Maurice Denis, dont nous avons déjà cité un extrait :

J'écris parce que je ne sais rien faire de mieux et que je n'ai pas trouvé de meilleur moyen pour éclairer mon âme et me révéler à moi-même. Mais à penser... que d'heures de tristesse ! Ah ! si j'avais la *FOI* ! Mon bon ami, j'en suis si loin encore ! Et cependant... peut-être ne faudrait-il qu'un pas ? Mais pour celui qui la perdit un jour, c'est bien plus difficile et bien plus *douloureux* de retrouver la souveraine que pour celui qui ne la connut pas. Je me dis bien qu'il n'y en a pas d'autres, je lui ai conservé toute mon affection, mais j'attends le choc ... le signe – et je crains qu'il ne se produise pas – pour me jeter enfin vers elle tout entier. Vous me direz peut-être : Jetez-vous, comme certains conseillent de plonger en eaux profondes à celui qui ne sait pas nager. Mais céder à cette suggestion, c'est avoir la Foi déjà. Et si vous ajoutez : la grâce agira, je vous répondrai (si mon plongeur s'en tire) : elle avait agit déjà ... Bref, mon ami, je ne suis pas dans les roses¹⁵.

De ce fait, il semble que si Clouard s'interroge tant sur la vie des saints évangélistes, c'est également pour interroger sa propre quête de foi. La foi à laquelle il aspire n'advient pas selon un lent processus, elle est au contraire une révélation – une révélation qu'il espère mais qui n'advient pas. Ce souhait s'inscrit en totale opposition avec le chemin de croix pénible et fastidieux engagé par Tildut. À l'opposé de cette révélation qu'il attend, l'écriture de ce mystère, qui évoque d'un côté le chemin linéaire mais semé d'embûches de Tildut et, de l'autre, les errances maritimes d'Azénor, réalise par la même occasion cette avancée vers la foi pour l'auteur : le processus de création rejoint symboliquement le processus de conversion. Il n'est pas anodin d'ailleurs que Clouard fasse à

Singapour, en passant par Alifou. La thématique chrétienne y est en revanche nettement moins présente.

15 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, Rennes, 3 janvier 1925, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré.

Maurice Denis cette révélation à l'évocation du mystère d'Azénor qu'il vient d'achever. En définitive, l'intérêt de Clouard pour la christianisation de la Bretagne rejoint son propre désir de conversion. Comme nous l'avions déjà noté, Clouard s'identifie volontiers au destin de la Bretagne, et au destin de ses grandes figures ; et les tribulations auxquelles sont soumis Azénor et Tildu en font également partie. Ils symbolisent une foi primitive, non institutionnalisée, ainsi que la professent les saints dont il relate les légendes. Ceux-ci appuient leurs croyances sur des actions tangibles, proches du peuple et du quotidien. Clouard semble redonner du sens à cette foi en interrogeant le processus de conversion d'individus et de petits groupes à l'époque de la christianisation de la Bretagne. Dans les œuvres écrites de l'artiste, le destin de la Bretagne, symbolisée par ses grands représentants, agit comme une métonymie du moi dans plusieurs domaines que nous avons mis en évidence. La foi en est l'un des éléments clefs dans la mesure où elle répond à des interrogations intimes et profondes de Clouard. Le travail de recomposition qu'il effectue sert notamment à faire apparaître le sens personnel qu'il projette dans ces légendes.

B. Des récits merveilleux

Tous les récits de Clouard n'ont pas trait au fait religieux cependant. L'une des influences de l'artiste dans les fictions bretonnes qu'il compose provient également, pour partie, des contes merveilleux populaires. Comme dans le cas des vies de saints, il n'hésite pas à recomposer des contes à partir de sources diverses, qu'il articule afin de donner à ces fantaisies un autre visage. Trois drames figurent parmi ces récits merveilleux : *Luza et Divalô* (1924), *La Sirène blessée* (non daté) et *Merlin l'Enchanteur* (non daté). S'ils fonctionnent tous les trois comme des agrégats de différentes traditions, le *Merlin* se distingue des autres dans la mesure où il rassemble des sources multiples autour d'un seul et même personnage : l'ambition de Clouard avec cette pièce est donc d'un ordre différent.

a) Un mélange de traditions

Ce qui caractérise avant tout ces récits merveilleux c'est la richesse des éléments qui les composent. En effet, loin du conte merveilleux dont la trame narrative est généralement assez simple, Clouard développe au contraire des récits que l'imbrication et la complexité diégétique rapprocheraient des drames classiques. Il s'empare pour cela d'un thème populaire dont il développe et exploite les potentialités, comme pour donner au récit son étendue maximale. Ce faisant, il sort le récit du conte traditionnel, et des personnages archétypiques qui le constituent, pour étoffer à la fois le récit et la psychologie des personnages.

Pour *Luza et Divalô*, Clouard s'inspire, fait étonnant, du conte des frères Grimm *Le Roi*

Grenouille. Il sort donc de la littérature populaire bretonne pour explorer les thèmes d'autres littératures populaires. Dans ce conte célèbre, une princesse accepte de donner son amour à une grenouille en échange de la balle d'or qu'elle a laissé s'échapper dans une fontaine. Clouard s'empare de ce thème pour explorer le motif de l'amour véritable, notamment face à la valeur des biens matériels. Il y projette la dichotomie sphère terrestre / sphère céleste qui renvoie toujours d'une manière ou d'une autre à des préoccupations spirituelles. On trouve d'ailleurs, dans le récit, ce désir de foi ressassé à l'envie : « Dans leur Dieu juste et bon je voudrais espérer¹⁶ », déclare Luza. À ce récit merveilleux il ajoute toutes les caractéristiques du conte traditionnel, deux sœurs jalouses et médisantes et une héroïne si dévouée à son père qu'elle accepte d'épouser le prince Divalô pour le satisfaire. Il apparaît finalement que Divalô n'est autre que l'amour de jeunesse de Luza, victime d'un mauvais sort, et le récit se clôt, à la manière des contes de fées, sur leurs justes retrouvailles.

L'autre drame, *La Sirène blessée* met en exergue la même interrogation sur la vérité du sentiment amoureux au-delà des apparences, mais semble en prendre le contre-pied. Pour ce récit il emprunte le nœud de l'histoire au conte d'Andersen *La Petite Sirène*. Dans la version d'Andersen, le récit s'achève sur l'échec relatif des espoirs de la petite sirène qui ne parvient pas à épouser le prince qu'elle convoite, mais atteint toutefois la félicité par un tout autre moyen. Sur ce modèle, Clouard semble lui aussi proposer un récit à l'issue ambiguë. La sirène Karuz, qui manigance pour séduire Tangi, parvient finalement à ses fins et sépare Tangi de sa fiancée, Mona. Malgré tous les soupçons que nourrit Tangi à l'égard de Karuz, et malgré ses méfaits passés, elle réussit à le convaincre de la pureté de son âme. Cette fois c'est en faveur de la rédemption et de l'absolution que plaide Clouard. Le voile brumeux qui vient occulter le regard de Mona et de la mère de Tangi, à la fin du texte, matérialise leur pardon et fonctionne comme une manière de « fermer les yeux », selon l'expression consacrée, sur les choix irrationnels de Tangi, qui le conduisent à quitter sa famille.

L'enchâssement d'autres récits est un procédé courant, nous l'avons vu, dans les réécritures. Clouard en use également dans *La Sirène blessée* en proposant un double enchâssement à la fois narratif et physique, puisque Karuz emmène Tangi dans la ville engloutie de Tolente¹⁷. Un monde est donc enchâssé à un autre qui devient le lieu privilégié d'un discours métatextuel.

K. - Elle n'a guère changé on peut le croire, depuis le jour de sa submersion. C'était d'Ar-Vor la ville opulente entre toutes ; elle passait Keris par ses richesses, gain du trafic de ses grands armateurs.

T. - Ne la nommait-on la Tyr de ces côtes ? ... (Rêvant.) Ces rues ont retenti des appels des marchands, du cri des mariniers et du chant des soldats, retour de leur conquêtes ;..

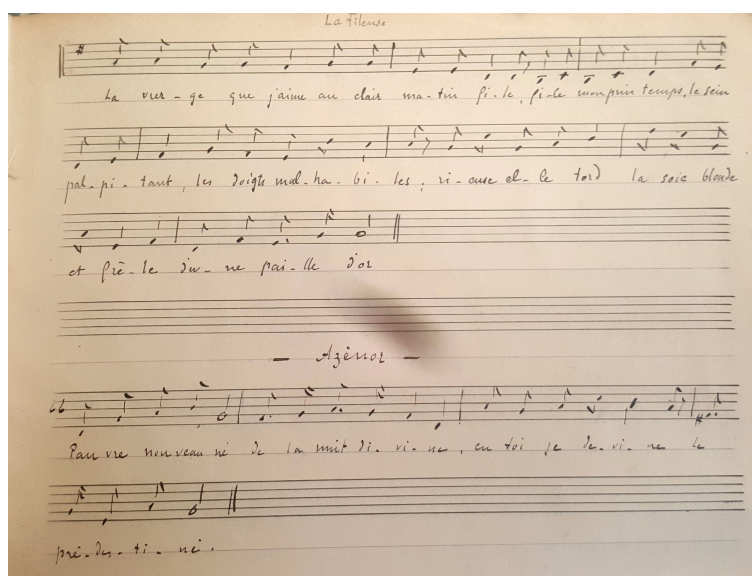
16 Albert CLOUARD, *Luza et Divalô*, 1924, inédit.

17 Albert Le Grand relate l'engloutissement de cette ville, comparable sur ce plan à Ker Is, dans *La Vie des saints de Bretagne-Armorique*.

Dans cette ornières roulèrent maints charriots ... En voici un encore, mais hélas ! Vermoulu, et couvert d'arratifes depuis combien de siècles ?... Comme c'est singulier ! Ces vases en vert de gris sont ceux de nos demeures ; ces draperies, ces pauvres escabeaux me semblent familiers ... Tout va-t-il s'éveiller, palpiter et revivre ? ... Un frisson court en moi. L'on dirait qu'autrefois j'ai vécu sous ces murs¹⁸.

Ce passage didactique contextualise notamment la légende de ville de Tolente, moins connue que Ker Is, et offre à Clouard un espace métatextuel sur la possibilité de faire revivre des mondes disparus, et par extension, des récits oubliés. La réaction de Tangi « L'on dirait qu'autrefois j'ai vécu dans ces murs » plaide pour une résonance durable dans l'esprit des hommes : même disparu, un récit constitutif de leur identité saurait encore leur parler ; même vermoulus, ils conservent une familiarité qui demeure puissamment ancrée dans leurs esprits. C'est un nouveau paysage-palimpseste qui se dévoile sous les yeux du personnage, et convoque une forme de mémoire universelle. L'auteur agit de la même manière en exhumant du passé des textes oubliés, auxquels il tente de redonner vie, ainsi que l'imagine Tangi. La question de l'absolution refait surface à ce niveau de l'intrigue puisque Tangi, donnant l'absolution au roi de Tolente pour s'être laissé séduire par une sirène et avoir, de ce fait, causé la submersion de la ville, fait disparaître les ruines de la cité engloutie. Elle symbolise donc pour Clouard la libération et préfigure, dans ce contexte, l'absolution dont bénéficiera Tangi par la suite. Ce sont donc toujours des interrogations profondément chrétiennes qui animent les écrits de Clouard. On y retrouve d'ailleurs les motivations de Tildut d'obtenir la rédemption pour sa faute et son impiété.

Ces drames reposent, entre outre, tous deux sur le dévoilement d'un secret – l'amour pour Karuz dans *La Sirène blessée* et la véritable identité de Divalô dans *Luza et Divalô* – qui sépare le monde en deux parties et est la



Albert CLOUARD, chants de La Fileuse et d'Azénor, Carnet de musique inédit, (sans date), Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

18 Albert CLOUARD, *La Sirène blessée*, (non daté), inédit.

source du tiraillement des protagonistes : d'une part le monde commun des hommes ; et d'autre part un versant du monde peuplé de créatures merveilleuses et gouverné par d'autres règles. Lorsque Luza souhaite le secours de Dieu, c'est à un troisième ordre du monde qu'elle en appelle, un ordre qui ne règne pas encore sur l'ensemble du monde mais semble en mesure d'unifier ces deux aspects. Clouard qui semble toujours mettre en concurrence ces deux aspects, commun et merveilleux, et questionner leur cohabitation, répond peut-être à cette aporie par l'existence de Dieu. Le merveilleux précède alors la chrétienté, et la chrétienté en résout les débordements.

Clouard mêle à ces contes une multitude d'éléments de traditions diverses qui en font de véritables chimères. Comme bien souvent, ces récits prennent place à l'époque médiévale, précoce ou tardive selon les cas. Mais ils ne manquent pas de présenter des caractéristiques propres à d'autres traditions. Ainsi, *Luza et Divalô* repose sur la trame générale du *Roi Grenouille* mais est écrite en alexandrins classiques et intègre des épisodes chantés, qui pourraient se rapporter au théâtre grec. Ces mêmes plaintes, qui rappellent les *gwerziou* bretonnes, rythment également *La Sirène blessée*, et induisent en cela la mise en scène de ces pièces. Car ces incursions chantées jouent un rôle important dans l'économie du récit : elles ont pour rôle d'informer le lecteur sur des éléments inconnus des protagonistes, ou au contraire de l'informer des événements extérieurs à l'intrigue et nécessaire à sa compréhension. Ces pièces jouent sur la frontière entre théâtre écrit et représentation. En effet, celles-ci possèdent dans leur facture même, toutes les indications d'une possible mise en scène. Leur forme dialoguée, les interludes de différents chœurs, tout concourt au genre dramatique. En outre les didascalies, et les indications scéniques y sont généreusement détaillées. Mais leur style particulièrement soigné indique également qu'elles participent de l'œuvre elle-même, et n'interviennent pas uniquement dans une visée didactique. Dans ces indications scéniques, Clouard retrouve le style symboliste et précieux qu'il développe notamment dans le *Tro Breiz*. Plusieurs indices suggèrent donc que Clouard entretient une relation ambiguë avec la destinée de ces manuscrits. Sont-elles œuvres purement littéraires ou textes destinés à une représentation ? Son avis sur la question semble incertain. Alors que dans deux lettres datées de 1921 et 1922 il envisage d'aller présenter ses légendes à Paris à un certain Rouart¹⁹, il affirme au même Maurice Denis, quelques années plus tard, vouloir déposer ces manuscrits dans leur linceul. A-t-il toutefois vainement tenté de monter ces pièces au théâtre ou de les faire publier ? Sous leur aspect spectaculaire, ces pièces comportent une dimension textuelle qui les situe au rang d'objet littéraire dont l'unicité ne réside pas dans la singularité de la représentation théâtrale, mais dans l'originalité du manuscrit. Cependant, contrairement à d'autres manuscrits, la dimension visuelle demeure

19 Actuellement, nos recherches ne nous ont pas permis d'en savoir plus sur les intentions de Clouard ni si cette rencontre eut effectivement lieu.

réduite car ces manuscrits ne sont pas enluminés comme le sont ceux de *L'Arche Vermeille*, et Clouard n'a vraisemblablement pas réalisé d'œuvres picturales en écho. En revanche, il leur octroie une dimension supplémentaire en insérant des passages chantés dans ces pièces. Les didascalies indiquent presque toujours lorsqu'il s'agit d'un passage chanté, et la disposition des couplets sur la page permet également de repérer ces épisodes visuellement.

La découverte d'un carnet de chant, en marge des drames, rassemblant plusieurs pièces musicales manuscrites permet d'affirmer que Clouard avait réellement écrit ces chants. Les mots ne valent pas pour des actes : il ne suffit pas d'écrire dans les didascalies qu'Azénor berce son fils en chantant pour que cela advienne, encore faut-il que son chant ait une mélodie, qu'il existe au sein de la diégèse, mais également dans le réel. Ces mélodies, Clouard les a donc composées pour trois de ses drames : *Azénor et Tildu*, *Luza et Divalô*, et *Merlin l'Enchanteur*. En composant ces chansons, Clouard donne à ces épisodes chantés une réalité et une épaisseur qui le font accéder à sa dimension spectaculaire. Les quelques pièces qui se trouvent dans le carnet de chant, et portent le titre des drames, se rapportent donc à des épisodes précis des récits au cours desquels un personnage se met à chanter. Toutefois, l'artiste ne semble pas avoir composé de mélodie pour chacun d'entre eux – car ces épisodes sont nombreux dans les drames de Clouard – mais seulement pour quelques uns des plus importants. Les paroles du carnet de chant sont donc des reprises, fidèles dans l'ensemble, de chansons données au sein des drames. Il est donc possible de connaître précisément l'endroit où s'insère chacune de ces mélodies dans les récits. Celles-ci servent le récit en répondant à sa nécessité interne. En ce sens, elles témoignent d'un rapport au texte distinct des tableaux de Clouard, qui, eux, illustrent les légendes, mais sont redondants et autonomes vis-à-vis du texte. Ces pièces d'allure dramatique, dans toute leur complexité et leur richesse, sont donc des œuvres qui se situent sur le fil de plusieurs domaines artistiques : objets littéraires, au style ciselé jusque dans les indications scéniques ; objets théâtraux destinés à être représentés sur scène, et qui, intégrant des épisodes chantés, se rapprochent de l'opéra ; objets d'arts enluminés pour certains d'entre eux, qui entretiennent dans tous les cas un rapport étroit avec les graphiques, y compris en possédant un pendant pictural. Avec ces pièces, Clouard dépasse le cadre des rapports entre littérature et peinture, et aborde les arts vivants et pluridisciplinaires que sont le théâtre et l'opéra. À ce titre, sa correspondance révèle que les ambitions théâtrales de Clouard s'expriment très tôt dans sa production, y compris dans leur forme bretonne puisque dès 1892, Émile Michelet lui demande des nouvelles de sa pièce *Perrinaïk*²⁰ : « J'ai vu le barde qui voudrait vous voir terminer Perrinaïk afin

20 Il s'agit probablement d'une pièce relatant l'histoire tragique mais très répandue dans les *gwerziou* bretons de Perinaïg ar Mignon, servante dans une auberge de Lannion qui fut violée et assassinée.

de la jouer en octobre au Vaudeville²¹. » Mais nulle mention ni nulle trace de cette pièce n'apparaît ailleurs dans les œuvres ou la correspondance de Clouard, à notre connaissance.

Bien qu'elles puisent leurs motifs dans la littérature populaire européenne, Clouard bretonnise ces pièces en jouant entre autre sur l'onomastique, dont nous avons déjà montré l'importance : tous les personnages possèdent des noms aux consonances bretonnes, quand il ne s'agit pas tout bonnement de termes directement issus du lexique breton. Il en va ainsi de Diboël, « qui a perdu esprit » ou « sans logique », père de Luza, qui vend sa fille à Divalô pour accéder à ses propres désirs amoureux ; ou de Divalô, le prince grenouille qui est tout bonnement « laid ». Mével, quant à lui porte le titre de valet en breton comme dans le drame et Tersienn est l'incarnation de la fièvre (an derzhienn). Cette écriture qui tient à la fois du spectacle et de l'attachement à une tradition bretonne fait de ces contes de véritables objets hybrides contemporains.

À cette utilisation d'une onomastique bretonne vient s'ajouter un lexique breton récurrent mais fragmentaire. De nombreux termes bretons jalonnent les œuvres dramatiques de Clouard, notamment des interjections (*Bast !* - déformation de *gast* - *Diaoul ! Malloz dé !*²²), et un vocabulaire qui renvoie à des spécificités locales : *penze* (le naufrage), les *sozons de l'Aber Vrac'h* (les anglais). Clouard demeure cependant dans le registre des lieux communs avec ces termes dispersés dans son œuvre. Comme chez Max Jacob, l'insertion de ce vocabulaire fragmentaire témoigne d'un deuil à surmonter – bien que Clouard n'ait pas été élevé en pays bretonnant, hormis les étés qu'il passait à Trégastel étant enfant. Ce deuil de la langue bretonne est donc plus symbolique que réel chez Clouard, mais engendre autant de tentatives de réappropriations de la langue, dans des formulations figées – et par conséquent « mortes » ou sans réel impact sur le reste de l'œuvre. Comme l'écrit Marc Gontard :

Toutes ces pratiques, on le sent bien, sont celles du monolingue qui cherche à faire revenir le breton sous forme de clichés, dans un travail du deuil où les fragments prélevés fonctionnent comme autant de reliques du corps maternel qui renvoie à un fétichisme de la langue perdue²³.

Et en effet, ces termes disséminés dans l'œuvre fonctionnent comme une fétichisation de la langue bretonne, et possèdent une portée symbolique très forte sur le plan de ce qu'elles expriment de la perte de la langue. En revanche, leur valeur langagière demeure très pauvre, et révèle au contraire la marque de l'absence.

21 Lettre d'Émile Michelet à Albert Clouard, 10 août 1892, Musée de Pont-Aven.

22 Les trois sont des jurons : *bast* est une déformation étonnante de *gast* (putain), *diaoul* signifie diable, et *malloz dé* est une contraction de *mallozh Doue*, qui profère une malédiction.

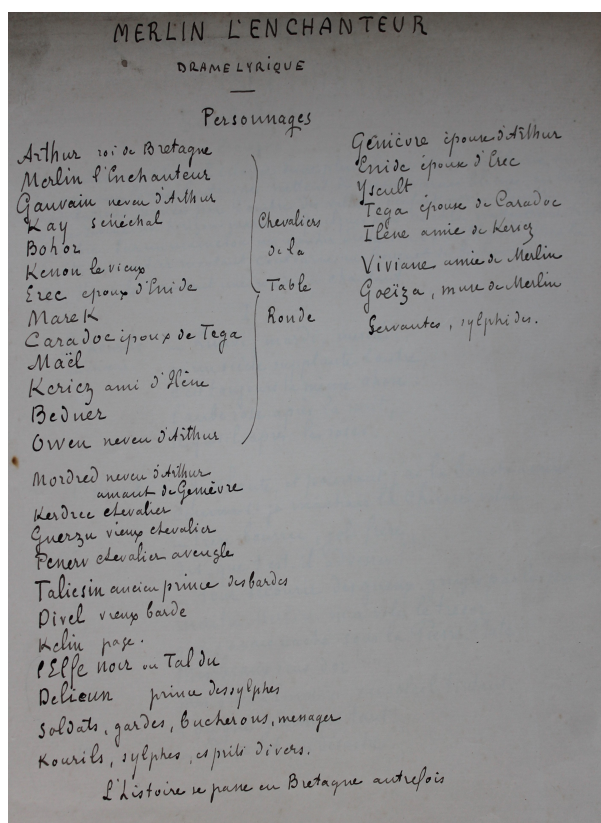
23 Marc GONTARD, *La langue muette*, op. cit., p.125.

b) Merlin : une œuvre totalisante

Dans les mêmes années, Clouard travaille également à la rédaction d'un *Merlin l'Enchanteur* ; sa correspondance avec Maurice Denis révèle que la rédaction du texte a lieu entre 1921 et 1922. Avec saint Brandan, Merlin fait partie des personnages par lesquels Clouard semble fasciné. Il lui consacre à ce titre de nombreuses recherches, comme en témoignent ses carnets. Il écrit à Maurice Denis, dans une lettre du 26 janvier 1922 : « Je suis en grand travail, j'ai entamé le dernier acte de mon Merlin, 5 à 6 mille vers ! C'est fou ... comme Merlin²⁴. » L'envergure de l'entreprise est donc à la hauteur de celle du personnage.

Le nombre des personnages qui figure dans la présentation initiale et la diversité de leurs origines témoignent à eux seuls de l'étendue des sources dans lesquelles Clouard est allé puiser pour constituer ce drame. Comme on l'a noté précédemment, avec cette œuvre, Clouard tente la reconstitution d'une œuvre originelle inexistante mais qui rassemblerait l'intégralité des différentes facettes de Merlin. Lorsque Clouard écrit ces mots à Maurice Denis, la folie de Merlin qu'il évoque concerne certainement la difficulté à cerner ce personnage polymorphe, si influent dans la littérature. De fait, alors que Clouard situe en général assez précisément ses drames dans le temps lorsque ceux-ci se rapportent à des épisodes historiquement datés – il précise ainsi

en ouverture de la légende d'*Azénor* que l'action a lieu au Ve siècle, y fait correspondre la légende de saint Brandan qui a lieu à la même époque – pour Merlin, l'ouverture de la pièce est plus qu'imprécise : « L'histoire se passe en Bretagne autrefois » selon les indications scéniques. Le doute plane tout d'abord sur la Bretagne à laquelle il fait référence : s'agit-il de la Grande ou de la Petite Bretagne. S'il est désormais admis que le récit arthurien médiéval n'a pas lieu en Bretagne armoricaine, Clouard, ardent défenseur de la péninsule bretonne y situe quant à lui son récit, ainsi



Albert CLOUARD, *Merlin l'Enchanteur*, présentation des personnages, (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

24 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, Rennes, 26 janvier 1922, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

qu'en témoignent les lieux évoqués au cours des différents actes. En outre, ces lieux légendaires prennent place dans un passé mythique qui ne semble pas soumis au même décompte chronologique que les faits historiques. Cet « autrefois » lui permet également de convoquer des récits issus de périodes diverses, comme si le temps s'était condensé en un seul immense autrefois, sous l'effet de la labilité identitaire et temporelle de Merlin.

Les lieux de Merlin sont donc aussi multiples que le temps dans lequel se déploie le récit. Clouard situe l'action dans des espaces symboliques, dont les représentations se sont surtout fixées entre le début du XIX^e et le début du XX^e siècle, avec les folkloristes. C'est en effet à cette période que les lieux symboliques de la légende arthurienne se fixent autour de la forêt de Brocéliande, et Clouard s'empare dès lors de ces nouvelles traditions, qui conservent encore aujourd'hui, plus que jamais, toute leur force. Mais le premier lieu dont Clouard fait explicitement mention se détache de ces stéréotypes. En effet le premier acte de *Merlin l'enchanteur* se déroule au château de Kerléon. Bien que le nom puisse renvoyer à un grand nombre de lieux du Finistère – et on se rappelle que La Villéon avait lui-même utilisé ce pseudonyme pour l'écriture de ses contes pour enfants – il est possible qu'il s'agisse du remarquable château de Kerléon situé au Relecq-Kerhuon (Finistère), et construit à la fin du XIX^e siècle par un prince russe qui lui donna le nom de sa femme, Rosalie Léon. Mais la banalité du nom du château peut tout aussi bien ne renvoyer à aucun bâtiment existant et ne présenter d'intérêt que dans l'imaginaire qu'il véhicule. Tout le sens résiderait alors dans cette toponymie inventée qui situe nécessairement le château en petite Bretagne, et plus précisément dans le Léon. D'autres actes se jouent notamment en pays de Brocéliande et convoquent par exemple la fontaine de Belanton – aujourd'hui connue sous le nom de fontaine de Barenton – , le tombeau de Merlin ou le Val sans Retour. Tous ces lieux localisés en Bretagne armoricaine proviennent donc de cette appropriation des romans médiévaux de la Table Ronde par les folkloristes, et les premiers mouvements régionalistes dès le début du XIX^e siècle. Clouard s'appuie donc sur cet imaginaire pour ancrer une partie de son récit en Bretagne.

Ce qui frappe également dans le drame de Clouard, c'est la volonté d'illustrer tous les visages de Merlin, issus des diverses traditions. Chacun des actes, en présentant une action spécifique, illustre l'un des visages du personnage. Une partie de ceux-ci provient des fragments présentés par La Villemarqué dans le *Barzaz Breiz*, notamment le Merlin-Devin, le Merlin-Barde ou Merlin le fou. Il emprunte volontiers des extraits aux chants du *Barzaz Breiz*, en mélangeant cependant les épisodes. Ainsi, le chant du *Barzaz Breiz* intitulé Merlin-Devin sert-il à Clouard pour illustrer le visage du Merlin fou. On lit dans l'ouvrage de La Villemarqué :

Merlin, Merlin, où allez-vous si matin avec votre chien noir ?
— Iou ! iou ! ou ! iou ! iou ! ou ! ion ! ou ! iou ! ou ! lou ! iou ! ou ! iou ! ou ! —
— Je viens de chercher le moyen de trouver, ici, l'œuf rouge,
L'œuf rouge du serpent marin, an bord du rivage, dans le creux du rocher.
Je vais chercher dans la prairie, le cresson vert et l'herbe d'or,
Et le guy du chêne, dans le bois, au bord de la fontaine²⁵.

Et Clouard propose quant à lui une image de Merlin, divagant dans un long monologue qui fait référence dans son intégralité au chant du Merlin-Devin.

– Je voudrais bien trouver l'œuf du serpent marin,
Ce n'est pas très bon peut-être,
un bel œuf de busard ferait mieux mon affaire,
mais ... quand on a faim²⁶ ! ...

Mais Clouard y ajoute d'autres facettes ; notamment celle de l'amoureux, du guérisseur, et du magicien qui s'illustrent lors de différents épisodes du récit. Tous ne proviennent pas du *Barzaz Breiz* et l'auteur s'inspire en réalité d'une longue et foisonnante tradition qui nécessiterait de plus longs développements pour être explorée dans son ensemble. L'autre grande branche de la littérature qui irrigue nécessairement le drame de Clouard est celle des romans arthuriens. Il paraît évident que l'ambition de Clouard est de rassembler et de faire coïncider les épisodes du *Barzaz Breiz* avec ceux du roman médiéval arthurien. S'il puise les visages de Merlin dans le *Barzaz Breiz*, il semble aussi s'inspirer des événements et personnages des romans arthuriens. Il articule ensemble ces deux traditions, formant ainsi une fresque dense, avec pour figure centrale Merlin. On y trouve ainsi Érec et Énide, issus du premier roman éponyme de Chrétien de Troyes (vers 1160), ou Yseut, à qui Merlin prédit sa rencontre avec Tristan – mais ce dernier n'apparaît pas dans le récit – qui côtoient Taliesin, issu de la tradition celtique. La bataille centrale qui a lieu dans le récit semble être celle d'Arderiz, mentionnée par La Villemarqué dans la présentation des chants de Merlin, comme étant celle, calamiteuse, au cours de laquelle il perd la confiance des chevaliers, tue son neveu, ce qui entraîne, par la suite, sa folie. La mention de la forêt de Kelidon, dans laquelle Merlin se retire à la suite de cet événement tragique corrobore cette hypothèse. Taliesin délivre à cette folie des raisons qui tendent à donner à Merlin, en plus de tous les autres, un visage humain :

25 Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz Breiz*, op. cit., p.151.

26 Albert CLOUARD, *Merlin l'Enchanteur*, vers 1922, inédit, f° 103, manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven.

La cause est plus complexe, ami, que tu ne penses.
 La lutte sans répit qui point sa conscience,
 De farouches combats qui déchirent son cœur
 Le remord d'un méfait, peut-être imaginaire,
 Mais dont il fait l'aveu, comme je l'ai conté,
 La labeur effrayant d'un cerveau surmené,
 Des exaltations... trop fréquentes peut-être
 Le désespoir d'atteindre un but trop haut placé
 Chagrin, colère, remords et beaux rêves brisés
 - Meurtriers d'autant plus qu'ils sont tenus cachés -
 Doivent je crois bien définir
 Les causes qui ont pu troubler son équilibre
 Si merveilleux qu'il soit, des assauts si terribles
 Quel esprit les pourrait supporter sans faiblir ?
 Je l'ai prié plusieurs fois de ménager ses forces
 Il ne m'a jamais écouté,
 La sève surchauffée a fait craquer l'écorce²⁷.

Connaissant la tendance de Clouard à s'identifier aux grandes figures mythiques de la Bretagne, et sa propension à la mélancolie bien souvent exprimée dans sa correspondance, on ne peut qu'abonder dans le sens d'une identification de Clouard à la mélancolie passagère de Merlin et de la profonde empathie qu'il lui témoigne en donnant à Taliesin ces paroles bienveillantes envers l'enchanteur légendaire. La description que Taliesin fait de l'état de Merlin frôle d'ailleurs une description clinique qui humanise pour de bon le magicien. Celui-ci dévoile des faiblesses qui sont celles d'un homme, celles qui se rapportent aux sentiments, et qui le conduiront par la suite à sa perte. Cette tendance à l'humanisation de figure censées représenter la perfection est déjà exprimé dans la légende de Saint Keivin. Chez Clouard, le magicien déchu est chassé par les hommes pour être cause de leurs malheurs. C'est la restitution de sa harpe par Taliesin qui lui rend la raison, en lui redonnant le pouvoir du poète. Il fait alors figure d'Orphée.

L'œuvre dans son ensemble mériterait une étude détaillée tant elle est riche de sources et de sens. Les carnets de Clouard révèlent l'importante bibliographie constituée par lui sur le personnage, aussi bien en ce qui concerne la littérature celtique que les romans médiévaux. On y trouve cités le *Merlin* de Robert de Boron (XII^e-XIII^e siècles) autant que les *Contributions à l'étude de la Table Ronde* de Joseph Loth (1912), témoins de l'importante érudition que Clouard a développée à ce sujet. Le drame de Merlin est le fruit de toutes ces connaissances amassées par l'artiste. Il résulte cependant de ce foisonnement de personnages et de situations diégétiques une impression d'éclatement de la diégèse en multiples épisodes qui peinent quelque peu à trouver leur cohérence. Ce manque de cohésion générale rend toutefois compte de la difficulté à cerner le personnage de Merlin, et lui confère cet aspect à la fois insaisissable et inattendu que déplore Viviane :

27 *Ibid*, f°102.

Voici trois mois qu'il est parti
Et pourtant il m'avait bien dit :
Je serai de retour avant deux mois sans doute.
Peut-être le malheur l'a-t-il frappé en route ?
[...]

Il court si prompt vers quelle Terre ?
Il ne m'en a jamais rien dit ;
Cela me pique et m'humilie ...
Il n'est en lui que de mystère.
[...]

Quel prince, quel magicien,
Se cache sous son apparence²⁸ ?
[...]

L'amour que Viviane porte à Merlin renvoie, de plus, à un motif omniprésent dans les drames de Clouard : il s'agit de la volonté ou de la nécessité d'une transformation par amour. Ainsi la sirène Karuz renonce-t-elle aux privilèges de sa nature pour vivre aux côtés de Tangi, Tildut se convertit à la foi d'Azénor et Divalô finit par retrouver forme humaine grâce à l'amour que lui porte Luza. Comme ces amoureux, Viviane elle aussi désire accéder à une autre dimension d'elle-même pour réaliser son amour avec Merlin. L'acceptation de Merlin de céder à cet amour en accordant à Viviane l'immortalité, à sa demande, est aussi un renoncement. Il cause sa perte, et scelle par la même occasion son tombeau, symboliquement et matériellement. En effet, la scène finale voit se refermer l'arche de pierre qui abritait les deux amants, les emprisonnant ainsi à tout jamais. Avec cette légende, Clouard propose ainsi une explication à l'existence du tombeau de Merlin : le magicien, châtié pour avoir divinisé la Terre et dépassé sa condition – il s'agit presque d'un *hybris* –, se retrouve enfermé par les pierres qui les encerclaient. À un autre endroit, le drame révèle aussi la raison de la légende d'Excalibur, retenue au milieu du lac. La scène finale de l'endormissement de Merlin par Viviane renvoie encore une fois au *Barzaz Breiz* et à la berceuse qui y est présentée, scandée par la phrase : « Dors donc, mon enfant, mon enfant ; dors donc, enfant, dors²⁹. » Viviane parvient elle aussi à endormir l'enchanteur :

Quel soupir ! On dirait qu'une âme toute entière,
qu'une âme a passé.
Repose, ô bien aimé,
dans cette arche de pierre,
mon bel enchanteur, dors³⁰.

28 *Ibid.*, f°128-130.

29 Théodore HERSART DE LA LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz Breiz*, *op. cit.*, p.148.

30 Albert CLOUARD, *Merlin l'Enchanteur*, *op. cit.*, f° 161.

En mettant ces deux scènes en regard, Clouard assimile la mort de Merlin à sa naissance, et renforce encore son caractère magique et intemporel et immortel. Tout le drame de Clouard semble d'ailleurs insister sur la dimension hors-temps de Merlin, qui ne semble pas plus être soumis aux lois qui régissent l'espace. Il est à la fois partout et tout le temps.

En dernier lieu, un acte supplémentaire, qui demeure à l'état de brouillon, vient s'ajouter au manuscrit de la pièce déjà dense. Il semble que Clouard n'ait pas réussi insérer dans le corps de la pièce, cet épisode qui lui tient pourtant à cœur, et l'on comprend pourquoi : il s'agit de la conversion de Merlin par saint Kadoc. Cet épisode est également présenté dans le *Barzaz Breiz* et constitue l'un des quatre chants qui composent le chapitre sur Merlin dans le recueil. Si Clouard n'évoque pas la conversion de Merlin plus tôt dans le texte, il en emprunte cependant des motifs, notamment la perte de sa harpe. Dans la scène finale et supplémentaire de la conversion de Merlin, celui-ci se trouve en proie aux doutes et à la même volonté de croire que d'autres personnages des œuvres de Clouard. Toute sa volonté tend pourtant vers Dieu :

Allons, sangle tes reins Merlin d'une [ceinture]
Il faut marcher, il faut lutter
Seigneur donne-moi la force
Divine [...] je veux te mériter³¹.

Si cet acte ne trouve pas place dans le récit, c'est que Clouard, dès le premier acte, présente Merlin comme chrétien, lorsqu'il s'adresse aux chevaliers de la Table Ronde :

Sous mes yeux bienveillants de notre Sire Arthur,
Voici déjà dix Pâques, dans ces murs,
je rassemblais autour de cette table,
les dix meilleurs chevaliers de Bretagne.
Depuis la venue de Notre Sauveur,
Il faut honorer trois tables mystiques³².

Il lui faut donc opérer un choix entre, d'un côté, la présentation d'un enchanteur déjà converti, et le développement d'un drame syncrétique dans lequel règnent la double symbolique païenne et chrétienne, et, de l'autre, la conversion de cet enchanteur, auquel il s'identifie nécessairement, lui permettant alors d'interroger à nouveau sa propre quête de foi.

Le *Merlin* de Clouard perd une partie de son sens sans la connaissance de ce vaste réseau de références que sont les sources des légendes dans lesquelles il puise. Si Clouard ambitionne de reconstituer un récit originel complet, celui-ci cependant ne possède pas d'autonomie diégétique. L'intertextualité est une prolongation du texte nécessaire à sa compréhension profonde :

31 *Ibid.*, f° IX.

32 *Ibid.*, f° 5.

Des joueurs de flûtes, rhotés et timballes s'avancent en jouant suivis des principaux amoureux du cycle Arthurien. Dames et chevaliers se tenant par la main se mettent à danser une carole en chantant³³. [...]

L'introduction d'un intertexte au sein même du texte vient le compléter : ici ce sont « les principaux amoureux du cycle arthurien » qui, nommés de cette façon, constituent une invocation intertextuelle chargée de prolonger le récit en le renvoyant à d'autres épisodes du cycle arthurien. Le *Merlin* de Clouard ne fonctionne donc pas comme une œuvre autonome, mais comme une œuvre savante, intégrée dans un réseaux d'autres œuvres, dont une partie du sens réside dans l'imbrication des récits et la reconnaissance de ces récits par le lecteur. De cette capacité à établir un lien avec l'intertexte dépend la compréhension du texte. Les sources font ainsi partie intégrante du récit du Clouard. De ce fait, comme l'annonce Clouard à Maurice Denis, ce drame de *Merlin l'Enchanteur* est extrêmement riche et foisonnant. Il semble condenser toute l'érudition de Clouard en la matière, qui tente de surcroît, non de restituer cette érudition, mais de l'illustrer par des scènes et des actes qu'il recompose. Élodie Burel montre également comment, au XX^e siècle, la mise en scène figure de Merlin dans des réécritures du cycle arthurien agit comme une identification de l'auteur au conteur médiéval :

Mais les écrivains modernes, à travers ces êtres de papier et en suivant la tradition médiévale, s'imposent eux aussi comme conteurs. Ils redéfinissent leur statut, devenant d'insolite enveloppe pour un Merlin renouvelé³⁴.

Elle remarque, de plus, que le caractère protéiforme de Merlin permet la mise en œuvre de stratégies narratives et poétiques dont Clouard use volontiers dans la création de ce drame. L'artiste s'identifie autant à l'auteur du texte médiéval qu'à la figure moderne du Merlin-devin, en orchestrant ce récit prophétique. Ce qui rassemble également les diverses entreprises de réécriture



Albert CLOUARD, *Merlin et Viviane*, vers 1905, huile sur toile, 63x82cm, non localisé © Tous droits réservés.

33 *Ibid.*, f° 54.

34 Élodie BUREL, « Entre prophète, conteur et poète : une figure moderne de l'auteur médiéval », in Isabelle DURAND-LE GUEN, *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006, p.232.

que nous avons rencontrées, c'est l'appréhension du Moyen-Âge comme espace-temps indéterminé, à l'instar de l'espace-temps dans lequel évolue Merlin, propice au surgissement d'un imaginaire sans véritable réalité historique.

Mais Clouard ne se borne pas à l'exploration littéraire du sujet. Il donne également une version picturale du Merlin, *Merlin et Viviane* exposé au Salon des Indépendants de 1905. La toile précède donc largement l'écriture du drame. Elle présente les divers attributs de Merlin dans un style troubadour, mêlant héroïsme chevaleresque et amour courtois, insistant déjà sur ses multiples facettes. Mais plus encore, comme pour *Azénor et Tildu* ou *Luza et Divalô*, Clouard compose une version musicale du drame. Le *Merlin* de Clouard est donc une œuvre-somme à bien des égards : il rassemble les diverses traditions liées aux légendes de Merlin, mais il rassemble également un grand nombre de questionnements constitutifs de l'œuvre littéraire de Clouard. En outre, ce dernier décline également son expression sous plusieurs formes : littéraire, picturale, et musicale. Il nous semble que l'artiste réalise avec ce drame son œuvre littéraire la plus ambitieuse.

2. UNE BRETAGNE EN MOUVEMENT

Ces légendes, qui puisent donc dans une multitude de sources de traditions diverses, révèlent cependant un autre aspect du rapport qu'entretient Albert Clouard avec la Bretagne. Certes, elles mettent en évidence l'immense érudition littéraire de Clouard en ce qui concerne les traditions médiévale et bretonne, mais derrière ce poids de la tradition qui impose un certain nombre d'images caractéristiques dont on a vu l'influence en peinture et en littérature, le poète parvient à faire apparaître une dimension singulière que l'on a jusque là très peu rencontrée chez les autres artistes : celle de la nature bretonne. Les carnets de note de l'artiste révèlent déjà ce double visage : le poids d'une érudition qui fixe des images de façon pérenne, et l'observation attentive de l'environnement qui rend au contraire une image vivante du pays. Plusieurs des légendes portent également les marques de cette dualité.

A. Les carnets de Clouard, un répertoire à deux visages

Les carnets de notes de Clouard fonctionnent comme un immense répertoire dans lequel il est possible de repérer l'origine de la plupart de ses écrits. Ces carnets s'apparentent pour certains à des carnets préparatoires, dans la mesure où ils paraissent rassembler des notes en vue d'une œuvre précise, l'écriture du *Tro Breiz* ou une légende de saint Brandan notamment. Mais plusieurs de ces notes semblent également relever du butinage intellectuel, du collectage sans but précis qui nourrit un réseau de connaissance sur ce vaste sujet qu'est la Bretagne. Ils ressemblent alors à de grands

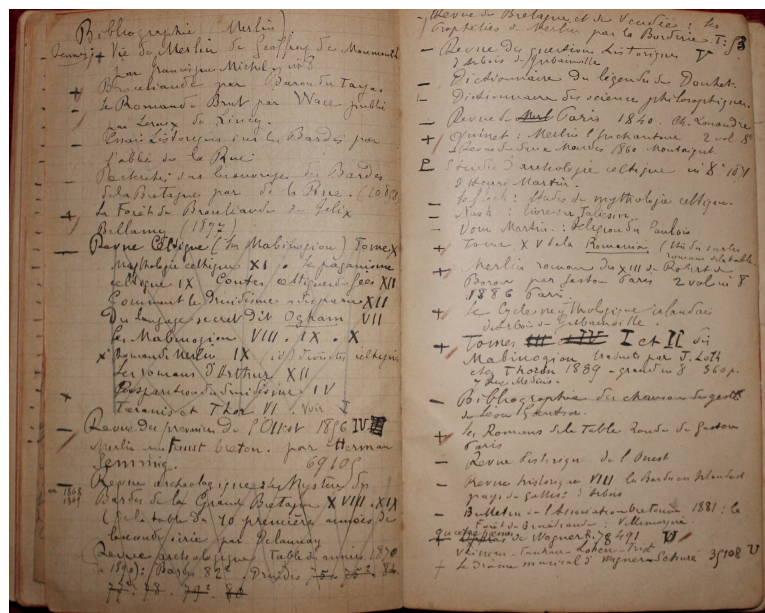
paniers dans lequel l'artiste aurait glané ici et là des informations, des observations, certaines fois la récolte étant plus ambitieuse que d'autres. Deux modes d'appréhension du monde s'y côtoient : l'un guidé par l'étude des textes, l'autre l'observation attentive et approfondie de la nature.

a) L'érudition littéraire

Le premier visage qu'offre ces carnets, et qui semble à première vue constituer le socle solide sur lequel repose entièrement l'écriture de ses drames, est celui de l'érudit. Les carnets de Clouard regorgent en effet de références littéraires innombrables. Ces références sont constituées selon deux modes : soit sous forme de bibliographies, soit par résumés plus ou moins développés, ou copies d'extraits.

Les listes bibliographiques observent pour la plupart une cohérence. Si elles semblent à première vue rassembler des titres aux sujets assez divers, elles permettent cependant de cerner certains intérêts spécifiques de Clouard.

Sans surprise, ce sont également les sujets le plus fréquemment abordés dans ses drames. Deux tendances principales se dégagent de ces recherches : d'un côté des ouvrages sur la tradition médiévale, qui réunissent des études sur le cycle arthurien et la quête du Graal, mais également sur le théâtre médiéval. De l'autre on trouve des ouvrages concernant plutôt la littérature celtique : la mythologies et les croyances celtiques, ainsi que le bardisme, et qui incluent bien évidemment les saints bretons. En définitive, il s'agit des deux pôles que Clouard convoque pour écrire ses légendes, et des deux principales sources qu'il s'agit pour lui de réunir afin de retrouver les textes originels disparus.

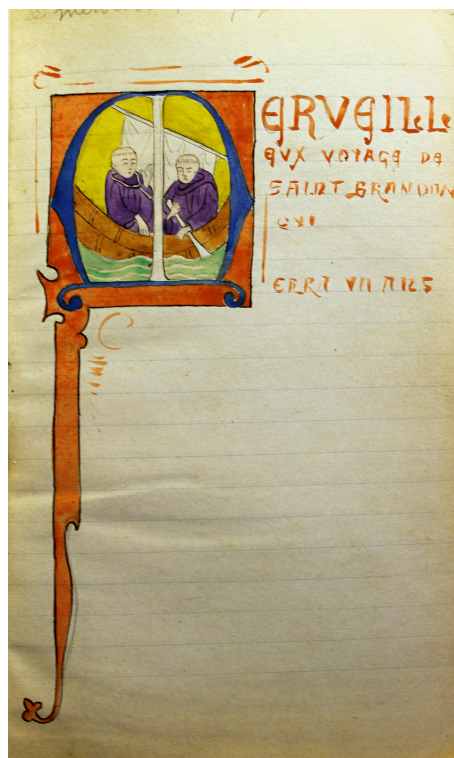


« Bibliographie de Merlin » dans l'un des carnets de Clouard (sans date), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

Ce qui frappe donc dans ces collectages bibliographiques et littéraires, c'est la diversité des influences qui s'y mêlent : des poèmes de Paul Valéry succèdent à des réflexions sur La

Villemarqué, Tannhäuser et les Mabinogion y côtoient Rabelais. Dans ces pages, Clouard éprouve déjà la matière originelle commune de ces récits et leur plasticité qui les mènent de l'un à l'autre. Il n'est pas certain pourtant que ces bibliographies aient toujours été constituées dans un objectif d'écriture prédéfini. Elles semblent plutôt révéler d'un intérêt préalable de Clouard pour certains aspects et certains personnages, qui précéderaient donc ses projets d'écriture. En témoigne l'éclatement des références, notamment celles concernant saint Brandan, que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans différents carnets. Le personnage de Merlin y est également très représenté, mais il possède quant à lui une liste bibliographique spécifique. Deux personnages qui se démarquent donc dans les recensions de Clouard et qui donneront lieu par la suite à des réappropriations dans l'écriture de ses drames.

L'un des carnets présente à ce titre un projet de légende de saint Brandan³⁵ basée sur plusieurs versions et traduite du latin par Clouard lui-même, comme le laissent supposer l'insertion à plusieurs endroits de formulations latines. La légende se présente selon le modèle de *La Légende de Saint Guirec*, c'est-à-dire découpé en chapitres didactiques « Comment saint Brandan gagne la terre de promesse avec ses frères », « Comment saint Brendan entra en la nef. », « Comment le marin homme de Dieu parla avec l'oiseau. » Il s'agit vraisemblablement de l'ébauche en prose d'une légende qui ne fut sans doute jamais réécrite en vers, comme c'est l'habitude de Clouard. On en retrouve en revanche des épisodes dans la dérive d'Azénor vers le Nord, notamment dans ses conversations avec des animaux marins. L'importance du récit de cette navigation pour Clouard et sa volonté d'en livrer une version inspirée de divers titres, dont il recense d'ailleurs les sources, lui font reproduire une enluminure en frontispice de son carnet, portant le titre : *Le Merveilleux Voyage de Saint Brandan*. Clouard y a même prévu une préface dans laquelle il revient sur les différentes versions de la légende. Ce carnet entièrement consacré à la réécriture de la légende de saint Brandan est le seul qui soit dédié à une seule œuvre. Sa taille pourtant ne le destine pas à une telle utilisation car il s'agit d'un



Albert Clouard, « Le Merveilleux Voyage de Saint Brandan », extrait d'un carnet conservé au musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

35 Clouard utilise tantôt la graphie saint Brandan, tantôt la graphie saint Brendan.

carnet de poche.

Les carnets de Clouard constituent ainsi un véritable répertoire de connaissances et de références littéraires qui montrent l'étendue du spectre de ses recherches. Une partie des références mentionnées est associée à des cotes qui correspondent à la cotation bibliographique de la bibliothèque de Rennes, qui lui fournissait donc probablement la matière première nécessaire à ces recherches. Cette partie des carnets montre donc un visage de Clouard qui est celui de l'homme de lettre, de l'érudit, et qui dessine également le visage d'une Bretagne littéraire et savante, issue de l'institution mais, à la perméabilité thématique importante. Une autre partie des carnets dévoile un tout autre aspect de l'artiste et d'une Bretagne dont il montre également une dimension jusqu'alors peu explorée.

b) L'observateur du monde : une Bretagne familière

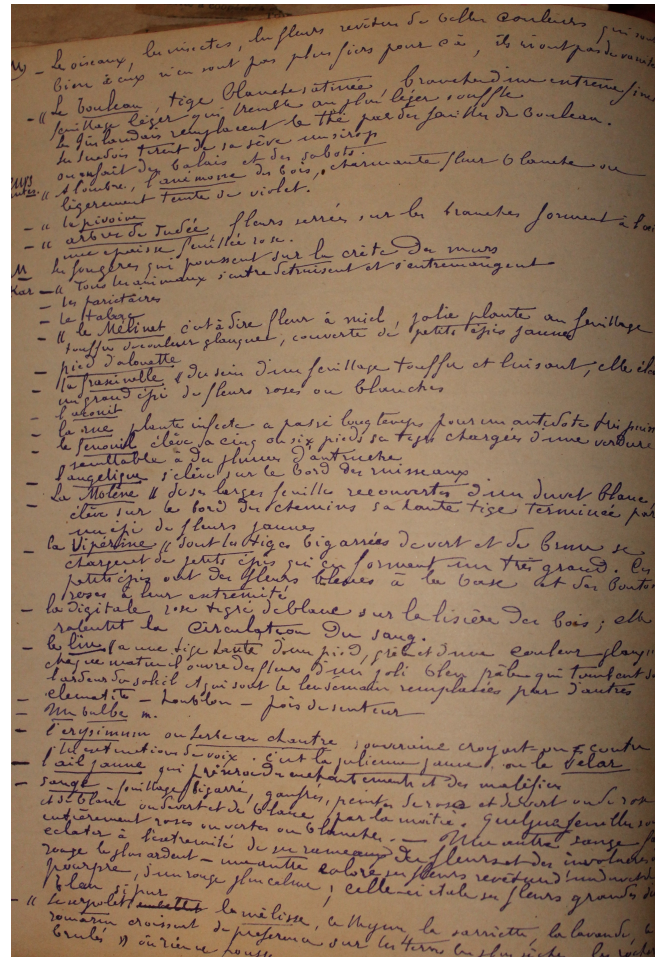
L'autre Bretagne qu'il donne à voir est issue d'un mode d'appréhension tout différent. Ce n'est plus sur le terrain des connaissances intellectuelles, engrangées dans les ouvrages des bibliothèques rennaises, mais plutôt grâce à une observation attentive de l'environnement que Clouard se forge cette connaissance de la Bretagne. Cette approche naît vraisemblablement des deux voyages en Bretagne qu'il réalise en préparation au *Tro Breiz*. C'est d'ailleurs dans l'un des carnets préparatoires que l'on discerne les premiers éléments qui marquent cette approche empirique de la région. Le *Tro Breiz* présente donc une première version de cette approche, qui résulte toutefois d'un regard sur la région qui n'est pas exempt d'un certain conditionnement, comme nous l'avons vu. Mais les notes prises par Clouard dans la perspective de la rédaction du *Tro Breiz* révèlent également un affranchissement de ces stéréotypes projetés sur le pays, en particulier lorsqu'il s'agit de l'observation de la nature. L'un de ses carnets préparatoires au *Tro Breiz* porte ainsi ces premières recherches :

En Bretagne Impression (suite)

- Le long du chemin la fillette coupe la tête des ajoncs de sa gaule d'osier
- mer calme caressée de pâle turquoise
- L'eau de la rivière se ride joliment au frêle obstacle des joncs et des glaïeuls
- Dans le bois Les branches des arbres déchirent des lambeaux de ciel s'ajoutent sur le ciel
- Les vieux marins dont les cheveux ont revêtu des blancheurs de vagues
- Dans le bois de sapins un brouillard bleu comme une fumée d'encens s'évapore entre les colonnes des troncs. Attachants et forts ses arômes m'enveloppent me faisant rêver des planches neuves d'un cercueil de pauvre. Tandis que les branches [minces?] comme une mâtère dolente soupirent dans les airs des psaumes funèbres, d'attristants lamentos.
- Le teint culotté, le nez grumelé de bubelettes rubescentes la bouche enflée et rouge comme un piment, la joue émaciée bosselée d'une chique.
- Le ciel d'un gris morne joue sur nous comme un couvercle de plomb et nous enfonce sa mélancolie dans l'âme. [...]

Ces « impressions » témoignent de la spontanéité avec laquelle Clouard les saisit, ce qui induit, en cela, une naïveté dans leur appréhension. Dans un premier temps, elles se présentent dans les carnets comme des observations détachées, des notes prises sur le vif. Mais peu à peu, ses notes se font plus précises, s'intéressent à certains aspects du paysage, aux mœurs, ou aux couleurs notamment :

- Les paysans ne reconnaissent que le *rouge* dont le domaine embrasse le rose et l'orange – le *jaune* mais quand il est pâle ils l'appellent blanc -
- Le *bleu*, qui commence à l'amaranthe et embrasse tous les violets. - Ils connaissent assez bien le *vert*.) En Bretagne les paysans n'ont qu'un mot pour le vert et le bleu : *glaz*.
- La chrysis, insecte couleur rubis et émeraude (corselet vert, abdomen pourpre)
- sauge bleu saphir éclatant
- couleurs : capucine, lilas, violet, amarante, bouton d'or, feuille-morte, orange, citron, prune, abricot, vert pomme, cannelle
- Le rouge a plus que toutes les autres couleurs frappé les hommes, comme il est aimé des enfants et des sauvages.
- Rouge : cramoyssi, ponceau, écarlate, carmin, pourpre, incarnat, nacarat.
- Le *bleu* « la couleur la moins commune dans les fleurs » Jacinthe, violette de barne [parme] d'un bleu lapis, la glycine, le géranium bleu des prés, la fleur de lin, le myosotis, la bourrache, la cynoglosse, la sauge, la commeline tubéreuse, le bluet, la belle de jour, l'anagal[is], le plumbago, le pied d'alouette vivace, les baies du laurier thym d'un bleu sombre presque noir.
- Rose : la rose à cent feuilles, la rose des quatre-saisons, le rose du Bengale, la fleur du pécher, celle de la jacinthe ... tous différents.
- Blanc : cerisier, prunier, abricotier, poirier.



Inventaire de diverses plantes sauvages, extrait de l'un des carnets de Clouard (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

Ce qui ressort particulièrement de ces carnets, c'est l'attention portée à la faune et à la flore environnante. Clouard se fait alors beaucoup plus précis et minutieux dans la description et la systématisation de cette connaissance. Dès les carnets préparatoires du *Tro Breiz*, il consacre plusieurs pages à l'étude des différents papillons, qu'il décrit avec précision, aux oiseaux, mais plus encore à la description des plantes et des arbres qui peuplent son environnement immédiat. Les descriptions sont succinctes mais la variété des espèces représentées indique à nouveau la volonté

d'acquérir une connaissance encyclopédique sur le monde qui l'entoure. Les descriptions qu'il en donne demeurent très circonstanciées et ne s'attachent pas à présenter les espèces de façon scientifique, mais bien plutôt dans leur environnement et selon une connaissance empirique :

Les pinçons le matin au point du jour gazouillaient sur les plus hautes branches des arbres.

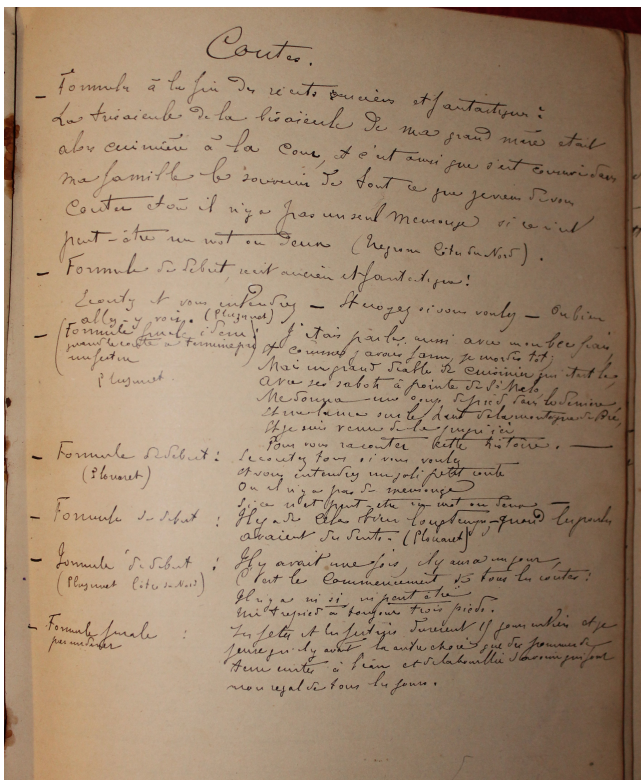
À *midi* le mâle de la *fauvette* sous le tilleul élève sa voix mélodieuse.

Le *rossignol* émigre à la fin de l'été et ne revient qu'aux beaux jours.

Le *rossignol* la nuit élève sa voix pleine et solennelle, et chante son hymne religieux et amoureux en même *temps*.

Les grimpereaux, les petites pies qui montent l'échelette.

Le pivert avec son long bec, son cri perçant comme une longue vrille.



Recension de formulations caractéristiques des contes bretons, extrait de l'un des carnets de Clouard, (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

Ce même carnet, au contenu extrêmement riche et varié, présente également des résumés de contes tirés des collectages de Luzel. L'approche est différente de celle qui constitue ses carnets bibliographiques car il s'intéresse ici à une tradition encore vivante, collectée récemment, et non à des récits anciens dont la source est perdue. En outre il ne multiplie par les sources, mais s'en tient à la seule version donnée par Luzel. Certains d'entre eux portent à ce titre la mention du lieu où a été collecté le conte, comme pour témoigner de leur authenticité. L'un de ces contes, *Peg Aze ! (Colle-là)* est même recopié par Clouard dans son entier. Il s'attache de plus à l'analyse des formulations récurrentes de début et de fin de contes selon leur style. Cette mention

des contes de Luzel témoigne d'une approche de la littérature orale qui se distingue de l'utilisation que Clouard peut faire des chants du *Barzaz Breiz*. Ces derniers semblent relever d'une littérature mythique, quand les collectages de Luzel lui parlent, eux, d'un pays et d'une époque qu'il connaît et dans lesquels il évolue. C'est donc une littérature qui semble beaucoup plus ancrée dans le territoire

qu'il convoque, ainsi que le reste des annotations présentes dans le carnet.

Le *Tro Breiz* porte encore, à plusieurs égards, les marques du pittoresque. Les drames de Clouard, nourris par un foisonnement de références, portent également le poids de ce conditionnement littéraire. Mais il semble que l'installation progressivement définitive de Clouard à Perros-Guirec lui offre l'opportunité d'appréhender différemment le pays. Petit à petit, Clouard se forge une connaissance empirique de la Bretagne qui passe par le collectage de divers éléments directement à leur source. Dès 1894, alors qu'il vient de s'installer en Bretagne, ses notes prennent une tournure plus précise. Dès lors, Clouard, au fil de ses fréquentes excursions à pied ou à vélo, commence à relever des traditions, telle que celle des feux de la Saint-Pierre le 29 juin, ou la fabrication de chandelles :

- Tantôt je suis allée voir en sa chaumière la vieille Marie-Yvonne. À genoux sur la pierre du foyer devant un maigre feu, elle confectionnait des chandelles de résine longues d'un demi-mètre qu'on appelle oribus en Hte Bretagne et lutic (petite lumière) en Breiz-Izel.

Dans une bassine de fonte oblongue au dessus du feu elle faisait fondre sa résine ; puis elle y trempait des mètres d'étoupe à plusieurs reprises, de sa main fermée trempée auparavant dans l'eau elle égalisait la résine le long de la mèche puis elle mettait sur sa table cette mèche enduite et la roulait sous sa paume pour l'arrondir. Avec deux sous de résine elle fit une douzaine de lutic, les place dans un long cercueil de bois et comme le jour tombait elle en prit une qu'elle alluma et la plaça dans la pince de fer fichée au coin de la cheminée³⁶.

Cet intérêt accru pour les traditions et la sauvegarde du patrimoine breton s'étend donc chez l'artiste à un intérêt que l'on qualifierait aujourd'hui d'écologique. Il concerne aussi bien les mœurs et usages ayant cours dans le pays que la faune et la flore environnante. Cet intérêt ne se borne pas à des relevés personnels, il déborde ce cadre et s'étend jusqu'à un réel engagement de Clouard dans la défense et la sauvegarde du littoral breton. En effet, dès 1901, il fait partie des membres fondateurs d'un syndicat de protection du littoral, menacé par le tourisme croissant, ainsi qu'il l'écrit à Maurice Denis :

À propos nous avons formé cet été entre amis un syndicat pour la conservation des sites pittoresques de Ploumanac'h que la spéculation menace. Par le même courrier je vous envoie un article du président, Gastine qui contient quelques détails à ce sujet : communiquez-le à ceux de vos amis susceptibles d'être intéressés. Je vous serai personnellement très reconnaissant des prosélytes que vous pourrez nous faire³⁷.

Si le terme pittoresque apparaît dans les propos de Clouard, c'est vraisemblablement que le regard du peintre entre en jeu dans cette attention aux paysages de Ploumanac'h. Le propos est sans doute moins écologique qu'esthétique : il s'agit de ne pas dénaturer un littoral qui recèle des beautés

36 Extrait d'un carnet de Clouard, (non daté), Musée de Pont-Aven

37 Lettre d'Albert Clouard à Maurice Denis, Rennes, 31 décembre [1901], Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré,

incontestables, sous prétexte de spéculations immobilières. Il développe donc un propos tout à fait similaire à celui d'Émile Bernard concernant le littoral des environs de Pont-Aven.

Plus tard, dans l'entretien qu'il accorde à Yves Le Diberder, il aborde cette question de la nature, et insiste sur l'importance que celle-ci eut dans son œuvre autant que dans sa vie personnelle :

C'est aux portes de Rennes que j'ai commencé à me passionner pour la Nature. Et depuis, je ne l'ai jamais délaissée. [...] Moi j'ai fui la politique et les milieux littéraires. Je suis toujours revenu à la Nature. Je me suis même fait paysan, un moment, pendant l'autre guerre pour sauver mes intérêts de propriétaire ; et je n'y ai pas perdu. Ici, à Perros, mon grand plaisir demeure de m'occuper de mon verger³⁸.

De fait, la Nature possède presque un rôle de repoussoir dans le développement de la carrière d'écrivain de Clouard. S'il la célèbre en littérature, c'est elle également qui le retient loin d'une carrière parisienne.

B. Célébrer la nature bretonne

Cette attention portée à l'environnement se retrouve également dans les fictions élaborées par Clouard. Ces œuvres recomposent non seulement des récits à l'architecture souvent complexe à partir d'une matière originelle ancienne et figée mais développent, aussi, un discours sur les richesses naturelles du pays qui en donnent une image au contraire très vivante. Clouard insère cette connaissance empirique de la Bretagne dans ces écrits de fiction. C'est là que réside peut-être l'image la plus véritable de la Bretagne qu'il soit en mesure de donner.

a) Une image vivante du pays

Ces relevés méthodiques concernant la faune et la flore de Bretagne nourrissent les fictions de Clouard et s'y trouvent intégrés comme des détails anecdotiques dont le réseau dispersé au sein des œuvres, et entre les œuvres, forme en fait un arrière-plan commun. Une représentation de la Bretagne émane alors de ses différentes œuvres qui passe en grande partie par sa faune et sa flore. Cette image n'est certes pas aussi caractéristique que les côtes et la mer bretonnes largement célébrées, mais elle révèle en revanche une représentation plus fidèle à la réalité, et également moins figée.

Dans les fictions dramatiques de Clouard, la présence des éléments naturels n'a rien de symbolique. La nature, en effet, n'est pas présentée comme une entité globale mais, au contraire, convoquée pour sa richesse et sa variété. Comme dans ses carnets, Clouard recherche la singularité de ces entités naturelles, qui passe entre autre par leur nomination et leur description. Cette

38 Yves LE DIBERDER, *Avec le poète Albert Clouart*, art. cit., pp. 413-414.

omniprésence de la nature rappelle certaines toiles précoces de Clouard de facture symboliste dans lesquelles les éléments naturels végétaux interviennent pour leur caractère ornemental. Cependant, l'invocation de la nature observe un but tout différent dans les drames : elles caractérisent le paysage breton non pas symboliquement, mais d'après des observations minutieuses. En ne cherchant pas à caractériser le paysage mais en l'employant comme un décor peint d'après des observations quotidiennes, Clouard rend ici hommage à la Bretagne de la façon la plus authentique qui soit et donne à ces légendes un ancrage.

Ces éléments naturels, végétaux en particulier, interviennent à des endroits précis du récit. La plupart du temps, leur introduction vient renforcer le caractère païen des personnages ou des rituels présentés. Lors de l'endormissement de Merlin par Viviane, les didascalies décrivent un environnement végétal qui évoque également la préciosité et la délicatesse de l'instant. Le sommeil de Merlin paraît dès lors comme fragile et témoigne par la même occasion de l'abandon dont il fait preuve aux côtés de Viviane : « Vite, elle va vers la grotte, en écarte les lianes et contemple Merlin qui dort sur un lit de mousse semé de mélilot doré³⁹. » Viviane est d'ailleurs largement associée à tout un univers naturel, à la fois animal et végétal.

À plusieurs reprises, ces éléments naturels viennent s'opposer aux tourments de Merlin, qui font de la forêt un espace sombre et un lieu chargé d'énergies négatives, que la présence de Viviane vient rompre. Ainsi Merlin cheminant décrit en ces mots la forêt qu'il traverse :

Ô forêt, crypte d'ombre et grange de rayons,
Antre de la terreur et palais des délices
Jardin bleu de la paix, caverne des supplices
Forêt des vérités et des illusions
Temple empli de mystère
qu'on déchiffre toujours sans jamais les connaître
Tabernacle scellé
Dont l'attrait me fascine
Quel secret aujourd'hui vas-tu me révéler⁴⁰ ?

Dès la rencontre avec Viviane, la nature angoissante et oppressante de la forêt se mue en une nature bienveillante et généreuse, incarnée par Viviane :

Réponse jolie,
La charmante enfant, la belle endormie,
Sur le lys ployé de son bras repose,
Sa joue rosée d'anémone
Dans le coin de sa lèvre une petite moue,
Comme l'ombre d'une abeille joue⁴¹.
[...]

39 Albert CLOUARD, *Merlin l'Enchanteur*, op. cit., f°152.

40 *Ibid.*, f°48.

41 *Ibid.*, f° 50.

La présence de Viviane engendre le *locus amoenus* qui accueille leurs amours. Les lieux où règne le végétal sont donc associés, chez Clouard, à une forme de magie : magie de la rencontre amoureuse ou encore espace du merveilleux. Dans *Luza et Divalô*, les indications scéniques décrivent ces mêmes havres de paix peuplés d'espèces animales et végétales précisément identifiées, comme des endroits où règne un ordre du monde différent. En plein hiver, Divalô fait donc naître le printemps pour Luza qui souffre de l'humidité et du manque de lumière de la vie souterraine de Divalô :

L'Île Merveilleuse. À gauche, un rocher de grès, enlacé de pervenches. À droite, une avenue de frênes, des bosquets d'arbres étoilés de fruits. Au centre l'eau scintillante d'un lac, coupée d'un cap aux châtaigniers touffus. Un clair soleil baigne le paysage.

Deux lutins bleus, sur une litière d'iris jaunes et violets, portent Luza qui dort. Ils la déposent sur la mousse à l'ombre d'un buisson en fleurs⁴².

On constate dès lors que l'environnement naturel contient en lui-même une dimension merveilleuse, et c'est, à plusieurs reprises, le sommeil des personnages qui permet le passage d'un monde à l'autre.

Clouard donne de surcroît la parole à cette nature en la personnifiant : plusieurs personnages secondaires au récit mais qui interviennent dans son économie, portent ainsi des noms de plantes et de fleurs : on trouve ainsi, gravitant autour de Viviane, Anémone, Digitale, Follavoine, Millefeuille ou encore Muguet et Lalouette mais aussi Avel (le vent) et Delienn (la feuille). Il intègre de cette façon la nature bretonne comme personnage fragmentaire mais omniprésent dans ses drames, un arrière-plan vivant et riche de sens qui prend activement part au récit.

L'environnement prend une place telle dans le récit qu'il en devient même un sujet à part entière à certains endroits. Comme pour la sauvegarde des côtes de Ploumanac'h, Clouard se fait défenseur d'une cause écologiste – pourtant alors tout à fait anachronique au Moyen Âge – dans certaines circonstances. Deux pièces mettent en scène cet aspect qui apparaît de façon anecdotique, mais dénote un intérêt non négligeable quant à la protection de l'environnement et notamment du littoral : *La Sirène Blessée* et *Le Saint Homme des Bois*. Dans *La Sirène blessée*, les Kourils, personnages mythologiques, mettent en garde contre la déforestation des côtes. En effet, Tanguy, qui a décidé de fuir par bateau avec Karuz fait abattre de nombreux arbres pour la réalisation de son projet :

(Des Kourils surgissent de toutes part.)

1^{er} Kouril – Ah ! La ! La ! Quelle galimatias ... y comprenez-vous quelque chose ?

2^e – Eh oui ! Je vois que la pierre d'aimant joue.

3. – Coulombs de Mai ne roucoulent pas si bien.

42 Albert CLOUARD, *Luza et Divalô*, op. cit., f°16.

4. – Trahison ! Trahison ! Au lieu de nous défendre, notre champion s'accole à la grande ennemie.
 5. – Et le jour même où ma falaise croule, grâce aux jeux malins de la belle. C'est à s'arracher les berbes du crâne.
 6. – Et voilà qu'il fauche les pins dont j'aimais tant suçoter la résine et croquer les douces amandes.
 7. – Et voilà qu'il a tué les chênes dont les glands étaient mon délice et l'ombre noire mon repos. Aussi par vengeance, l'un des assassins, je l'ai fait broyer.
 8. – L'aveugle ignore-t-il que ma source, victime du massacre, va périr d'anémie.
 9. – Et que les racines, demain pourries, laisseront mes terres sans liens ?
 10. – Ne pouvait-il pas rester à plat ventre – c'est pas fatigant – là, parmi les thym, au lieu de tenter la folie.
- Tous. – Raca aux voleurs ! Sus aux vaches d'eau !

Sous couvert de donner la parole à des créatures merveilleuses, dont l'habitat et les ressources nécessaires à leur survie sont détruits par la déforestation, Albert Clouard met en évidence un phénomène écologique qui l'occupe probablement personnellement, comme l'indique sa correspondance. D'autant plus qu'une autre référence à ces pratiques d'abattage d'arbres intempestifs est faite, à nouveau dans un contexte très anachronique, au début de la légende de saint Keivin :

Par ta venue ici, tu nous fais un Dimanche,
 Bon père ; mais dis-moi quel est ce grand bruit sourd
 Dont la forêt frémit depuis deux jours ?
 – N'en aie plus de soucis, mon fils aux jolis yeux ;
 Il vient de prendre fin par le vouloir de Dieu.
 – Père, contez-nous ça, chantèrent les feuillages.
 – Le Roi, pour se bâtir un fastueux palais,
 Voulait faucher d'un coup dix arpents de forêt.
 Une pie ce matin m'en porta le message.
 Enfourchant aussitôt ce bon cerf au poil blanc
 Qui me sert de cheval depuis que j'ai cent ans,
 J'allais vers le barbare et lui dis : « Bas les haches,
 Roi, elle souilleraient tes mains de trop de taches.
 Aux hommes si le ciel a tant de biens donnés,
 C'est pour leurs besoins, non pour leurs vanités. »
 Loup hérissé, le roi brandissant son estoc
 Pour m'en frapper allait bondir
 Quand un chêne blessé, l'écrasa de son bloc.
 Et l'on ne vit plus rien qu'un peu d'herbe rougir.
 « – Ma foi, dit l'écureuil, ça me fait bien plaisir⁴³. »

Dans les deux cas, ce sont les habitants de la forêt qui alarment contre les ravages de la déforestation, en particulier quand celle-ci sert la démesure humaine. Les drames de Clouard supportent donc, ici, un discours écologiste avant l'heure ; ils manifestent tout au moins un intérêt pour l'équilibre environnemental et la place de l'homme au sein de la nature.

La mise en scène de la faune et la flore – réelles ou merveilleuses – joue un rôle essentiel dans

43 Albert CLOUARD, *Le Saint Homme des Bois*, op. cit. (non paginé)

les drames de Clouard. Elle crée d'une part un paysage breton qui sort des stéréotypes habituellement véhiculés ; elle accompagne par ailleurs l'introduction d'un événement merveilleux dans le récit et permet enfin à Clouard de dénoncer certaines dérives dues à la « vanité » humaine, liée en grande partie au développement du tourisme côtier en ce qui concerne la région où il réside. Ainsi l'évocation de la nature chez Clouard réintègre dans ces drames, à la facture ancienne, une contemporanéité dont ils semblent à première vue exempts.

b) L'Arche Vermeille : un herbier et un bestiaire bretons

Le recueil de vies de saints, *L'Arche Vermeille* est l'œuvre de Clouard la plus éloquente en ce qui concerne la célébration de la nature, et son utilisation comme adjuvant au récit. C'est aussi la dernière œuvre datée parmi ses recueils (1931). *L'Arche Vermeille* est composée de trois vies de saints, dont nous avons déjà rencontré l'un d'entre eux : *Le Frère aux abeilles*, sur saint Modonnoc, *Le Saint aux oiseaux*, qui concerne saint Thernin, et *Le Saint Homme des Bois*, sur saint Keivin. Les titres sont d'ores et déjà révélateurs du parti pris de Clouard : chaque saint, plutôt que d'être nommé, est défini par une caractéristique qui le rapproche d'un élément de la faune ou de la flore. Au sein même du récit, leur nom apparaît parfois tardivement, comme parfaitement anecdotique en regard de son rapport au monde végétal ou animal. Les éléments naturels y figurent alors comme objets centraux du récit, allant même jusqu'à éclipser la vie du saint lui-même.

En effet, dans certains des récits, la vie du saint est prétexte au développement d'une métaphore reposant sur un phénomène naturel. C'est le cas dans *Le Saint aux abeilles* : Mordonnoc est un frère apiculteur que son abbé envoie en mission en Irlande. Il part à contrecœur, contraint d'abandonner ses abeilles. Mais celles-ci le suivent sans qu'il parvienne à les repousser. Il fait donc contre mauvaise fortune bon cœur et voit en cet événement un signe du Seigneur. Dès lors, la colonisation de l'Irlande par les abeilles figure son évangélisation :

Après avoir bien réfléchi
Quand le bon moine en Irlande atterrit,
Il fit un beau sermon
À ses compagnes, en breton.
- Vous venez de quitter une terre bénie
Pour une île âpre où l'épineux chardon
N'a jamais vu encor voltiger une abeille/
Votre mérite est grand, votre mission belle.
Allez, allez donc,
Mes blondines vierges,
Bonnes vierges mères,
Nonnettes proprettes,
Vives ouvrières,
Mes sœurs trésorières,
Mes sœurs aumonières,
Mes sœurs cirières,

Mes sœurs jardinières,
Mes sœurs architectes,
Mes sœurs cuisinières,
Mes sœurs infirmières ;
O douces altières
Suivez sagement vos reines abbesses ;
Fondez sur ces nouvelles terres
Cent et cent monastères
Aux cellules pieuses, aux généreux greniers.
Servez avec amour vos saintes destinées⁴⁴.

Clouard assimile donc la vitalité et la capacité de dispersion de la ruche avec l'essaimage de la foi catholique sur le territoire irlandais. La pièce, très courte en l'occurrence, s'arrête à cette métaphore de l'abeille ouvrière et essaimeuse. Le saint perd bel et bien de son épaisseur dans le texte, dans la mesure où il n'est plus acteur de l'évangélisation, c'est la volonté propre de la ruche qui prend cette initiative, comme si celle-ci devenait une prolongation du saint lui-même et de sa volonté. L'attribut du saint, que sont les abeilles, en vient à prendre sa place et jusqu'à son nom, comme nous l'avons soulevé. L'élan vital de la nature est donc présenté ici par Clouard comme une émanation directe de Dieu, et par conséquent, comme bien supérieure à la volonté humaine, qu'elle court-circuite en quelque sorte. Clouard plaide ainsi pour une sorte de panthéisme. *Le Frère aux abeilles* possède en plus une intertextualité qui le place dans le sillage de grands noms de la littérature : Ronsard, d'abord avec ses « blondes avettes », terme repris également dans *La Vie des abeilles* de Maeterlinck, à qui Clouard dédie d'ailleurs la pièce.

Comme dans le *Merlin*, la nature joue un rôle dans le récit, au sens propre comme au figuré, jusqu'à devenir personnage à part entière, voire une personnification. Clouard lui donne la parole soit sous forme de personnages allégoriques, soit en dotant tout bonnement ses différents représentants de parole. Dans une autre pièce de *L'Arche Vermeille*, *Le Saint aux oiseaux*, le saint s'efface à nouveau devant cette parole de la nature. Ce sont alors une colombe et un merle qui ouvrent le récit. Le saint d'ailleurs ne souhaite rien moins qu'apprendre ce langage de la nature, puisque son rêve le plus cher est de communiquer avec les oiseaux, ce à quoi il parvient en se taillant une flûte de sureau :

L'idée lui vint de couper une branche
De sureau, droite et franche,
Qu'il vida de sa moelle et perça de neuf trous.
La flûte ne fit pas merveille aux premiers coups.
Mais bientôt, sous le ciel, son chant monta si pur,
Que les oiseaux troublés tout ce jour-là se turent⁴⁵.

44 Albert CLOUARD, *Le Frère aux abeilles*, in *L'Arche Vermeille*, 1931, f°6.

45 Albert CLOUARD, *Le Saint aux oiseaux*, in *L'Arche Vermeille*, *op. cit.*, f°3.

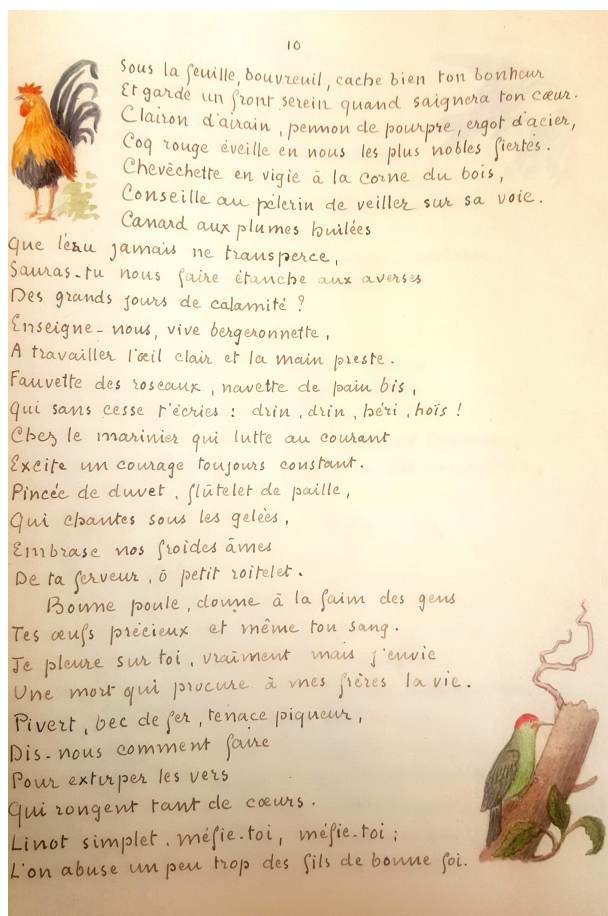
Dans cet extrait encore, Clouard choisit une espèce particulièrement répandue en Bretagne, le sureau, comme matériau de confection de la flûte. Il ne s'agit nullement d'un effet de réel, mais encore une fois, Clouard décrit un environnement et des pratiques qui lui sont familiers avec une évidente simplicité. La végétation de Bretagne se présente comme une entité dans toute sa richesse, que Clouard décrit avec science et saveur. Le quotidien de saint Thernin, bienfaiteur non des hommes mais des oiseaux, est présenté par Clouard comme un véritable dévouement à ses compagnons ailés :

Saint Thernin leur était obligeant chaque jour.
Il chassait l'émouchet loin des couvées nouvelles,
Délivrait des gluaux l'étourneau étourdi,
Au nid il reportait l'imprudent petit merle,
À l'aide d'une épine il rompait la pépie
Qui rend l'oiseau muet et l'empêche de boire.
Il creusait à leur soif de larges abreuvoirs,
Aux débiles il jetait du chènevis le soir,
Semait plantain, navette, au terreau des forières
Et balayait la neige au creux des fondrières
Afin que l'affamé puis picorer des vers.
L'homme très simple, droit et sage,
Déchiffre tôt les plus frustes langages,
Et Saint Thernin savait la langue des oiseaux,
Il aimait à dire chacun son mot⁴⁶.

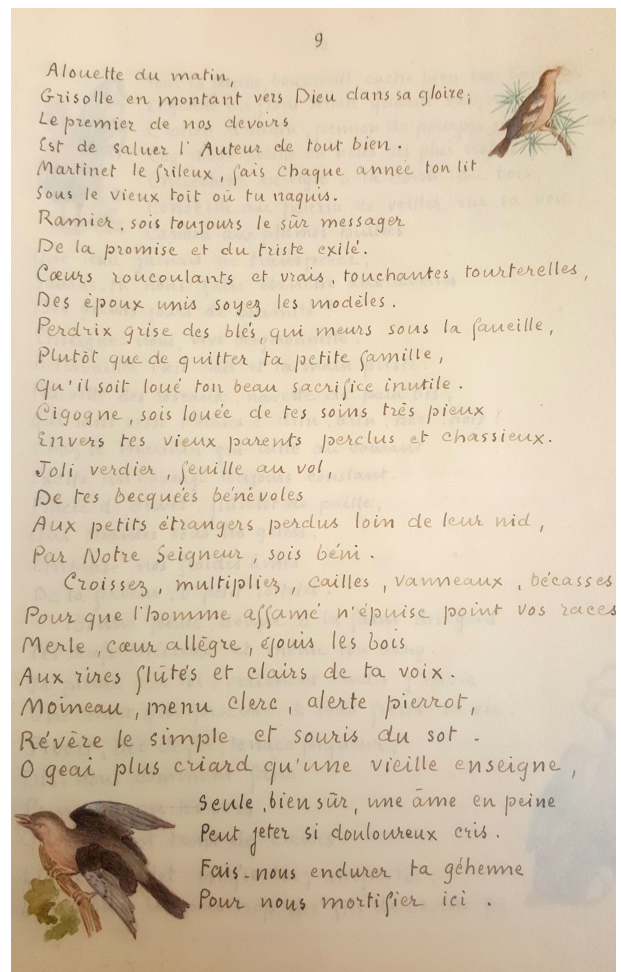
La suite de la légende consiste en une longue prière adressée aux différents oiseaux de Bretagne, qui témoigne à nouveau de l'érudition de Clouard en la matière, mais d'une érudition non livresque, une érudition qui repose, comme nous l'avons dit, sur l'observation. *Le Saint Homme des bois* fonctionne exactement sur le même principe : la majeure partie de la légende est composée d'une longue prière aux arbres de la forêt, que Clouard semble tout aussi bien connaître que les oiseaux. Ces deux légendes ont ceci de commun que l'abnégation des saints pour les espèces qu'ils louent, les mènent, à leur mort, à devenir ce qu'ils ont choyé toute leur vie. Ces métamorphoses finales renforcent à la fois la dimension panthéiste voire païenne de ces légendes et insistent sur le véritable enjeu des récits. Les vies de saints sont secondaires à ce qui anime réellement l'écriture de ces légendes, c'est-à-dire la dimension poétique dont Clouard pare la nature bretonne et sa volonté de la célébrer. La multiplication des noms d'oiseaux comme des noms d'arbres vaut pour le potentiel plastique de leur signifiant autant que pour l'imaginaire merveilleux qu'ils suscitent.

46 *Ibid.*, f°8.

Et dès lors qu'il est question de merveilleux, on touche bien souvent à la tradition médiévale, qui est encore particulièrement sensible dans les manuscrits qui constituent *L'Arche Vermeille*. D'une part parce qu'ils rassemblent plusieurs caractéristiques du bestiaire médiéval : leur caractère merveilleux d'abord, qui donne aux animaux des caractéristiques humaines – telle que la parole, ou des émotions – et les dote de surcroît d'une volonté propre. L'objectif moral et édificateur qui préside traditionnellement aux bestiaires n'est pas totalement absent des légendes de Clouard dans



Albert CLOUARD, « Prière aux oiseaux » extraite du « Saint aux oiseaux », *L'Arche Vermeille* (1931), Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.



Albert CLOUARD, « Prière aux oiseaux » extraite du « Saint aux oiseaux », *L'Arche Vermeille* (1931), Musée de Pont-Aven © Tous droits réservés.

la mesure où ces légendes valorisent la piété et le comportement exemplaire des saints. Mais ils possèdent encore une dimension supplémentaire qui réside dans les illustrations qu'en fait Clouard, comparables à des enluminures. Comme nous l'avons fait remarquer, c'est le seul de ses manuscrits qui soit aussi richement décoré. Ces illustrations pourtant outrepassent leur fonction décorative et prennent une fonction presque didactique, de par leur précision et leur quasi

systematisation. La légende associe donc à la symbolique des oiseaux, une dimension pédagogique : il s'agit de connaître la faune environnante. Il rejoint donc également cet aspect pédagogique du bestiaire.

Pour la même raison, *Le Saint Homme des bois* pourrait presque prendre les allures d'un herbier, ainsi que l'ensemble des descriptions concernant la végétation dans *L'Arche Vermeille*. À ceci près que les illustrations sont beaucoup moins développées que celle des oiseaux. Cependant, la précision de Clouard en ce qui concerne la flore touche par certains aspects à la botanique et par d'autres à de pures croyances superstitieuses.

Dans *L'Arche Vermeille*, l'association du bestiaire médiéval avec le récit de vies de saints offre à Clouard la possibilité de réunir en une seule et même œuvre plusieurs traditions, aux enjeux différents. Cette mise en œuvre vient cristalliser plusieurs images de la Bretagne qui coïncident dans les œuvres fictionnelles de Clouard : d'une part on trouve une tradition très forte de récits de vie de saints, qui sont toujours présentés à la frontière entre christianisme et paganisme ; et d'autre part, une nature précisément décrite qui correspond à l'image d'une Bretagne familière, d'un environnement connu et décrit par une connaissance empirique. À l'instar d'autres récits, *l'Arche Vermeille* intègre une dimension pédagogique dans la mesure où elle développe une sensibilité à l'environnement – en valorisant le comportement soigneux des saints vis-à-vis de celui-ci par exemple – mais également en illustrant richement le manuscrit dans la tradition du bestiaire, invitant par là même le lecteur profane à découvrir la richesse ornithologique de la Bretagne, et à y prendre garde.

CONCLUSION

Les fictions de Clouard présentent donc deux approches de la Bretagne qui forgent elles-mêmes des visages fort différents de la région : d'un côté, une approche littéraire qui enferme les représentations de la Bretagne dans une tradition depuis longtemps établie et la prolonge par la réécriture de textes aux sources innombrables ; de l'autre une approche plus vivante et spontanée, qui repose sur la familiarité du lieu dans lequel il vit, et grâce à laquelle il donne une image de la Bretagne inédite et proche de la réalité : celle de son environnement naturel végétal et animal. De cette approche résulte donc une véritable nouveauté dans les représentations du pays, exempte de pittoresque ou de romantisme. Il s'agit d'une Bretagne vécue.

Ces deux visages entraînent également une manière d'aborder la foi très différente : l'une chrétienne, associée aux textes, aux vies de saints, à la pesanteur de la tradition que Clouard réactualise ; et l'autre, païenne et panthéiste qui s'attache en particulier à la célébration et au soin de la nature. Il conjugue ces deux manières d'aborder la spiritualité dans des pièces qui interrogent précisément cette duplicité de la foi bretonne. C'est également une manière de réinscrire certains saints locaux dans le paysage breton en plantant un décor naturel identifiable et en recréant les récits manquants visant à expliquer telle ou telle croyance. L'écriture de ces fictions repose dès lors en grande partie sur le manque : manque de sources ou perte de foi. Le manque concerne également le deuil nécessaire de la langue bretonne dont il ne possède que quelques rudiments et qui creuse encore dans le texte des espaces de vides sémiotiques, grossièrement comblés par l'insertion d'un lexique relevant presque du pittoresque. Le pendant pictural de certaines de ses pièces vient également pallier un manque. Il leur confère une dimension officielle qui leur faisait jusqu'alors défaut : ces saints locaux se voient dotés d'un récit et d'une représentation picturale, à la manière de la tradition classique.

Esthétiquement, les fictions bretonnes de Clouard se déploient dans un panel très large. La plupart résistent à toute tentative de classement, mêlant diverses traditions, hésitant entre la vie de saint et le bestiaire, le drame symboliste et le mystère médiéval ; certaines atteignant un degré d'accomplissement qui en font les pièces maîtresses de l'œuvre de l'artiste, en particulier *Merlin* et *Azénor*. En outre, elles réunissent l'étendue de ces interrogations dans des pièces à la richesse diégétique qui les extrait du domaine de la littérature populaire, mais se présentent aussi comme des drames convoquant bien au-delà du récit, toutes les disciplines artistiques relevant du théâtre et de l'opéra, en faisant de véritables œuvres protéiformes. Leur unique objectif pourtant réside toujours

dans la célébration de la Bretagne, dans toutes ses manifestations. L'œuvre de Clouard se situe donc aux confluents de plusieurs esthétiques, qu'il mêle. Cela le situe également entre deux pôles, une Bretagne littéraire héritée du XIX^e siècle, et une Bretagne vivante, qui préfigure les mouvements qui animeront le XX^e siècle.

CONCLUSION DE LA PARTIE 3

La question de la place de la littérature populaire dans les écrits de fictions des peintres est à la fois extrêmement vaste car elle embrasse une multitude d'intentions, et très resserrée car elle se concentre essentiellement autour d'une œuvre fondamentale : le *Barzaz Breiz*. Cette unanimité de la réception vis-à-vis d'une œuvre qui fut sujette à controverse en son temps marque encore une fois une approche très stéréotypée des représentations de la Bretagne, et insiste sur une dimension prépondérante : celle de la nécessité de construire des monuments symboliques, mais non représentatifs puisqu'ils excluent tous les autres. Deux dynamiques semblent donc se faire concurrence : d'un côté le poids d'images standardisées et de l'autre la volonté, chez certains artistes, de dépasser ces représentations figées. Dans l'ensemble, on constate que, parmi les artistes qui constituent notre corpus, le début du XX^e siècle s'attelle en grande partie à déconstruire ces stéréotypes érigés au XIX^e siècle. Différentes manières d'aborder cette problématique existent, qui ne sont pas sans ambiguïtés cependant.

Cette période coïncide également avec l'appropriation et l'utilisation par différents artistes d'œuvres issues de la littérature populaire bretonne, dans différents contextes. La première raison qui semble animer les artistes dans la réécriture de récits populaires est celle, très romantique, de la reconstitution d'une œuvre originelle totale. Cette ambition se trouve exprimée chez Paul Sébillot et Albert Clouard, qui s'inspirent de l'œuvre de La Villemarqué à différentes échelles et avec des ambitions très similaires. Les recueils de Max Jacob se présentent également comme des héritiers de cette tradition de collectage bien qu'il s'en défende. Cependant, avec son habituel goût pour la transgression, ce dernier interroge et joue avec les frontières du genre. Ces pastiches sérieusement fantaisistes affirment donc dans un sens le fort intérêt de Max Jacob pour ces traditions, et de l'autre constituent un terrain d'expérimentation poétique. La question du langage et de la poésie est en effet récurrente dans l'actualisation ou le détournement de la littérature populaire : chez Jeanne Malivel et Max Jacob, c'est la confrontation à l'altérité linguistique du breton ou du gallo qui fait émerger une dimension poétique au texte. Cette utilisation de lexique breton ou gallo témoigne d'un deuil d'une langue originelle, qui apparaît également chez Clouard. Les textes originels manquent, tout comme la langue qui les porte. À ce titre, une partie des œuvres s'érige donc sur ces ruines et forge une littérature du manque ou de l'absence. Il semble alors que la peinture, ou les arts graphiques, viennent en combler certains aspects.

Chez certains artistes, tels Albert Clouard ou Jeanne Malivel, le traitement de la littérature populaire encourage en effet l'exploration d'autres pratiques, et la constitution d'œuvres polymorphes : manuscrit enluminé, contes illustrés de gravures, drames chantés, etc. Revisiter des

textes issus de la tradition populaire par la transformation de leur mode d'expression permet donc des expérimentations formelles à partir de modèles anciens. Pour Emmanuel de La Villéon, la littérature populaire prend corps essentiellement dans le tableau, qui est à la fois l'écrin et la représentation idéale de l'univers merveilleux du conte populaire, quelle que soit son origine. L'intérêt pour les récits chrétiens s'inscrit dans le même cadre – physique autant que symbolique : il offre au conte et aux récits bibliques un espace d'expression. Albert Clouard joue également de ce double espace d'expression, pictural et littéraire, mais dans une perspective plus directement liée aux traditions chrétiennes de la représentation, qui répondent à ses propres interrogations personnelles en ce qui concerne la foi.

La littérature populaire apparaît alors comme une source d'inspiration et d'expérimentations formelles. Elle possède également une fonction de représentation et dessine les contours d'approches très diverses de la Bretagne, témoins d'esthétiques aussi variées. Chez Jules Breton, le traitement de la littérature populaire est révélateur d'une approche naturaliste, et sert de faire-valoir vraisemblable au texte. Chez Clouard, elle possède deux visages, l'un romantique qui s'attache aux sources anciennes, l'autre reflet d'une appréhension empirique de la région, en dégage une image exempte de tout stéréotypes. Contre ces stéréotypes, Vallotton prend le parti d'une non caractérisation de la péninsule bretonne selon ces standards. Il semble, de prime abord, livrer une représentation absolument lisse de toute identité régionale. En réalité, il se situe à la lisière de nouvelles représentations qui se développeront durant tout le XX^e siècle, dans l'art et les études ethnologiques – notamment les représentations portuaires – mais d'autres également, relevant plutôt de stéréotypes, tel que l'alcoolisme des bretons.

Mais la littérature populaire, au-delà de l'esthétique, sert également à plusieurs artistes à interroger l'époque contemporaine et ses mutations au sein de fictions modernes. Usant de ces stéréotypes comme jalons, certains artistes mesurent l'écart de cette vision idéalisée avec les évolutions modernes et la destruction d'un patrimoine naturel engendrées par l'avènement du tourisme balnéaire notamment. Ces stéréotypes hérités du XIX^e siècle, et que les folkloristes du début du XX^e siècle prolongent avec fortune, agissent comme garants d'une authenticité culturelle de la Bretagne qui s'inscrit dans un discours très ambigu : les uns, comme Émile Bernard, y projettent des idéaux conservateurs ; les autres, comme Maxime Maufra prônent au contraire les racines culturelles d'une Bretagne qui doit se renouveler. Albert Clouard possède à cet égard une place à part, puisque résidant en Bretagne la majeure partie de l'année, il appuie quant à lui ses revendications sur une expérience quotidienne, sur l'observation réelle des mutations qui s'opèrent au fil du temps.

Le mouvement précoce engagé par Maxime Maufra au sein de l'Union Régionaliste Bretonne dès les dernières années du XIX^e siècle, va en ce sens, bien qu'il se heurte toujours à ces mêmes représentations stéréotypées. En octroyant à la littérature et aux arts une place prépondérante dans la réappropriation de la Bretagne par ceux qui l'habitent, il offre la possibilité à la littérature populaire de reprendre son essor dans des manifestations qui demeurent très traditionnelles. Mais si l'élan est prolongé par plusieurs discours, il faut attendre les années 1920 pour voir se réaliser ces aspirations. Les *Seiz Breur* constituent ainsi la pierre de touche de ces recherches, à la fois en concrétisant des aspirations en rupture avec des représentations dépassées, et en prolongeant les chemins empruntés par leurs prédécesseurs, notamment dans le lien entretenu avec la sphère littéraire. S'ils renouvellent effectivement l'art breton, et tendent à inverser les rapports que la sphère artistique bretonne entretient avec Paris, ils ne modifient pas les rapports entretenus avec la littérature. Ils utilisent les voies de la littérature à la manière des Nabis, c'est-à-dire essentiellement pour véhiculer leurs idées. Dès lors, l'ensemble de leurs activités converge vers un renouvellement non seulement esthétique, mais également idéologique, visant en dernier lieu à établir la Bretagne comme nation. Mais les entreprises de réécritures d'œuvres issues de la littérature traditionnelle menées beaucoup plus tardivement par Xavier de Langlais et René-Yves Creston interrogent manifestement toujours les mêmes symboles : la place des récits médiévaux dans la littérature populaire bretonne et les grands personnages symboliques qui s'érigent au début du XX^e siècle.

En définitive la littérature populaire nourrit très largement les œuvres picturales autant que littéraires des peintres, et particulièrement à partir des premières années du XX^e siècle. Elle propose ainsi, selon les ambitions et l'esthétique de chacun, des visages de la Bretagne, dont il est possible de suivre l'évolution au travers de ces œuvres.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de cette étude, il apparaît que le rôle de la pratique d'écriture chez les peintres de la Bretagne est majeur sur deux plans : dans l'appréhension des images de la Bretagne d'abord, il permet la confrontation à un autre médium qui les invite à renouveler le regard, jusqu'à l'élaboration de théories picturales pour certains, et dans la construction d'un mythe de l'Histoire de l'art ensuite, dont la Bretagne est le berceau. Nous avons souhaité approcher la diversité des façons, pour ces artistes venus en Bretagne, d'être aussi écrivains, sans que nous soyons, pour autant, tentée de conclure par une catégorisation stricte qui minimiserait les spécificités de chaque artiste. Certains artistes auraient donc pu faire l'objet d'une attention plus importante, mais notre volonté d'étudier les enjeux de l'écrit dans la diffusion de représentations ou de récits nous ont fait privilégier les écrits d'artistes à la renommée déjà établie à leur époque. Le panorama des écrits des peintres de la Bretagne que nous avons voulu dresser se révèle donc ambitieux car la période couverte rassemble des artistes d'horizons somme toute très divers, en pleine période d'effervescence et de transformations rapides des milieux artistiques et des courants picturaux. Ambitieux également car l'articulation des trois éléments étant inédite, elle reposait notamment sur le pari de faire exister ces figures de peintres-écrivains en Bretagne en tant que corpus. Cette articulation a permis de révéler des mécanismes qui ont corroboré cette hypothèse, et la pertinence de ce sujet. Cependant, comme nous l'avions annoncé, ces relations ne sont pas toujours équilibrées, et l'un ou l'autre des éléments en est parfois évincé, selon les périodes dans lesquelles elles se manifestent. Les peintres-écrivains en Bretagne demeurent donc un corpus mouvant constitué en nébuleuse – pour reprendre le terme de François Fossier qui évoquait la « nébuleuse nabis¹ » - avec quelques artistes centraux incontournables, autour desquels gravitent un grand nombre d'autres satellites, dont certains n'illustrent qu'un aspect des nombreuses particularités de ces artistes.

Le premier constat qui s'impose à nous concerne la périodisation. Trois moments se distinguent dans la période que nous avons délimitée, qui correspondent également à des lieux déterminés et à des générations d'artistes, dont Eugène Boudin continue de faire figure de précurseur. Tout d'abord la période 1865-1880 et la colonie d'artistes de Douarnenez, dans laquelle se distinguent deux artistes-écrivains, Emmanuel Lansyer et Jules Breton. Tous deux célèbrent la Bretagne en poésie, et proposent une création littéraire qui fonctionne comme pendant à leur œuvre picturale. Cette période est dominée par une influence prépondérante de la sphère artistique parisienne, tant sur

1 François FOSSIER, *La Nébuleuse nabis, les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1993.

leurs œuvres picturales que sur leurs œuvres littéraires et jusqu'à leur mode de vie. La Bretagne est pour eux un prolongement de la vie parisienne, mais en bord de mer – contrairement à ce que vivront des peintres comme Paul Sérusier ou Armand Seguin. L'effervescence artistique y est la même, les artistes s'y regroupent et s'y structurent de façon identique. Dans cette première période, écrivains et artistes travaillent côte à côte et s'influencent sans pour autant collaborer à des projets communs. Le groupe d'artiste se retrouve volontiers d'ailleurs en Bretagne sans se mêler au reste des « estivants² », pas plus qu'aux habitants du pays, ne faisant que déplacer géographiquement leur regard. Ce dispositif d'entre-soi et de non dépaysement³ entraîne également une tendance à ne pas libérer leur regard, et à y faire adhérer à tour de rôle différents points de vue, tous issus de représentations pittoresques – c'est-à-dire de représentations standardisées. Ainsi, chez Jules Breton, la Bretagne figure un Orient lorsqu'elle présente des scènes relativement intimes de porteuses d'eau à la fontaine ; à d'autres endroits, l'architecture ou les costumes évoquent l'Italie. Cependant, il parvient à dépasser ce pittoresque lorsqu'il se trouve face à des événements qui n'évoquent en lui aucun élément déjà connu, et notamment les fêtes de pardons. Dès lors, c'est à des référents inédits, et bien moins pittoresques qu'il fait appel. La dimension des toiles de ses deux *Pardons* est comparable à celles dédiées à la grande peinture d'Histoire. Dans cette optique, ses tentatives littéraires le mènent également à renouveler sa poésie, dans des pièces particulièrement ambitieuses. Il s'inscrit dans le pas de prédécesseurs qui ont également eu l'ambition d'élever l'histoire de la Bretagne au rang de la Grande Histoire. En littérature, il puise alors dans le pendant littéraire de cette grande histoire, qui inspira également Louis Duveau : le *Barzaz Breiz*. Dans ce contexte, peinture et littérature ne fonctionnent pas comme pratiques complémentaires mais comme pratiques redondantes pour « dire la Bretagne ». La page fonctionne pour Jules Breton comme un domaine de création comparable à l'espace de la toile. Chez Emmanuel Lansyer, la Bretagne figure, en littérature, un ailleurs exotique que l'influence parnassienne situe plus volontiers dans l'Antiquité grecque. L'influence de Leconte de Lisle et de José Maria de Heredia est significative, et les formes poétiques convoquées pour célébrer le pays demeurent très académiques : le sonnet est, par exemple, très fréquemment employé par Emmanuel Lansyer. Dans tous les cas, chez ces deux artistes, le pittoresque tient à la projection sur le pays de modèles picturaux ou littéraires déjà connus. Cependant, l'utilisation du modèle de la *gwerz* chez Jules Breton témoigne d'un déplacement de ce pittoresque : ce ne sont plus des modèles extérieurs mais des modèles inhérents

2 Le terme est anachronique, et n'apparaît en réalité que dans les années 1950, même s'il recouvre une réalité similaire.

3 Nous entendons par non dépaysement le refus de se défaire de son regard, de ses habitudes, de se laisser changer par le pays qui nous entoure, pour s'enfermer au contraire dans le connu. Voir à ce sujet Jean-Christophe BAILLY, *Le Dépaysement*, Paris, Seuil, 2011.

au pays qui sont convoqués, et qui façonnent dès lors un pittoresque régional, c'est-à-dire tendent à la construction de stéréotypes régionaux. Ces représentations régionales répondent toutefois à des images valorisées par la sphère artistique parisienne. L'écriture sert une représentation de la Bretagne qui répond elle aussi à des codes littéraires établis autant qu'à des représentations régionales codifiées. Dans ce contexte, la Bretagne est soumise à un regard prédéfini qui lui donne l'allure d'un ailleurs exotique globalement peu caractérisé, bien que certaines œuvres de Jules Breton parviennent à donner au pays une identité et une ampleur inhabituelle.

La deuxième période se concentre essentiellement sur la révolution picturale de Pont-Aven et plus précisément sur la figure de Paul Gauguin. Elle débute en 1888 avec les premières expérimentations synthétistes de Paul Gauguin et Émile Bernard autour de sujets religieux et s'achève en 1903 avec la disparition de Gauguin aux Marquises, et d'Armand Seguin la même année. C'est durant cette période que l'on recense le plus grand nombre d'artistes-écrivains – ceux de la génération 1860-1870. Cette deuxième période correspond à plusieurs évolutions majeures dans le lien entretenu par les peintres avec la région, et notamment chez un certain nombre d'entre eux, la révélation d'une spiritualité nouvelle face aux manifestations de la piété et de l'art religieux bretons. Le prolongement de ce phénomène est l'installation pérenne de certains d'entre eux dans la région : Paul Sérusier et Armand Seguin à Châteauneuf-du-Faou, Charles Filiger au Pouldu puis en centre Bretagne, Albert Clouard et Maurice Denis à Perros-Guirec. Tous recherchent dans ce lieu le calme, propice à la méditation spirituelle et au travail assidu auxquels ils aspirent, loin de l'agitation parisienne. Cette retraite en Bretagne s'accompagne d'une importante production écrite théorique qui s'élabore dans l'espace épistolaire dans un premier temps et, chez Sérusier, prend finalement la forme d'un court mais dense volume, *l'ABC de la peinture*, qui paraît en 1921. Verkade racontera quant à lui sa conversion progressive au double sacerdoce de moine-peintre dans ses mémoires, dans lesquelles la Bretagne possède une place prépondérante, puisqu'il se fait baptiser à Vannes. Si la capitale détient toujours le monopole du marché de l'art à cette époque, les représentations régionales évoluent dès lors vers une quête d'authenticité qui s'inspire de l'art religieux breton, et sous l'égide de Gauguin, se pare du terme de primitivisme. La notion de primitif va peu à peu remplacer celle de pittoresque dans l'idéal des peintres de cette époque. Maurice Denis en théoriserait d'ailleurs les principes sous le nom de « néo-traditionnisme » dès 1890. Durant cette période de grands bouleversement des modes des représentations, l'écriture se dote d'un nouvel objectif. Rares sont les écrits qui concernent directement la Bretagne, et tout aussi rares les écrits de création. Ces années sont marquées par une pratique de l'écriture essentiellement critique et théorique et, bien sûr, épistolaire. L'évocation de la Bretagne disparaît en effet derrière la nécessité, pour ces artistes, de se faire un nom en tant que peintres. La pratique d'écriture des peintres sert alors d'abord la peinture, et

ce à plusieurs niveaux : d'un côté les peintres tentent de se réemparer du champ artistique qui leur échappe, devant la prolifération des revues et des critiques littérateurs qui imposent leurs opinions sur une discipline qu'ils ne maîtrisent pas. De l'autre, la littérature sert également de faire-valoir à la peinture, notamment dans la création de mythes. Paul Gauguin l'a bien compris lorsqu'il rapporte de Tahiti son récit *Noa Noa* dans le but de diffuser en même temps que ses tableaux, les mythes sur lesquels ils reposent. Cependant en s'adjoignant la collaboration de Charles Morice, il perd de la spontanéité de son récit et entre dans les poncifs de la littérature symboliste. Gauguin crée autour de lui un mythe, non pour se faire un nom d'écrivain, mais pour se faire un nom de peintre. À sa suite, le groupe de Nabis va perpétuer l'élévation d'un mythe autour de la figure du maître. L'essentiel de la littérature produite par les peintres autour de Gauguin va donc se consacrer à forger le récit mythique du maître de Pont-Aven, en particulier après sa mort. Tout son entourage concourt à cette idéalisation. L'écriture est donc circonstancielle et sert un objectif précis. Maurice Denis est le grand orchestrateur de cette entreprise autant théorique qu'historique. Cette histoire que les peintres édifient autour du maître possède toutes les caractéristiques d'un mythe aux sens anthropologique et magique du terme, notamment dans le récit fondateur de la leçon au Bois d'Amour. De cette histoire est exclu Émile Bernard, bien qu'il en ait été l'un des protagonistes, pour la trop grande indépendance d'esprit dont il fait rapidement preuve, et pour sa tendance à la polémique. Ce dernier tente par ailleurs lui aussi de faire connaître l'évolution de son esthétique vers un classicisme très conservateur, en publiant de nombreux textes et ouvrages théoriques, et en dirigeant sa propre revue. Malgré leurs différends, celui-ci demeure esthétiquement très proche des idées de Maurice Denis, et leur retour à un certain ordre classique se fera en parallèle, dans des contextes différents toutefois. De cette histoire est également exclue la Bretagne. Celle-ci disparaît totalement des écrits, hormis les écrits intimes, qui continuent quant à eux d'exprimer des images de la Bretagne qui se font de plus en plus personnelles. Si la région accueille une révolution picturale qui modifie également les représentations régionales, à cette période elle n'est en revanche absolument pas caractérisée par la littérature, essentiellement théorique et historique, qui sert d'autres projets.

Une pratique d'écriture vient cependant transcender ces deux périodes, ainsi que la diversité des approches des artistes, c'est celle du récit de voyage – ou des mémoires associées à ce voyage. En effet, quelle que soit la période, on y trouve une caractérisation de la Bretagne qui répond à des modalités de représentations établies, et mettent en outre en concurrence les moyens de la littérature avec ceux de la peinture. Le pittoresque y trouve son expression dans la saturation du regard par des représentations mentales issues de la tradition picturale, qui créent des attentes chez le voyageur, et ce, quelle que soit la période. Ces attentes témoignent cette fois de l'impact des représentations picturales sur la littérature. La difficulté, pour la littérature, à rivaliser avec le pictural dans la

représentation de paysage engendre des expérimentations poétiques chez plusieurs d'entre eux, qui permettent une sortie des représentations attendues. En outre, chez Albert Clouard et Eugène Boudin, les récits se doublent d'une ambition ethnologique qui concurrence les représentations stéréotypées. Elles sont précoces chez Eugène Boudin et, chez Clouard, elles préfigurent l'important travail de réécriture de récits populaires bretons. Le récit de voyage, dans certaines circonstances, permet donc le dépassement de ces représentations stéréotypées.

Le troisième moment débute avec la disparition de Gauguin et se scinde en deux mouvements : d'un côté, les disciples proches du maître qui vont perpétuer son influence tout en revenant pour certains vers une esthétique classique dans le prolongement des recherches sur l'art religieux. De l'autre, un renouveau se produit en Bretagne chez des peintres qui souhaitent conjuguer modernité et régionalisme au début du XX^e siècle. Ces artistes sont pour la plupart originaires de Bretagne. On assiste alors à un premier renversement dans le champ artistique, puisque ces derniers œuvrent à la transformation des stéréotypes colportés tout au long du XIX^e siècle. Une identité bretonne de plus en plus structurée commence à se forger de l'intérieur, et se pare d'éléments symboliques qui la représentent. Dès les dernières années du XIX^e siècle, le projet mûrit dans l'esprit de Maufra qui rassemble des artistes autour d'une décentralisation artistique. Dans ce projet, l'écrit sert un propos idéologique avant tout.

Cependant, d'autres manifestations en lien avec la sphère littéraire sont plébiscitées, en particulier la création théâtrale. Comme le groupe des Nabis à Paris, les peintres collaborent à la recréation d'œuvres théâtrales issues de la tradition populaire bretonne, en réalisant les décors ou les costumes. Bien que la dimension visuelle de la représentation théâtrale ait un impact fort en terme d'image, l'implication des artistes se borne au domaine graphique, et ne semble pas s'aventurer dans le domaine de la création littéraire. La mise en valeur d'un patrimoine culturel commun se constitue, chez ces groupes, comme le fer de lance de leurs revendications. Mais c'est aussi la volonté de renouveler les images surannées du pays qui leur importe, pour faire entrer la Bretagne dans la modernité. Les artistes qui prennent part à ces idéaux, semblent produire relativement peu d'écrits, mais œuvrer de façon beaucoup plus pragmatique, sur un terrain qui n'est pas celui du récit ni de l'histoire de l'art, mais celui, bien concret, d'un renouvellement de « l'art breton ». Cette dernière période amènera à la constitution du groupe des *Seiz Breur* en 1923 qui radicalisent cette pensée en s'inscrivant dans la sillage de la modernité européenne et des mouvements *Arts & Crafts* et du *Bauhaus*. Pour cette raison, nous avons longuement hésité à traiter de ce groupe dans notre étude, car leurs domaines de création débordent le cadre que nous avons fixé en déplaçant les frontières des arts graphiques vers les arts appliqués. Cependant l'activité

d'écriture retrouve une place centrale dans leur fonctionnement, en particulier avec la revue *Kornog* qu'ils éditent en vue de diffuser leurs idées. Ce rapport à l'écriture comme caution intellectuelle des arts graphiques n'est pas nouveau puisqu'il a déjà structuré une partie des relations entre champ littéraire et champ artistique à la fin du XIX^e siècle. En cela, les *Seiz Breur* demeurent dans le sillage de leurs prédécesseurs sur le mode de structuration de leur groupe, même si leurs propos novateurs et résolument modernes s'inscrivent en rupture vis-à-vis du siècle précédent. La structuration des deux champs dans ce contexte nouveau emprunte donc les mêmes voies que dans la sphère parisienne : les arts graphiques demeurent sous l'égide de la littérature qui leur donne voix au chapitre par le biais d'une revue – *Kornog* est publié par *Gwalarn* –, mais les peintres ne s'engagent pas aussi franchement sur le chemin de la création littéraire. De fait, malgré la polyvalence du groupe des *Seiz Breur* et les nombreuses pratiques dans lesquelles ils s'illustrent, rares sont ceux qui incluent l'écriture de création dans leur pratique. Jeanne Malivel fait preuve d'un goût prononcé pour la plasticité du langage mais produits peu d'écrits durant sa courte existence. Xavier de Langlais en revanche est beaucoup plus prolifique. Nous avons fait le choix de ne pas traiter de son travail de manière plus approfondie pour plusieurs raisons : d'une part parce que sa production nous aurait amenée à soulever des problématiques spécifiques au milieu du XX^e siècle qui n'entraient pas dans le champ de cette étude – notamment le rapport au nationalisme breton – mais également parce que nous avons circonscrit notre étude à une production de langue française, et que Xavier de Langlais a écrit en breton autant qu'en français. Il en va de même pour René-Yves Creston qui est également auteur de contes, qui marquent donc son intérêt pour la littérature populaire⁴. Il faut également noter un autre aspect des activités littéraires chez certains artistes de cette époque : il s'agit de l'implication de plusieurs d'entre eux dans les recherches ethnologiques, notamment celles de René-Yves Creston, qui produira un grand nombre d'études sur divers aspects de l'ethnologie bretonne. C'est une pratique d'écriture qui tend à se répandre de plus en plus au XX^e siècle chez les peintres dont Mathurin Méheut (1882-1958) et Joseph Stany-Gauthier (1883-1869) sont de grands représentants.

Le troisième moment scandé par cette étude se voit également caractérisé par un regain d'intérêt pour la tradition orale populaire. À cette période, certains artistes, qui n'appartiennent pas nécessairement à des mouvements de modernisation de la Bretagne, commencent à s'inscrire dans le sillage d'une littérature bretonne populaire. À la fin du XIX^e siècle, la quête d'une identité bretonne

4 René-Yves KRESTON, *Ar Bleizi : pezig-c'hoari en eun arvest*, préf. de Per Derug, 1935, Morlaix, Dastumadenn « C'hoariva ar Bobl », 29p. ; Les contes rédigés par René-Yves Creston sont mentionnés par Daniel LE COUËDIC, « René-Yves Creston et la réinvention de la Bretagne », in *René-Yves Creston (1898-1964), un artiste breton en quête d'altérité*, Brest, CRBC, p.15.

enjoint ces artistes à rechercher dans les ouvrages du passé des témoignages et des symboles susceptibles de forger l'idée de nation bretonne⁵. Parmi ces éléments, la littérature est l'un des grands domaines qui s'impose comme marqueur incontournable d'une nation. Dès lors, dans une perspective très romantique, le *Barzaz Breiz* fait figure de monument littéraire breton, et accapare presque l'intégralité du champ littéraire breton⁶. L'ouvrage de La Villemarqué exerce une influence multiple sur la production littéraire de plusieurs peintres, qu'il s'agisse de la démarche, de la méthode, de la matière dont il traite, ou de la dimension symbolique dont il se voit rapidement pourvu. Plusieurs initiatives individuelles, qui ne relèvent pas d'ambitions ni d'idéaux collectifs portés par des regroupements d'artistes, puisent dès lors dans cette littérature pour tenter de lui redonner son unité originelle. Dans ce contexte, les pastiches et réécritures du *Barzaz Breiz* sont nombreux, et les autres collecteurs peinent à rivaliser avec ce monument littéraire. Le nom de Luzel apparaît chez plusieurs artistes mais ses œuvres ne prennent pas la valeur symbolique du *Barzaz Breiz*. Ces pastiches de littérature orale populaire initient des œuvres littéraires originales, qui forment un champ à part : *La Côte* de Max Jacob ou les drames de Clouard notamment, en dehors de leurs valeurs esthétiques, témoignent de rapports particuliers à la littérature bretonne, et à la Bretagne plus généralement. Ils constituent peut-être les premiers jalons d'une « littérature bretonne de langue française⁷ », et se caractérisent pour beaucoup par l'expression du deuil et du manque : perte d'unité originelle de l'œuvre, perte de la langue bretonne qui s'invite par fragments dans ces œuvres, absence de souvenirs de ces récits. Le conte de Jeanne Malivel porte les mêmes signes, dans le registre de la langue galloise. Il semble en fait que les artistes qui perpétuent cette tradition populaire se situent dans une perspective opposée à celle de l'idée de modernité bretonne, et s'appuient bien plus sur une tradition ancienne, en particulier chez Albert Clouard et Émile Bernard. Leurs entreprises de réécritures et de pastiches s'inscrivent en outre dans un courant romantique qui néglige l'évolution de la méthodologie ethnographique qui donne lieu à la querelle du *Barzaz Breiz*. Ainsi l'absence globale d'intérêt pour la littérature populaire bretonne dans les premières années d'existence des *Seiz Breur* pourrait s'expliquer par la volonté de s'extraire de ces représentations qui demeurent d'un autre temps, même si son ombre plane sur l'ensemble de leurs œuvres. En revanche, l'utilisation de la matière de Bretagne et du cycle arthurien comme témoins de la préexistence d'œuvres bretonnes, qui apparaît chez La Villemarqué puis chez Clouard, sera reprise plus

5 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001.

6 Anne-Marie Thiesse note que, si le *Barzaz Breiz* n'a pas laissé son empreinte comme monument littéraire national français, c'est entre autre parce qu'ont été élu à sa place des œuvres issues des littératures d'oc et d'oïl, notamment la *Chanson de Roland*. Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001, p. 127.

7 Marc GONTARD, *La Langue muette, littérature bretonne d'expression française*, Rennes, PUR, 2008.

tardivement chez Xavier de Langlais. L'étude approfondie de ces textes dans cette optique constituerait donc un prolongement intéressant à cette dernière partie.

Au sein de ces trois périodes, il y a donc un moment central et pourtant crucial où la Bretagne cesse de trouver sa place dans le triangle littérature-peinture-Bretagne qui occupe cette étude : celle de Pont-Aven et des Nabis. Les Nabis semblent vider la Bretagne d'une partie de son sens – et on retrouvera ce même vide de sens plus tardivement chez l'un des Nabis, Vallotton, avec *Corbehaut*. La Bretagne en tant que signe est, en effet, écartée du récit qu'ils construisent de la formation du groupe et du mythe de Pont-Aven – alors même que la région avait profondément marqué les protagonistes de cette histoire, et avait largement nourri leur production picturale – car ces récits servent d'autres intérêts. La Bretagne disparaît des écrits, notamment des récits publiés après la mort de Gauguin pour le célébrer, bien que les écrits intimes portent encore les traces des révolutions picturales et personnelles dont elle est à l'origine. Car la région continue de fasciner les peintres, attirés et inspirés par son bocage, ses mœurs et l'expression primitive de son art. Dans les écrits, le groupe des Nabis remplace néanmoins l'influence de la Bretagne par l'influence de Gauguin, qui efface de son aura tout le contexte de cette révolution. Il y a donc bien plusieurs manières d'aborder ces artistes qui peignent et écrivent en Bretagne : d'une part ceux pour lesquels la Bretagne est porteuse de sens dans leurs œuvres picturales comme dans leurs écrits, où, comme l'ont montré Nelly Blanchard et Mannaïg Thomas, les éléments associés à la Bretagne révèlent une caractéristique du pays, même si ces signes sont liés à des stéréotypes⁸. C'est notamment le cas de Jules Breton et Emmanuel Lansyer qui colportent des images de la Bretagne stéréotypées qui tendent vers un pittoresque régional, et plus tardivement d'Albert Clouard qui tente de dépasser ces représentations en puisant dans la littérature populaire bretonne et en dévoilant l'image d'une Bretagne familière. Plus ponctuellement, d'autres artistes donnent également du sens à des éléments qui renouvellent ces images : Eugène Boudin propose une vision de la Bretagne qui confine à l'ethnographie et se détache de toutes les représentations pittoresques pourtant largement colportées à cette époque ; l'invention du primitivisme en Bretagne par Gauguin passe également par ce qu'il en délivre dans sa correspondance et par la création d'un répertoire d'images nouvelles. À différents degrés, et selon les œuvres, ces artistes sont des peintres-écrivains de la Bretagne, car leurs œuvres picturales et littéraires délivrent une image de la Bretagne qui leur est propre. Mais chez d'autres artistes au contraire, la Bretagne n'est absolument pas caractérisée : chez Vallotton par exemple, le refus de toute caractérisation régionale est une réponse ironique aux représentations pittoresques ; chez Amédée Besnus, le surinvestissement du pittoresque qui aveugle l'artiste sous des

8 Nelly BLANCHARD, Mannaïg THOMAS, « Introduction : Dire la Bretagne, se dire », *op. cit.*, pp.7-8.

représentations picturales préétablies participe également de cette disparition de la Bretagne sous une masse d'images qui ne disent plus rien du pays. Que ce soit trop ou trop peu, la question de la juste distance s'impose donc dès lors qu'il s'agit de caractériser la région. Le roman *La Tour* d'Émile Bernard se situe à la frontière de ces deux approches : quelle Bretagne raconte-t-il dans son récit noyé sous les représentations à la fois pittoresques et folkloriques – terme qui vient remplacer celui de pittoresque au début du XX^e siècle dans les représentations régionales ? Si le propos du roman semble adhérer à ces représentations et défendre des valeurs bretonnes qui n'ont plus cours, il met également en évidence le conflit de ces stéréotypes avec la modernité et l'explosion du tourisme à cette époque. Il se situe donc entre la diffusion d'une image stéréotypée et la prise de conscience que ces stéréotypes s'opposent à la modernité. Il y a donc, selon les époques, et selon les artistes, des Bretagnes, des façons de représenter la Bretagne tout comme il y a des peintres-écrivains de la Bretagne.

En ce qui concerne la volonté d'être écrivain, il est donc apparu que celle-ci se manifeste de façon totalement indépendante des relations avec la Bretagne chez la plupart des artistes. Pour la majeure partie d'entre eux en effet, ils se rattachent à une tradition de littérature française dont ils connaissent les codes, même s'ils les rejettent dans certains cas, à l'instar de Gauguin, de Max Jacob, ou de Félix Vallotton. Les relations étroites et variées entretenues avec la sphère littéraire parisienne sur l'intégralité de la période que nous avons étudiée témoignent de l'implication des peintres dans ce champ, et de leur légitimité dans leur pratique d'écriture. Toutefois, celle-ci est doublée d'une grande retenue qui dit souvent leur malaise à prendre la plume. Certains artistes, pourtant, revendiquent ce double statut, mais ils sont rares : Jules Breton est sans doute le seul à déclarer explicitement vouloir être reconnu comme peintre et poète. Mais l'implication de certains d'entre eux dans la valorisation du patrimoine breton vient modifier la donne. Un champ que nous n'avions pas anticipé s'est en effet ouvert dans la dernière partie de cette étude : le champ littéraire breton, dans toute son étendue. Chez certains artistes, l'écriture semble répondre à un besoin de dire la Bretagne avant même peut-être qu'au simple besoin d'écrire. Là où certains peintres écrivent, et par extension écrivent sur la Bretagne, comme Jules Breton, d'autres en revanche prennent la plume ou le pinceau pour célébrer la Bretagne, et uniquement dans cet objectif. Albert Clouard en est sans doute l'exemple le plus éloquent.

S'intéresser aux peintres-écrivains en Bretagne, revient donc aussi à s'interroger sur l'évolution des représentations de la Bretagne, et l'évolution d'une esthétique sur cette période. Les artistes qui constituent ce champ se trouvent nécessairement pris dans ces relations complexes que nous avons tenté de mettre en évidence. Ils ne constituent un corpus à part entière qu'à la lumière de ce

contexte, dès lors que l'on s'interroge également sur les façons d'être écrivain. Les espaces de la littérature sont nombreux et outrepassent largement le domaine de la création. Être peintre-écrivain ne se résume pas, dans le contexte de notre étude, à écrire ou à publier des poèmes sur la Bretagne ou des romans folkloriques. Cela implique de la part de ces artistes une prise de position vis-à-vis de leurs pratiques, que ce soit un engagement véritable dans l'écriture, la nécessité d'exprimer une vision personnelle de la Bretagne ou la volonté de « faire l'Histoire de l'art ».

◆ BIBLIOGRAPHIE ◆

◆ BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

Corpus primaire

Nous ne présentons ici que les œuvres citées et étudiées, quelle que soit leur importance dans le corpus. Pour les autres œuvres écrites des artistes du corpus, on se reportera à l'inventaire situé en annexe. Les détails de la vie des manuscrits et de leur parcours éditorial sont issus pour partie des notices proposées par la Bibliothèque Nationale de France.

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
BERNARD Émile (1868-1941)	BERNARD Émile, <i>La Danseuse persane</i> , Paris, Calmann- Lévy, 1928.	1ère édition Rédigé en 1915.
	BERNARD Émile, <i>Aventure de ma vie</i> (sans date)	Manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris.
	BERNARD Émile, <i>La Tour, roman breton</i> (septembre octobre 1939)	Tapuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Paris. (Une copie au Musée de Pont-Aven)
BESNUS Amédée (1831-1909)	BESNUS Amédée, <i>Mes relations d'artiste</i> , Paris, P. Ollendorf, 1898.	1ère édition
BOUDIN Eugène (1824-1898)	BOUDIN Eugène, « Notes d'un voyage en Bretagne (1867) », publié par Jean Aubry, in <i>Mercure de France</i> , 15 juillet 1924, p.325.	1ère édition
BRETON Jules (1827-1906)	BRETON Jules, <i>Les Champs et la mer</i> , Paris, Alphonse Lemerre, 1875.	1ère édition

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
<p>BRETON Jules (1827-1906)</p>	<p>BRETON Jules, <i>La Vie d'un artiste. Art et Nature</i>, Paris, Alphonse Lemerre, 1890.</p>	<p>1ère édition</p>
	<p>BRETON Jules, <i>Un peintre paysan</i>, Paris, Alphonse Lemerre, 1896.</p>	<p>1ère édition</p>
	<p>BRETON Jules, <i>Savarette</i>, Paris, Alphonse Lemerre, 1898.</p>	<p>1ère édition</p>
<p>CLOUARD Albert (1866-1952)</p>	<p>CLOUARD Albert, Georges BRAULT, <i>Tro Breiz</i>, Paris, Librairie Fischbacher, 1892.</p>	<p>1ère édition</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>La Légende de Saint Guirec</i>, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903.</p>	<p>1ère édition</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>La Sainte aux Maisons</i>, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1907.</p>	<p>1ère édition</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>Merlin l'Enchanteur</i> (vers 1921-1922)</p>	<p>Manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>Azénor et Tildu</i> (1922-1924)</p>	<p>Manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>L'Arche Vermeille</i> (1931)</p>	<p>Manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven</p>
	<p>CLOUARD Albert, <i>La Sirène blessée</i> (sans date)</p>	<p>Manuscrit inédit conservé au Musée de Pont-Aven</p>
<p>CRESTON René-Yves (1898-1964)</p>	<p>CRESTON René-Yves, <i>Journal de bord de Saint Brendan à la recherche du paradis</i>, présentée par Robert [René-]Yves Creston, Paris, Éditions de Paris, 1957, 256p.</p>	<p>1ère édition</p>

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
<p>CRESTON René-Yves (1898-1964)</p>	<p>HALGAN J.F. [CRESTON René-Yves], « En matière de préambule », in <i>Kornog / Occident</i>, revue illustrée des arts bretons / <i>dastumadenn skeudennek arzoù Breiz</i>, n°1, 1928.</p>	
	<p>CRESTON René-Yves, « Le Livre illustré et l'art graphique moderne en Bretagne », in <i>Kornog / Occident</i>, revue illustrée des arts bretons / <i>dastumadenn skeudennek arzoù Breiz</i>, n°4, 1929.</p>	
<p>DENIS Maurice (1870-1943)</p>	<p>DENIS Maurice, <i>Théories (1890-1910). Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique</i>, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.</p>	1ère édition
	<p>DENIS Maurice, <i>Journal, I, II, III</i>, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957-1959.</p>	1ère édition
<p>DÉSIRÉ-LUCAS Louis-Marie (1869-1949)</p>	<p>DÉSIRÉ-LUCAS Louis-Marie, <i>Notes et souvenirs</i>, préface de Édouard Sarradin, 1938, Paris, A. Lahure, 95p.</p>	1ère édition
<p>FILIGER Charles (1863-1928)</p>	<p>FILIGER Charles, <i>Correspondances et sources anciennes, réunies et éditées par André Cariou</i>, Châteaulin, Locus Solus, 2019.</p>	1ère édition de la correspondance de Filiger
<p>GAUGUIN Paul (1848-1903)</p>	<p>GAUGUIN Paul, <i>Cahier pour Aline</i>, préface de Philippe Dagen, Paris, Éditions du Sonneur, 2009.</p>	Titre du manuscrit : « À ma fille Aline, ce cahier est dédié : notes éparses sans suite, comme les rêves,

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
<p style="text-align: center;">GAUGUIN Paul (1848-1903)</p>		<p>cahier réalisé à Otaïti en 1893 » Cahier de notes composées vers 1893, dédiées par l'auteur à sa fille, publiées pour la 1re fois en 1951.</p>
	<p>GAUGUIN Paul, <i>Ancien culte mahorie</i>, présentation de Bérénice Geoffroy-Schneiter, Paris, Gallimard, 2017.</p>	<p>Présentation, avec illustrations, des légendes et rites tahitiens, rédigée lors d'un premier séjour à Tahiti, reprise en partie de "Voyages aux îles du grand océan" de J. A. Moerenhout.</p>
	<p>GAUGUIN Paul, <i>Noa Noa</i>, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard littéraire », 1989.</p>	<p>Récit du séjour à Tahiti. Commencé en 1893, remis par l'auteur à Charles Morice qui le révisa, y ajouta des poèmes et le fit paraître, non illustré en 1897 dans <i>La Revue blanche</i> puis, en 1901 aux éditions de La Plume. La version révisée par Charles Morice fut ensuite recopiée par Gauguin et accompagnée d'illustrations.</p>
	<p>GAUGUIN Paul, <i>Racontars de rapin</i>, Monaco, Éditions du Sauret, 1993.</p>	<p>Pamphlet contre l'Église, la colonisation, la critique artistique, accompagné d'illustrations, réunissant des textes écrits entre 1898 et 1902. 1ère édition en 1951.</p>
	<p>GAUGUIN Paul, <i>Avant et Après</i>, Taravao, Éditions Avant & Après, 1989.</p>	<p>Date de 1ère édition inconnue.</p>
	<p>BOUGE L.J. (éd.), <i>Le Sourire de Paul Gauguin</i>, collection complète en fac-similé, Paris, Editions Maisonneuve et Cie, Max Besson Libraire, 1952.</p>	<p>Édition en fac-similé du journal <i>Le Sourire</i>, journal sérieux puis journal méchant édité et rédigé par Paul Gauguin entre août 1899 et avril 1900.</p>

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
IBELS Henri-Gabriel (1867-1936)	Mémoires inédits	Ces mémoires sont à l'état de notes, le manuscrit ne semble ni achevé ni mis en forme. Il est conservé par la famille du peintre et inédit.
JACOB Max (1876-1844)	JACOB Max, <i>La Côte</i> , Paris, Éditions du Lateur, 2001.	1ère édition : Max Jacob, <i>La Côte, recueils de chants celtiques inédits</i> , Paris, P. Birault et Cie, 1911.
	JACOB Max, <i>Poèmes de Morven le Gaëlique</i> , Paris, Gallimard, 1953.	1ère édition
LANGLAIS Xavier de (1906-1975)	LANGLAIS Xavier de, <i>Le Roman du Roi Arthur, Les compagnons de la table ronde</i> , renouvelé par Xavier de Langlais, Alfortville, l'Édition d'Art H. Piazza 1965.	1ère édition
LANSYER Emmanuel (1835-1893)	<i>Paysages et souvenirs, sonnets</i> , par Emmanuel Lansyer (1874-1890)	Manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Municipale de Loches. 12 sonnets publiés dans la <i>Revue Monégasque</i> – 1 ^{er} octobre 1893.
	Autobiographie d'Emmanuel Lansyer (non datée)	Manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque Municipale de Loches.
LA VILLÉON Emmanuel de (1858-1944)	LA VILLÉON Emmanuel de (KERLÉON), <i>Contes pour enfant</i> (vers 1930)	Une sélection de contes a été éditée en livret par la Galerie Peirce en 2014. Emmanuel DE LA VILLÉON (KERLÉON), <i>Contes pour enfants et L'homme derrière l'artiste</i> , Paris, Galerie Peirce, [2014].
MALIVEL Jeanne (1895-1926)	MALIVEL Jeanne, <i>Les Sept Frères</i> (non daté)	Conte tiré d'un conte populaire et réécrit par Jeanne Malivel, édité à titre

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
		posthume par Octave Louis Aubert dans son ouvrage sur Jeanne Malivel en 1929.
MAUFRA Maxime (1861-1918)	[MAUFRA Maxime], « Gauguin et l'école de Pont-Aven », <i>Essai d'Art Libre</i> , Novembre 1893.	
	MAUFRA Maxime, « Appel aux bretons », <i>L'Express de Brest</i> , janvier-mars 1898.	
MÉHEUT Mathurin (1882-1958)	DELOUCHE Denise, DE STOOP Anne, <i>Lettres de Mathurin Méheut à Yvonne Jean-Haffen</i> , Rennes, Éditions Ouest-France, 2018.	Édition critique de lettres en fac-similé, non transcrites.
REDON Odilon (1840-1916)	REDON Odilon, <i>À soi-même : journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes</i> , précédé de <i>Confidences d'artistes</i> , Paris, José Corti, 2000.	1ère édition : Odilon REDON, <i>À soi-même : journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes</i> , précédé de <i>Confidences d'artistes</i> , introduction de Jacques Morland, Paris, H. Floury, 1922.
RIVIÈRE Henri (1864-1951)	RIVIÈRE Henri, <i>Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis</i> , préface de Philippe Le Stum, Saint-Rémy de Provence, Équinoxe, 2004.	Édition projetée par l'artiste lui-même mais réalisée de manière posthume. Rivière en avait lui-même choisi les illustrations, et avait rédigé une adresse au lecteur.
SÉBILLOT Paul (1843-1918)	SÉBILLOT Paul, <i>La Bretagne enchantée, poésies sur des thèmes populaires</i> , Paris, J. Maisonneuve, 1899.	1ère édition
SEGUIN Armand (1869-1903)	<i>Une vie de bohème : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor 1895-1903</i> , introduction et annotation de Denys Santon et Catherine Puget, Pont-	Édition critique de sa correspondance.

Artistes	Œuvres littéraires	Éditions et vie des manuscrits
	Aven, Musée de Pont-Aven, 1989.	
SÉRUSIER Paul (1864-1927)	SÉRUSIER Paul, <i>ABC de la peinture, Correspondance</i> , Paris, Librairie Floury, 1950.	1ère édition : Paul SÉRUSIER, <i>ABC de la peinture</i> , Paris, Henri Floury, 1921.
VALLOTTON Félix (1865-1925)	VALLOTTON Félix, <i>La Vie meurtrière</i> , Paris, Phébus, « Libretto », 2009.	1ère édition : En livraisons dans le <i>Mercure de France</i> entre le 15 janvier et le 1 ^{er} février 1927.
	VALLOTTON Félix, <i>Corbehaut</i> , Lausanne, Le livre du mois, [1970]	1ère édition
	VALLOTTON Félix, <i>Critique d'art</i> , textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, Milan, 5 continents, 2012.	Critiques et essais sur l'art édités en revues entre 1890 et 1920, édition critique.
VERKADE Jan (1868-1946)	VERKADE Willibrord, <i>Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine-peintre</i> , traduction de Marguerite Faure, revue par l'auteur. Portrait et préface par Maurice Denis, Paris, Louis Rouart et Jacques Watelin éditeurs, 1923.	1ère édition en français. 1ère édition en allemand (1920) : Willibrord VERKADE, <i>Die Unruhe zu Gott, Erinnerungen eines Malermönchs</i> , Freiburg im Breisgau, Herder & Co., 1920.

Corpus secondaire

Gauguin écrivain, Noa Noa, Diverses choses, Ancien culte mahorie, [CD ROM], Paris, RMN, 2003.

Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz, 1928-1931.

L'Occident, revue mensuelle, Paris, 1901-1914.

BEAUNIER André, *Les Souvenirs d'un peintre*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.

- AURIER Albert, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, mars 1891, p. 155-165.
- BERNARD Émile, « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair », *Mercur de France*, Juin 1895.
- BERNARD Émile, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercur de France*, 1903.
- BERNARD Émile, « Confidences », *La Vie*, Paris, 1912.
- BERNARD Émile, *L'Esclave nue*, Bruxelles, Club international du livre, 1970.
- BERNARD Émile, *Propos sur l'art 1*, édition de Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994
- BERNARD Émile, *Propos sur l'art 2*, édition de Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994.
- BERNARD Émile, *Les Lettres d'un artiste*, édité par Neil McWilliam, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.
- BERNARD Émile, *Les Modernes, comédie en 3 actes* [représentée à Paris, en l' atelier d'Émile Bernard, le 24 avril 1938], préface d'Ambroise Vollard, Paris, Editions « Chemins nouveaux », 1938.
- BERNARD Émile, *Réflexions d'un témoin de la décadence du beau* [T.1], Le Caire, impr. M. Roditi et cie, 1902.
- BRETON Jules, *La Peinture : les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la muse, conte historique*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.
- DEMONT-BRETON Virginie, *Les Maisons que j'ai connues*, vol. II « Nos amis artistes », Paris, Librairie Plon, 1927.
- DANIO Cécile [COROLLER Jeanne], *L'Histoire de notre Bretagne*, décorée de gravures sur bois originales et d'une carte nouvelle de la Bretagne armoricaine par Jeanne Malivel, Dinard, L'Hermine, 1922.
- DENIS Maurice, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 1922.
- DENIS Maurice, « Réponse à Émile Bernard », 10 décembre 1903, *Mercur de France*, janvier 1904, p.286.
- D'INDY Vincent, « L'Artiste moderne », *L'Occident*, n°1, Décembre 1901.
- LENZ Pierre, *L'Esthétique de Beuron*, traduit de l'allemand par Paul Sérusier, préface de Maurice Denis, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905.
- LE DIBERDER Yves, « Avec le poète Albert Clouart », *Le pays breton [Bro Vreizh]*, n°53-54, 1951-1952, pp.393-396 et 410-418.
- GAUGUIN Paul, *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.
- GAUGUIN Paul, *Correspondance (1873-1888)*, édition établie par Victor Merlhès, n°165, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- GAUGUIN Paul, *Sous deux latitudes*, suivi de *Natures mortes*, Paris, L'Échoppe, 2000.
- GUISAN Gilbert, JAKUBEC Doris, *Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, 3 vol., Paris-Lausanne, La Bibliothèque des arts, [1973-1975].
- JACOB Max, *Lettres à André Level*, éd. établie, présentée et annotée par Bernard Duchatelet, Quimper, Bibliothèque municipale ; Brest, Centre d'étude des correspondances, Faculté des lettres, 1994.

LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart de, *Barzaz Breiz*, Spezed, Coop Breiz, 1997.

MALIVEL Jeanne, *J'étais encore à courir les routes de Bretagne... Correspondance de Jeanne Malivel avec Anne Le Vaillant*, Quimper, Amis du Musée départemental breton, 2018.

MITHOUARD Adrien, « De l'Occident », *L'Occident*, n°1, Décembre 1901.

SÉBILLOT Paul, *La Réorganisation des Salons*, Paris, Au bureau de la réforme économique, 1878.

SEGUIN Armand, « Paul Gauguin », *L'Union agricole et maritime*, 11 octobre 1891.

SEGUIN Armand, « Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903.

VALLOTTON Félix, *Les soupirs de Cyprien Morus*, Paris, Éditions des Trois Collines, 1945.

VALLOTTON Félix, *Un homme très fort*, pièce de théâtre reproduite dans Jean-Jacques BRETON, *Vallotton, « il fut lui-même »*, Paris, Hugo et Cie, 2013, pp.137-147.

Manuscrits & inédits

BERNARD Émile, *Pensées sur les choses de la vie, de l'art et des lettres* (1931), manuscrit conservé à la Bibliothèque Alain-Gérard de Quimper.

CLOUARD Albert, *Carnets*, manuscrits inédits conservés au Musée de Pont-Aven.

DEVÉRIA Eugène, *Journal*, 7 volumes inédits conservés à la Bibliothèque Nationale de France.

LA VILLÉON Emmanuel de, *Agenda personnel 1940-1941*, conservé à la Galerie Peirce, Paris.

MAUFRA Maxime, *Propos de peintre*, manuscrit inédit, collection particulière, 1916.

Fictions, recueils & récits

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, illustrations de Yan' Dargent, Paris, Garnier frères, 1879.

D'AMSINCK Agathe, *Les Invalides du travail agricole*, Paris, E. Dentu, 1864.

D'AMSINCK Agathe, *Histoire d'un rouge-gorge*, Paris, Librairie Fischbacher, (1895?).

ANDERSEN Hans Christian, *Contes danois*, illustrations de Yan' Dargent, Paris, Garnier, 1873.

BAILLY Jean-Christophe, *Le Dépaysement*, Paris, Seuil, 2011.

BALZAC Honoré de, *Béatrix, ou les amours forcés, scènes de la vie privé*, Paris, H. Souverain, 1839.

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « folio classique », 2005.

BALZAC Honoré de, *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Paris, U. Canet, 1829.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Brois éditeurs, 1857.

BOMPARD Pierre, *Paul Gauguin, ma mission aux Marquises*, (1903), Paris, Édition entre deux miroirs, 1962.

BRIZEUX Auguste, *Marie*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1874.

CAMBRY Jacques, *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795, gravures de Valentin*, Paris, Imprimerie-librairie du Cercle social, an VII [1799].

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Martyrs ou Le Triomphe de la religion chrétienne*, Paris, Le Normant, 1809.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, trad., introd. et notes par Michel Rousse, Paris, Flammarion, 1994.

CORBIÈRE Tristan, *ffocsoR*, Paris ; Huelgoat, Françoise Livinec, 2013.

CORBIÈRE Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Glady frères éditeurs, 1873.

- DAYOT Armand, *Le long des routes, récits et impressions*, Paris, Ernest Flammarion, 1897.
- DOMINIQUE, *Blanche et Maud*, Paris, Dupuis, 1932.
- DOMINIQUE, *Expiation*, Paris, E. Plon, 1933.
- DUJARDIN Édouard, *Antonia, tragédie moderne*, Paris, L. Vanier, 1891.
- FÉLIBIEN, André, *Le Songe de Philomathe*, Paris, impr. de S. Mabre-Cramoisy, 1683.
- FLAUBERT Gustave, *Par les champs et par les grèves*, accompagné de mélanges et fragments inédits, Paris, G. Charpentier & Cie, 1886.
- FROMUTH Charles, *Journal d'un Américain à Concarneau*, Concarneau, Éditions Galerie Gloux ; Musée de la Pêche, 2004.
- GAUTIER Théophile, *Émaux et camées*, Paris, E. Didier, 1852.
- GIDE André, *Le Voyage d'Urien*, lithographies de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.
- GIDE André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, « nrf », 1926.
- GIDE André, *Traité du Narcisse*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1891.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.
- GOUEDARD Herve, *Paul Sérusier, ul livour e Breizh* [Paul Sérusier, un peintre en Bretagne], Dirinonn, Al liamm, 2013.
- GRIMM, Jacob, *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfants*, traduits de l'allemand par F.-C. Gérard, Paris, J. Langlumé et Peltier, 1836.
- HAUPTMANN Gerhart, *L'Assomption d'Hannele Mattern*, drame de rêve en deux parties, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1894.
- HEREDIA José Maria de, *Les Trophées*, Paris, A. Lemerre, 1893.
- HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884.
- IBELS Henri-Gabriel, MORGAND Pierre, *La Neige, pièce en deux actes représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville le 28 avril 1903*, Paris, Librairie Théâtrale, 1903.
- IBSEN, Henrik, *La Dame de la mer ; L'Ennemi du peuple*, Paris, A. Savine, 1892.
- JACOB Max, *La Couronne de Vulcain, conte breton*, illustré de lithographies par Suzanne Roger, Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1923.
- KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.
- LAFORGUE Jules, *Les Complaintes*, Paris, E. Vanier, 1885.
- LALASSE Hyppolite, *Galerie armoricaine, costumes et vues pittoresques de la Bretagne*, dessinés d'après nature et lithographiés par Hippolyte Lalasse, Nantes, Charpentier père, fils et cie, 1844-1851.
- LE GRAND Albert, *La Vie, gestes, mort et miracles des saints de la Bretagne armorique : ensemble un ample catalogue chronologique et historique des évêques des neuf évêchés d'icelle, accompagné d'un bref récit des plus remarquables événements arrivés de leur temps...*, Paris, P. Dorion, 1637.
- LÖNNROT Elias, *Le Kalevala : épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*, Paris, Librairie internationale ; Bruxelles ; Leipzig ; Livourne, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1867.
- LOTI Pierre, *Pêcheurs d'Islande*, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

- LUEC Nina, *Yan' Dargent*, suivi d'une postface de Mandragore, Rennes, Éditions l'Œuf, 2014.
- LUZEL François-Marie, *Contes et récits populaires des Bretons Armoricaains*, Paris, Nantes, Forest et Grimaud, 1869.
- LUZEL François-Marie, *Sonioù Breiz Izel, chants populaires de Basse-Bretagne*, Paris, E. Bouillon, 1890.
- LUZEL François-Marie, *Gwerzioù Breiz Izel, chants populaires de la Basse-Bretagne, recueillis et traduits par F. M. Luzel*, Lorient, E. Corfmat, 1868-1874.
- MACPHERSON James [OSSIAN], *Carthon*, Londres, [s.n.], 1762.
- MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Ollendorf, 1889.
- MÉRIMÉE Prosper, *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, Paris, Librairie de Fournier, 1836.
- MICHEL-ANGE [BUONAROTTI Michelangelo], *Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 1992.
- MIRBEAU Octave, *Dans le ciel*, Caen, l'Échoppe, 1989.
- OHANIAN Armen, *Les Rires d'une charmeuse de serpents*, Paris, Les Revues, 1931.
- PARKER Jos, *Journal de village*, Morlaix, A. Le Goaziou, 1914.
- PERRAULT Charles, *Histoires ou Contes du Temps passé*, Paris, C. Barbin, 1697.
- PERRIN Olivier, *Galerie bretonne ou Vie des Bretons de l'Armorique par feu O. Perrin, du Finistère gravée sur acier par Réveil publ. par M. Perrin fils avec texte explicatif par M. Alexandre Bouet par M. Alexandre Duval*, Paris, I Pesron, 1835-1838.
- PITRE-CHEVALIER, *La Bretagne ancienne et moderne*, Paris, A. Coquebert [s.d.].
- QUILLARD Pierre, *La Fille aux mains coupées*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1893.
- RANSON Paul, *Abbé Prout, guignol pour vieux enfants*, illustrations de Paul Ranson, Paris, Société du Mercure de France, 1902.
- REDON Odilon, *Nouvelles et contes fantastiques*, Paris, RMN, 2011.
- RENAN Ary, *Rêves d'artistes*, Paris, Calmann-Lévy, 1901.
- RENARD Jules, *Poil de carotte*, avec 50 dessins de Félix Vallotton, Paris, E. Flammarion, 1902.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Londres, [s.n.], 1782.
- RUYSBROECK Jan van, *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, P. Lacomblez, 1891.
- SAND George, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, Paris, J. Hetzel, 1854.
- SOUVESTRE Émile, *Le Foyer breton, traditions populaires*, Paris, W. Coquebert, 1845.
- SOUVESTRE Émile, *Les Derniers Bretons*, Paris, Charpentier, 1835-1837.
- TAYLOR Justin, NODIER Charles, CAILLEUX Alphonse, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, Paris, Gide fils, 1845-1846.
- VERCEL Roger, *Pêcheurs des quatre mers*, illustrations de Albert Brenet, Marin-Marie, Mathurin Méheut, Nantes, Imprimerie moderne de Nantes, 1957.
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, A. Savine, 1895.
- ZOLA Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886.

Écrits sur l'art

- ALBERTI Léon Battista, *De pictura*, Paris, Allia, 2010.
- BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2009.
- CENNINI Cennino, *Libro dell'Arte [Le Livre de l'Art]*, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- DIDEROT, Denis, *Salons*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon, Paris, Gallimard 2008.
- LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile : histoire du procédé, éléments, recettes et manipulations, pratique du métier*, Paris, Flammarion, 1959.
- RENAN Ary, *Le Costume en France*, Paris, Alc. Picard, 1890.
- VASARI, Giorgio, *Vies des artistes : vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007.
- WILDE Oscar, *La Critique créatrice*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988.

Correspondances

- CORNÉLIUS Jean-Georges, *Lettres à une carmélite*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
- VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2012.

◆ SUR LE CORPUS

Études & essais

- Ar Seiz Breur 1923-1947, la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Musée de Bretagne, 2001.
- Émile Bernard (1868-1941)*, [exposition, musée de l'orangerie Paris, du 16 septembre 2014 au 5 janvier 2015], Paris, Flammarion ; Musée d'Orsay, 2014.
- Journée d'étude Jeanne Malivel*, [Musée départemental breton, Quimper, 29 septembre 2018, organisée par l'Association Jeanne Malivel], Quimper, Association Jeanne Malivel, 2018.
- Paul Sébillot, un républicain promoteur des traditions populaires*, Actes du colloque de Fougères, 9-11 octobre 2008, Brest, CRBC ; Paris, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de la Culture ; Parcé, Association la Granjagoûl, 2011.
- AUBERT Octave-Louis, *Jeanne Malivel*, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929.
- AUMASSON Pascal, *Seiz Breur, pour un art moderne en Bretagne 1923 1947*, Châteaulin, Locus Solus, 2017.
- BELLEIL Bruno, *Albert Clouard, les derniers feux du symbolisme en Bretagne*, [s.l.], Bruno Belleil, 1992.
- BOURRUT-LACOUTURE Annette, *Jules Breton, la chanson des blés*, Paris, Somogy, 2002
- BOYLE-TURNER Caroline, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, ArMen-Le Chasse Marée, 1995.
- BOYLE-TURNER Caroline, *Paul Gauguin et les Marquises, paradis trouvé ?*, Pont-Aven, Vagamundo, 2016.

- BRETON Jean-Jacques, *Vallotton, « il fut lui-même »*, Paris, Hugo et Cie, 2013.
- BUFFET-CHALLIÉ Laurence, *Emmanuel de la Villéon, 1858-1944, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1975.
- CARIOU André, *Charles Filiger, correspondance et sources anciennes*, Châteaulin, Locus Solus, 2019.
- CARIOU André, *Max Jacob, le peintre inavoué*, Quimper, Coop Breizh, « Artistes », 2014.
- CARIOU André, *Les Peintres de Pont-Aven*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2004.
- COLLARD Yvonne, *Emmanuel de la Villéon, catalogue raisonné des huiles*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1981.
- DANIELSSON Bengt, O'REILLY Patrick, *Gauguin journaliste à Tahiti et ses articles dans les « Guêpes »*, Paris, Société des Océanistes, 1966.
- DANIELSSON Bengt, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete, Les Éditions du Pacifique, 1975.
- DANIELSSON M.-T. et B., *Gauguin à Tahiti*, Paris, Société des Océanistes, n°16, 1982.
- DELOUCHE Denise, *Eugène Boudin et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2000.
- DELOUCHE Denise, *Gauguin et la Bretagne*, Rennes, Apogée, 1996.
- DELOUCHE Denise, *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1978.
- DELOUCHE Denise, *Les Peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011.
- DELOUCHE Denise, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2010.
- DELOUCHE Denise, *Xavier de Langlais et la Bretagne*, Spezed, Coop Breizh, 1999.
- DELOUCHE Denise, DE STOOP Anne (éd.), *Lettres de Mathurin Méheut à Yvonne Jean-Haffen*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018.
- DUCREY Marina, *Félix Vallotton*, Milan, 5 Continents, 2007.
- FOSSIER François, *La Nébuleuse nabis, les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1993.
- FOUTEL Virginie, *Paul Sérusier, un prophète de Paris à Châteauneuf-du-Faou*, Châteaulin, Locus Solus ; Châteauneuf-du-Faou, Ville de Châteauneuf-du-Faou, 2014.
- FRECHES-THORY Claire, TERRASSE Antoine, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002.
- KOELLA Rudolf, POLETTI Katia, *Félix Vallotton critique d'art*, Milan, 5 Continents Editions, 2012.
- LEEMAN Fred, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.
- LE STUM Philippe, *La Bretagne de Henri Rivière*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2009.
- LEVASSEUR Olivier, *Jeanne Malivel (1895-1926)*, Spezed, Coop Breizh, « Artistes », 2013.
- MASSON Henry, *Armand Séguin, la vie errante, l'œuvre insolite*, [s.l .n.], 1995.
- MASSON Henry, *Paul Sérusier, de Pont-Aven à Châteauneuf-du-Faou*, Saint-Brieuc : les presses bretonnes ; Spezet : Nature et Bretagne, 1991.
- MONTIER Jean-Pierre, *Regarde !, Colette et Mathurin Méheut*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2010.
- MCWILLIAM Neil (dir.), *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven*, Paris, Publications de l'INHA, 2012 [en ligne : <https://books.openedition.org/inha/4762>]
- MERLHÈS Victor, *De Bretagne en Polynésie, Paul Gauguin : pages inédites*, Papeete, Avant et

Après, 1995, p.48.

MORANE Daniel, *Émile Bernard 1868-1941, catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2000.

PEIRCE-MACNIE Robert, *Emmanuel de la Villéon (1858-1944)*, Montreuil, Editions Gourcuff-Gradenico, 2019.

PERRUCHI-PETRI Ursula, FRECHES-THORY Claire, *Nabis, 1888-1900*, Munich, Prestel ; Paris, RMN, 1993.

POSTIC Fañch, SIMON Jean-François (dir.), *René-Yves Creston (1898-964), un artiste breton en quête d'altérité*, Brest, CRBC, 2017.

PRINZ Othon, *Gauguin, le peintre-écrivain, un essai illustré par quelques réflexions autour des œuvres conservées au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg*, Colmar, J Do Bentzinger, 2010.

REGNAULT Martine, *Paul Gauguin, la trace écrite*, Dijon, EUD, 2005.

SIBERCHICOT Clément, *L'Exposition Volpini, 1889, Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval, une avat garde au coeur de l'exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

THOMSON Belinda, *La Vision de Gauguin*, Quimper, Palantines, 2006.

VERNOIS Solange, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps*, Thèse d'État, Lille, ANRT, 2006.

Catalogues d'expositions

Les expositions consacrées aux peintres de la Bretagne, principalement autour du groupe des Nabis, sont nombreuses. Nous ne citons ici que celles sur lesquelles nous nous sommes appuyé pour notre étude.

Armand Séguin 1869-1903, [exposition au Musée de Pont-Aven du 25 juin au 10 octobre 1989], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1989.

En mer avec Méheut et Creston, [exposition Musée Mathurin Méheut, Lamballe, 4 mai-28 décembre 2013], Lamballe, Musée Mathurin Méheut, 2013.

Gauguin et le Christ jaune [exposition Musée de Pont-Aven, 24 juin-2 octobre 2000], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2000.

Gauguin Tahiti, l'atelier des tropiques, [exposition Galeries du grand Palais, 30 septembre 2003-19 janvier 2004, Boston, Museum of fine arts, 29 février-20 juin 2004], Paris, RMN, 2003.

Hommage à Emmanuel Lansyer : Peintre, poète et collectionneur, 1835-1893, [exposition Musée Municipal et Logis Royal de Loches, 3 juillet – 5 octobre 1993], Loches, Musée Municipal de Loches, 1993.

La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages Pittoresques, [exposition Musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015], Paris, Paris Musées, 2014.

La Femme et la Bretagne dans l'œuvre du peintre Jean-Georges Cornélius 1880-1963, [exposition Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc, 2 avril-12 juin 2002], Saint-Brieuc, Musée d'Art et d'Histoire, 2002.

La Muse bretonne, collections du musée des Beaux-Arts de Rennes de 1850 à 1950, [exposition Musée des Beaux-Arts de Rennes, 23 juin-25 septembre 2000], Rennes, Musée des Beaux-Arts

de Rennes, 2000.

Le Très Singulier Vallotton, [Lyon, musée des Beaux-Arts, 21 février-20 mai 2001, Marseille, musée Cantini, 22 juin-10 septembre 2001], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

BERNARDI Claire, FERRIER-BOUAT Ophélie, *Gauguin, l'alchimiste*, [exposition, Chicago, The Art Institute of Chicago, 25 juin - 10 septembre 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017 - 22 janvier 2018], Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais musée d'Orsay, 2017.

BERNARDI Claire, GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle (dir.), *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, Musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019], Paris, RMN Musée d'Orsay Grand Palais, 2018.

BOYLE-TURNER Caroline, *Jan Verkade, disciple hollandais de Gauguin*, [exposition Musée des Beaux-Arts de Quimper, 23 juin-18 septembre 1989], Zwolle, Waanders, 1989.

CAHN Isabelle, COGEVAL Guy, DUBREUIL Élise (dir.), *Les Nabis & le décor*, [exposition Paris Musée du Luxembourg-Sénat, 13 mars-30 juin 2019], Paris, Musée du Luxembourg-Sénat ; Réunion des musées nationaux-Grand Palais ; Musée d'Orsay, 2019.

CARIOU André, *Maxime Maufra, les années de Pont-Aven et du Pouldu*, [Exposition du Musée des Beaux-Arts de Quimper, 29 juin-30 septembre 1996], Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 1996.

CARIOU André, *De Turner à Monet : la découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e siècle*, exposition du musée des Beaux-Arts de Quimper, 1^{er} avril-31 août 2011, Quimper, Musée des Beaux Arts de Quimper ; Palantines, 2011.

COGEVAL Guy, CAHN Isabelle, DUCREY Marina, POLETTI Katia (dir.), *Félix Vallotton, le Feu sous la glace*, [exposition Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Amsterdam, Van Gogh museum, 14 février-1er juin 201, Tokyo, Musée Mitsubishi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014], Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais ; M'O, 2013.

DELOUCHE Denise, *Peintres de la Bretagne et quête spirituelle*, [exposition, musée de Pont-Aven, 24 juin au 25 septembre 2006], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2006.

DELOUCHE Denise, *Rochers de Bretagne de 1850 à nos jours*, [exposition Maison des Traouiero, Perros-Guirec, 28 juin-31 août 2014], Perros-Guirec, Ville de Perros-Guirec ; Éditions d'Art Jack, 2014.

DELOUCHE Denise, STEPHAN Marie (dir.), *Infinies lumières de Bretagne*, [exposition Maison des Traouiero, Perros-Guirec, 30 juin-1er septembre 2019], Perros-Guirec, Ville de Perros-Guirec ; Éditions d'Art Jack, 2019.

DUCREY Marina, JOURDAN Patrick (dir.), *Félix Vallotton, le paysage composé : Normandie et Bretagne*, [exposition Musée des Jacobins de Morlaix 27 juin-1er novembre 1998], Morlaix, Musée des Jacobins, 1998.

GUILLE DES BUTTES Estelle, DUVAL Hervé (dir.), *La Modernité en Bretagne, 1. De Claude Monet à Lucien Simon 1870-1920*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 4 février-11 juin 2017], Milan, Silvana Editoriale ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2017.

GUILLE DES BUTTES Estelle, DUVAL Hervé (dir.), *La Modernité en Bretagne, 2. De Jean-Julien Lemordant à Mathurin Méheut 1920-1940*, [exposition, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1 juillet 2017-7 janvier 2018], Milan, Silvana Editoriale ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2017.

- GUILLE DES BUTTES Estelle (dir.), *L'Impressionnisme d'après Pont-Aven*, [exposition au Musée de Pont-Aven, du 29 juin 2019 au 5 janvier 2020], Châteaulin, Locus Solus, 2019.
- LAGIER Valérie, LE STUM Philippe (dir.), *Ernest Guérin, imagier breton*, [exposition Musée des Beaux-Arts de Rennes 28 septembre-3 décembre 2001 ; Musée départemental breton de Quimper 21 décembre 2001-3 mars 2002], Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes ; Éditions du Carabe, 2001.
- LECOMTE Vanessa, STAHL Fabienne (dir.), *Maurice Denis, l'éternel printemps*, [exposition Giverny, Musée des impressionnistes, 1er avril-15 juillet 2012], Paris, Hazan ; Giverny, Musée des impressionnistes, 2012.
- RAPETTI Rodolphe (dir.), *Odilon Redon, prince du rêve 1840-1916*, [exposition Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011], Paris, RMN-Grand Palais ; Musée d'Orsay, 2011.
- PIRIOU Marie-Paule, MICHAUD Jean-Marc, DELOUCHE Denise (dir.), *Femmes artistes en Bretagne 1850-1950*, [exposition Musée du Faouët 29 juin-13 octobre 2013], Le Faouët, Liv'Éditions, 2013.
- PLAUD-DILHUIT Patricia, *Jean-Julien Lemordant, le fauve breton*, [exposition, Saint-Briac-sur-mer, Chapelle et couvent de la sagesse, 7 juillet-8 septembre 2013], Saint-Malo, Conception Indigo Communication, 2013.
- SIMON-HAMEL Jeanne-Yvonne, LE BAYON Anne-Marie, CLÉMENT Michel (dir.), *Regards de peintres autour de Ploumanac'h*, [exposition Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc, 12 mai-24 juin 2001, Maison des Traouiero, Perros-Guirec, 7 juillet-15 septembre 2001], [s.l.n.d.], 2001.
- THOMSON Belinda (dir.), *Gauguin créateur de mythes*, [exposition Tate modern, London, 30 Septembre 2010 - 16 Janvier 2011, National gallery of art, Washington, 27 Février - 5 Juin 2011], Londres, Tate Modern ; Paris, Skira-Flammarion, 2010.

Articles, conférences & communications

- BELLEIL Bruno, « Albert Clouard, l'ami oublié de Paul Sérusier et Maurice Denis », *ArMen*, n°31, novembre 1990, pp.60-75.
- BOUILLON Jean Paul, STAHL Fabienne, avec le concours de GABORIAU Clémence, « Bibliographie de Maurice Denis », in GISPERT Marie, MÉNEUX Catherine, *Bibliographie de critiques d'art francophones*, <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/mauricedenis>.
- BOURRUT-LACOUTURE Annette, « Re-crétations académique – Jules Breton : une source au bord de la mer », *Arts de l'Ouest*, vol. IX, 1987, p.103-127.
- DELOUCHE Denise, « À propos d'une exposition Emmanuel Lansyer (1835-1893) », *Les Cahiers de l'Iroise*, n°117, 1983, p.31.
- DELOUCHE Denise, « Emmanuel Lansyer à Ouessant en 1885 », *Les Cahiers de l'Iroise*, n°114, 1982, p.7.
- DELOUCHE Denise, « Emmanuel Lansyer (1835-1893) et la Bretagne », *Arts de l'Ouest*, vol. VII, 1984, pp.5-25.
- DELOUCHE Denise, « Rencontres de peintres et de poètes en Bretagne au XIXe siècle », *Les Cahiers de l'Iroise*, n°75, 1988, p.175.
- JOUIS Mme, « Précisions sur les séjours de José-Maria de Heredia en Bretagne », *Les Cahiers de l'Iroise*, n°57, 1968.
- LE CLERC DE LA HERVERIE Jean, « Du collectage à l'écriture d'un conte, la deuxième version des

"Sept Frères" », in *Mémoires du Pays de Loudéac*, n°14, 1^{er} trimestre 2000, pp.19-21.

LE COUEDIC Daniel, « L'Épopée des *Seiz Breur*, mythe et réalité », Bécédia, novembre 2016, <http://bcd.bzh/beceidia/fr/lepopee-des-seiz-breur-mythe-et-realite>.

LE ROY Florian, « Morven en robe de barde », in *Les Cahiers Max Jacob*, n°5, 1960 « Max Jacob et la Bretagne », p.16.

LOIZE Jean, « Gauguin, écrivain, ou les Sept Visages de Noa Noa » in *Journal de la Société des océanistes*, tome 5, 1949. pp. 145-161.

PLANTIER René, « Max Jacob, Luzel, et la Bretagne : étude des sources de *La Côte* », in Centre de recherches Max Jacob, n°1, 1978.

MCWILLIAM Neil, *La Rénovation esthétique et la croisade classique d'Émile Bernard*, colloque « Émile Bernard (1868-1941) : un classique chez les modernes », Paris, Musée d'Orsay, 7 novembre 2014.

◆ SUR LES RELATIONS LITTÉRATURE-PEINTURE

Études & essais

« Littérature et peinture », *Europe*, janvier-février 2007.

BAUER Nathalie, FALLAY D'ESTE Lauriane (trad.), *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2011.

BUTOR Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, A. Skira, 1969.

DU COLOMBIER Pierre, *Les Plus Beaux Écrits des grands artistes*, Paris, La Colombe, éditions du Vieux-Colombiers, 1946.

DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, Rennes, PUR, « Art & Société », 2014.

DETHURENS Pascal (dir.), *Peinture et littérature au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

GAMBONI Dario, *Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

GODEAU Florence, *Et in fabula pictor*, Paris, Kime, 2006.

HAMON Philippe, *Imageries*, Paris, José Corti, 2007.

HAUTECOEUR Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1963.

LE RIDE Jacques R, *Les Couleurs et les mots*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1997.

LICHTEN Albert, *Le Signe et le tableau, peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture*, Paris, H. Champion, 2004.

LINARÈS Serge, *Artistes-Écrivains, la tentation plastique / XVIII^e – XXI^e siècles*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2010.

LINARÈS Serge (dir.), *Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, CAMELIA Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire, la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France entre 1882 et 1906*, Rennes, PUR, 2005.

- MAVRAKIS Annie, *La Figure du monde : pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-François, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999.
- PRAZ Mario, *Mnémonyne : parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, G.-J. Salvy, 1986.
- RATOUIS DE LIMAY Paul, *Les Artistes-écrivains*, Paris, Librairie Félix Alcan, Collection « Art et esthétique », 1921.
- SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images, sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2010.
- VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

Articles et revues

- « Romans de l'artiste et romans du peintre (XIX^e-XXI^e siècles), *Revue de Littérature comparée*, 2016, 2, n°358.
- BROGNIEZ Laurence, « *Pictoriana*, les écrits de peintres en Belgique, *Textimage*, Varia 1, 2007
- DALANÇON Joël, « Le Poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et culturels d'un face-à-face », in, *Romantisme*, n°66, « Folie de l'art », 1989, pp. 61-74.
- FRÉCHÉ Bibiane, « Le Projet Pictoriana », *Textyles*, 40, 2011, pp. 109-112.
- GAMBONI Dario, « Odilon Redon et ses critiques », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.66-67, mars 1987, « Histoires d'art », pp. 25-34.
- GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'art*, n°96, 1992, pp. 13-23.
- SCHUH Julien, « Les Nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », in Marie BLAISE, colloque international *Réévaluations du romantisme*, Avril 2012, Montpellier.
- SCHUH Julien, « La Relève critique d'Albert Aurier », colloque international « Les Revues, laboratoire de la critique (1880-1920) », Novembre 2007, Le Mans, hal-00987276.

◆ SUR LA BRETAGNE

Représentations et ethnologie

- Du folklore à l'ethnologie en Bretagne*, [1^{er} colloque d'ethnologie bretonne, Riec-sur-Belon, 1988], Brasparts, Beltan, 1989.
- BIET Marie-Christine, *La Bretagne d'Antan, la Bretagne à travers la carte postale ancienne*, Paris, HC Éditions, 2007.
- BELMONT Nicole, *Aux sources de l'ethnologie en Bretagne, l'Académie Celtique*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995.
- BERTHO Catherine, *La Naissance des stéréotypes régionaux en Bretagne au XIX^e siècle*, Thèse de III^e cycle, EHESS, 1979.
- BLANCHARD Nelly, THOMAS Mannaïg (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, PUR, 2016.

- LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart de, *Myrdhinn ou l'Enchanteur Merlin : son histoire, son œuvre, son influence*, Paris, Didier, 1862.
- LEMERCIER D'ERM Camille, *La Bretagne vue par les écrivains et par les peintres, recueil de textes publié avec une préface et des notes et accompagné d'un guide pratique des curiosités artistiques et naturelles*, Paris, Vald. Rasmusser, 1929.
- LE PAGE Dominique (dir.), *11 questions d'histoire qui ont fait la Bretagne*, Morlaix, Skol Vreizh, 2009.
- TANGUY Bernard, « Aux origines du nationalisme breton », *Le renouveau des études bretonnes au XIX^e siècle*, vol. 1, Paris, 10/18, 1977.

Sur les arts, artistes et musées en Bretagne

- Bretagne : arts, création, société, en l'honneur de Denise Delouche*, Rennes, PUR, 1997.
- La Bretagne et ses peintres*, « Le guide du Routard », Paris, Hachette, 2011.
- Pont-Aven, un musée, une collection*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2010.
- AUMASSON Pascal, PIGALLET Mathilde, *Les Peintres de Pont-Aven et les Nabis dans les collections du musée de Brest*, Châteaulin, Locus Solus, 2013.
- BERTHOU Jean, *Yan' Dargent, héraut de la Bretagne*, Spezed, Coop Breizh, « Artistes », 2014.
- BERTHOU Jean, « Yan' Dargent, illustrateur (1824-1899) », extrait du *Bulletin et mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, Tome CV, 2002.
- CARIOU André (dir.), *Le Musée des Beaux-Arts de Quimper*, Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, [s.d.].
- DELOUCHE Denise (dir.), *La Création bretonne 1900-1940*, « Arts de l'Ouest », Rennes, PUR, 1995.
- DELPHI Fabrice, *Les Peintres de la Bretagne*, Paris, Éditions de l'« Art et ses Amateurs », 1898.
- GUILLE DES BUTTES Estelle (dir.), *Pont-Aven, une collection en mouvement(s)*, Châteaulin, Locus Solus, 2019.
- LEVASSEUR Olivier, *Jean-Georges Cornélius, un primitif au XX^e siècle*, Rennes, Apogée, 2009.

Sur la littérature bretonne

- BALCOU Jean, LE GALLO Yves, *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Paris, Champion ; Spezed, Coop Breizh, 1997.
- BLANCHARD Nelly, *Barzaz Breiz, une fiction pour s'inventer*, Rennes, PUR, 2006.
- GONTARD Marc, *La Langue muette, littérature bretonne de langue française*, Rennes, PUR, 2008.
- GUILLOREL Éva, *La Complainte et la plainte, chansons de tradition orale et archives criminelles : deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16^e-18^e siècles)*. Thèse de doctorat en Histoire, Université Rennes 2, 2008.
- GUILLOREL Éva, « Une proposition d'analyse culturelle des gwerzioù », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp.25-51. (hal-00452389)
- LE BERRE Yves, *Qu'est-ce que la littérature bretonne ? Essai de critique littéraire, XV^e-XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2006.
- LE BRAZ Anatole, *Essai sur l'histoire du théâtre celtique*, Paris, t.1 Calmann-Lévy ; t.2 Honoré Champion, 1904.

THOMAS Mannaïg, *Pierre-Jakes Hélias et « le cheval d'orgueil » : le regard d'un enfant, l'œil d'un peintre*, Brest, Emgleo Breiz, 2010.

LE MENN Gwenolé, *Le Théâtre populaire breton XVe-XIXe siècles*, Saint-Brieuc, Skol, 1983.

Articles & revues

« Littérature de Bretagne », *Europe*, n° 913, mai 2005.

BERTHO Catherine, « L'Invention de la Bretagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, novembre 1980, pp. 45-62.

BOUGET Hélène, « La Villemarqué et la littérature médiévale de langue française : la construction d'une matière de Bretagne », 2019. (hal-02470239)

CALVEZ Ronan, « "Il n'est pas de renaissance nationale sans renaissance linguistique" : la création de Gwalarn », in ALÉN GARABATO Carmen (dir.), *L'éveil des nationalités et les revendications linguistiques en Europe (1830-1930)*, actes du colloque international de l'Université Paul Valéry, Béziers, 2-3 juin 2005, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51-65.

GAUTHIER Claudine, « Les Dîners celtiques (18 juin 1879 -24 mai 1902). Historique » in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177, 2008.

POSTIC Fañch, « Le Rôle d'Émile Souvestre dans le développement du mouvement d'intérêt pour lestraditions orales au XIXe siècle. », in *Émile Souvestre, écrivain breton porté par l'utopie sociale*, [actes du colloques de février 2006, Brest], pp.117-136.

POSTIC Fañch, « Les Relations Sébillot-La Villemarqué. Chronique », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2006.

POSTIC Fañch, « Correspondance entre Paul Sébillot et Théodore Hersart de la Villemarqué (1880-1895), in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2007.

POSTIC Fañch, « Le Beau contre le Vrai ? La "Querelle du Barzaz-Breiz" (1866-1868) », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2015.

POSTIC Fañch, « George Sang et les "diamants" du *Barzaz Breiz* », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2015.

POSTIC Fañch, « Trente années de relations tumultueuses. Luzel et La Villemarqué d'après leur correspondance (1861-1894) », in *Bérose, encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, (s.d.).

VOISENAT Claudie, « Paul Sébillot, vie et œuvre d'un "prince du folklore" », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177, 2008.

◆ BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE & CRITIQUE

Ouvrages généraux

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012.

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

CHARLES Christophe, *La Dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e*

siècle, Paris, PUF, 2015.

CORBIN Alain, LEBRUN Jean, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

DURAND-LE GUEN Isabelle (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006.

ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

ÉLIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979.

GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque: sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage...*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982.

GOODY Jack, *Mythe, rite et oralité*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2014.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1990.

KRIS Ernst, KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.

MARX William, *Les Arrières-gardes au XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008.

PARSIS-BARUBÉ Odile, LE THUILLIER Jean-Pierre, *Le Pittoresque : métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

PLEȘÛ Andrei, *Pittoresque et mélancolie*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2007.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2017.

THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Points, 2001.

Sur la littérature

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard « Idées nrf », 1959.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre, VIBERT Bertrand, *La Fabrique du Moyen-Âge au XIX^e siècle, représentations du Moyen-Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CHARDIN Philippe (dir.), *Roman d'éducation, roman de formation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Paris, Editions Kimé, 2007.

DIAZ Brigitte, *L'Épistolaire ou la pensée nomade : fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002.

DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 2002.

DUCREY Guy, *Romans fin-de-siècle*, R. Laffont, coll. Bouquins, 1999.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Points, « Essais », 2002.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

JACKSON John E., *Mémoire et subjectivité romantiques : Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand*,

Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner, Paris, J. Corti, 1998.

LE BORGNE Françoise (dir.), *Filiations, modèles et transmissions dans les littératures européennes (1740-1850)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2012.

LE HUENEN Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.

MASSOL Chantal, GUYOT Alain (dir.) *Voyager en France au temps du Romantisme*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2003.

MOUREAU François, *L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

RAJOTTE Pierre, *Le Récit de voyage, aux frontières du littéraire*, Montréal, Tryptique, 1997.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

Sur la peinture

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 1991.

KRISTELLER Paul-Oskar, *Le Système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon Editions, 1999.

MANTION Jean-Rémi, « William Gilpin et la beauté pittoresque », Éditions de Minuit, « Critique », n°766, 2011.

WARBURG Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, Paris, Allia, 2007.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Montfort éditeur, 1922.

Sociologie de la littérature

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions Points, 2006.

HEINICH Nathalie, *Être artiste, la transformation du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.

SAPIRO Gisèle, *Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2014, p.5.

Articles & revues

BOURDIEU Pierre, « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, « Le Champ littéraire », pp.3-46.

KEATING Maria Eduarda, « "Romans à tiroir" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », *Echinox Journal*, n° 16, 2009, pp.156-165.

KLINGENDER Francis D., « Le Sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, 1988, pp.2-13.

DOCTORAT ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES


UNIVERSITÉ
RENNES 2



Thèse de Doctorat
de
l'Université Rennes 2

École Doctorale n°595

Arts Lettres Langues

Spécialité : Langue, littératures françaises
& littératures francophones

Par
Clarisse Bailleul

ANNEXES

Les Peintres de la Bretagne au défi de l'écriture (1870-1939)

Panorama des pratiques littéraires : enjeux, apports,
intérêts culturels & artistiques

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 20 janvier 2021
Unité de Recherche : CELLAM (EA 3206)

Rapporteurs avant soutenance :

Ronan CALVEZ

Professeur des Universités (UBO, Brest)

Serge LINARÈS

Professeur des Universités (Paris 3)

Composition du jury:

Présidente :

Nelly BLANCHARD

Professeure des Universités (UBO, Brest)

Examineurs :

Ronan CALVEZ

Professeur des Universités (UBO, Brest)

Serge LINARÈS

Professeur des Universités (Paris 3)

Mannaïg THOMAS

Maîtresse de conférence (UBO, Brest)

Directeur de thèse :

Jean-Pierre MONTIER

Professeur des Universités (Rennes 2)

Co-directrice de thèse :

Patricia PLAUD-DILHUIT

Maîtresse de Conférence (Rennes 2)

Membres invités :

Denise DELOUCHE

Professeure émérite (Rennes 2)

Marc GONTARD

Professeur émérite (Rennes 2)

◆ ANNEXES ◆

ANNEXE 1 ♦ INVENTAIRE DES PEINTRES-ÉCRIVAINS EN BRETAGNE (XIX^E-XXI^E SIÈCLES)

La première phase de l'inventaire a consisté en la détermination des peintres de sujets bretons dans les musées de Bretagne. Cette liste de peintres et d'œuvres « bretonnes » apparaît dans cet inventaire pour justifier la présence de ces peintres dans le corpus. Nous avons complété cette liste de quelques noms en nous appuyant sur les travaux de Denise Delouche. Mais cette liste d'œuvres n'est donnée qu'à titre indicatif, et ne possède nullement de prétention à l'exhaustivité. Nous avons limité nos recherches aux musées bretons aux plus importants (Rennes, Quimper, Brest, Saint-Brieuc, Pont-Aven, Vannes). Par la suite, il nous a semblé que ce choix aurait mérité d'être complété par d'autres structures (le musée du Faouët notamment, le musée Mathurin Méheut de Lamballe ou celui de la Grand Vigne à Dinan), qui témoignait de notre propre tendance à demeurer dans des cadres déjà établis, c'est-à-dire des artistes déjà très largement étudiés. Par ailleurs, nous avons limité notre étude aux artistes d'expression française, bien que la Bretagne ait également accueilli des peintres du monde entier.

L'inventaire des écrits des peintres de la Bretagne présenté ici a été réalisé comme préalable à notre étude. Il comporte des failles dans la méthodologie adoptée, et, par conséquent, des lacunes dans le corpus mis au jour. Il constitue un document de travail et non le résultat d'une recherche achevée sur les écrits de peintres. Nous ne prétendons donc nullement à l'exhaustivité, mais plutôt à montrer l'étendue d'un corpus, et son éclatement, ainsi que les choix que nous avons dû opérer au sein de celui-ci.

La méthodologie adoptée pour la constitution de l'inventaire des écrits de ces peintres a consisté en la consultation de catalogues de bibliothèques et de bases de données, essentiellement en ligne – car cela s'avérait le plus efficace pour avoir accès au plus grand nombre de documents dans l'objectif d'avoir un aperçu d'abord global de l'ampleur du phénomène, avant de travailler en détails sur les œuvres de certains artistes. Cependant, cette démarche préalable a dès lors exclu le travail de recherche de fonds d'archives privées, hormis certains, dont celui d'Albert Clouard, qui a depuis lors été confié au Musée de Pont-Aven. De ce fait, l'absence remarquable de documents pour certains artistes – que parfois nous avons pu récupérer au cours de nos travaux – témoigne d'un "effet iceberg" : combien d'archives d'artistes sont encore dans les familles, qui parfois les gardent jalousement, d'autres fois, seraient ravies de les partager sans que l'occasion ne se soit nécessairement présentée ?

Nous avons également repéré tardivement que certaines œuvres emblématiques n'apparaissent pas, notamment le manuscrit de Paul Gauguin *Noa Noa*, car celui-ci est conservé au départements des arts graphiques du Musée du Louvre. Ce constat nous a amené à nous interroger sur la nature de ces objets. Nous faisons donc face à un double questionnement concernant la méthodologie de notre recensement et la classification de ces documents. Selon l'approche de chaque institution, musée ou structure culturelle, ces écrits peuvent se trouver classés dans différentes espaces, qui répondent à des catégories de pensée. Cela indique également la difficulté à considérer ces documents. Dans quelle mesure doivent-ils être considérés comme des objets d'arts, des documents, ou des objets littéraires ? Notre champ de recherche sur le terrain aurait donc dû inclure les arts graphiques, ce qui n'a pas toujours été le cas, devant l'ampleur de la tâche à accomplir. Nous avons fait des impasses qui se révèlent aujourd'hui marquer des manques dans l'inventaire final.

Dans le cas de manuscrits tel que celui de *Noa Noa*, dont l'aventure éditoriale est un feuilleton aux multiples rebondissements, nous nous sommes également interrogée sur l'édition à mentionner ? La première ? Mais quelle est réellement la première édition dans la cas de ce texte ? Cet inventaire laisse donc également cette question ouverte. Nous avons toutefois pris le parti de ne mentionner qu'une seule édition, indiquant l'existence d'un texte sous ce nom, et excluant dès lors l'important travail bibliographique que nécessiterait l'attention portée à l'aventure éditoriale de chaque texte.

D'autre part, cette méthodologie n'a pas permis de mettre au jour les articles de ces peintres parus en revues ou dans les journaux, et ils sont nombreux à cette époque. L'inventaire ne présente donc pas ces articles que nous avons, pour certains, évoqués dans notre étude.

Cet inventaire constitue donc un support, une première étape dans nos recherches et mériterait d'être présenté de manière plus lisible, du point de vue des œuvres (date de première édition, édition posthume, édition du vivant de l'auteur, etc.) mais il est ici présenté dans sa forme "brute", comme source de documentation primaire et non comme corpus. Les cotes des textes manuscrits sont indiquées afin de faciliter la consultation de ceux-ci le cas échéant.

Cet inventaire fait apparaître également combien la nécessité de dégager une problématique nous a contraint à centrer nos recherches sur certains artistes, en laissant d'autres de côté. Corollairement, la définition de problématiques liées à ce sujet a ajouté au corpus des artistes qui n'apparaissent pas dans l'inventaire, et notamment Max Jacob, que nous avons initialement considéré comme écrivain avant d'être peintre – par manque de connaissance de l'artiste – et que nous n'avions, dès lors, pas inclus dans nos recherches.

Ainsi l'inventaire et notre étude se recoupent en grande partie, mais ils relèvent également de

deux démarches différentes, qui mettent en valeur deux aspects différents : l'un relève d'une entreprise de constitution de base de données documentaire ; le second de l'étude littéraire et esthétique du phénomène recensé par cette base de données.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Yves ALIX (1890-1969)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Saint Cado</i>, huile sur toile</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Yves ALIX, <i>Notes sur l'art, 1912-1940 : témoignages</i>, 2000, Paris, Impr. Augustin, 130p. - Yves ALIX, Gérard Paul COCHET, Étienne COURNAULT, <i>Les techniques de la gravure</i>, 1939, Paris, P. Prouté.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettre de Yves Alix à Nadia Boulanger (1951) - Lettre autographe signée de Yves Alix à Jean Rouché - Lettres de Yves Alix à Pierre Benoît – NAF 27369 – F. 36-39 - Lettres de Yves Alix à André Barsacq (1936) – Mn 27/18 - Lettres de Yves Alix à Louis Jouvét (1938) – LJ MN-64 (26)</p> <p><u>Médiathèque municipale Vichy</u> - Lettre d'Yves Alix à Valéry Larbaud (1923)</p> <p><u>Bibliothèque-Musée de l'Opéra – Paris</u> - Lettre de Yves Alix à Jacques Rouché (pièce 241)</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u> - Lettre de Yves Alix à Adrienne Monnier (10 mars 1940) – Ms 7605 - Lettre d'Yves Alix à Francis Picabia (20 octobre 1919) – 7164</p> <p><u>Bibliothèque de l'ENS</u> - Lettre d'Yves Alix à Bernard Dorival (Paris, 12 décembre 1959) – DOR I/2/23 - Lettre de Yves Alix à Bernard Dorival – DOR II/1/29 - Lettre autographe signée de Yves Alix à Bernard Dorival (1954) – DOR II/01/28</p> <p><u>Fondation Custodia – Paris</u> - 2 lettres autographes signées de Yves Alix à Claude Borgatchew (Paris, 13 janvier 1960 et 7 mars 1960)</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u> - Fonds Sagot-Le Garrec – 27 lettres de Yves Alix (1943-1955) – Archives 086 - 2 lettres autographes signées de Yves Alix à Gaston Diehl (1^{er} novembre 1948 et 25 avril 1949) – Autographes 122, 002 - 5 pièces autographes signées de Yves Alix – Autographes 186, 09</p>
<p>Cuno AMIET (1868-1961)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u> - <i>En forêt</i>, aquarelle sur papier, 39x31 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Cuno AMIET, Giovanni GIACOMETTI, <i>Briefwechsel, herausgegeben von Viola Radlach</i>, 2000, Zurich, Scheidegger et Spiess, 616p.</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p align="center"><u>Centre de documentation du Musée Picasso – Paris</u></p> <p align="center">- Lettre de Cuno Amiet à Pablo Picasso (1932) – B1</p>
<p>Agathe D'AMSINCK (1822 -?)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Premier envahissement des sables d'Escoublac</i> (1848), huile sur toile, 65x81,4 cm</p>	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <p>- Agathe D'AMSINCK, <i>Les Invalides du travail agricole</i>, 1864, Paris, E. Dentu, 211p. – mag. diff. 68261</p> <p>- Agathe D'AMSINCK, <i>Histoire d'un rouge-gorge</i>, (1895?), Paris, Librairie Fischbacher. (introuvable)</p>
<p>Auguste ANASTASI (1820-1889)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>L'escalier du Bac à Douarnenez</i> (1870) (90x130,5)</p>	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Auguste ANASTASI, <i>Nicolas Leblanc, sa vie, ses travaux, et l'histoire de la soude artificielle</i>, 1884, Paris, Hachette, 230p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91954g]</p> <p>- Auguste Paul Charles ANASTASI, <i>Souscription publique pour l'érection d'une statue à la mémoire de Nicolas Leblanc, inventeur de la soude artificielle</i>, 1867, Coulommiers, Impr. P. Brodard et Cie, 32p.</p> <p>- Auguste ANASTASI, <i>Nicolas Leblanc et l'histoire de la soude artificielle</i>, 1884, Paris.</p> <p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 11 lettres autographes signées et datées (21 mars 1849 – 27 juillet 1884) et 6 lettres autographes signées non datées de Auguste Anastasi – Autographes 002, 04</p> <p>- 2 lettres autographes signées de Auguste Anastasi – Autographes 183, 03</p>
<p>Geneviève ASSE (1923 -)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Nu</i> (1962)</p> <p>- <i>Verticale collage I</i> (1983), huile sur toile et collage, 197x97 cm</p> <p><u>Musées des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Hommage à Chardin</i> (1943), huile sur toile, 22x35 cm)</p> <p>- <i>L'Atelier</i> (1948-1949), huile sur toile, 146x114 cm</p> <p>- <i>Composition</i> (1955), huile sur toile, 195x114 cm</p> <p>- <i>Objet dans l'espace</i> (1965), huile sur toile, 114x146 cm</p> <p>- <i>Porte blanche</i> (1968),</p>	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Geneviève ASSE, <i>Paroles par deux</i>, 2003, Paris, Jannink, 47p.</p> <p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- 1 message autographe de Geneviève Asse à André Frénaud (janvier 1982) – FND C 22 (1-2)</p> <p><u>Musée Pierre Noël – Saint-Dié-des-Vosges</u></p> <p>- 1 lettre de Geneviève Asse au sujet des vitraux de la cathédrale – D1358</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>huile sur toile, 195x114 cm</p> <p>- <i>Ouverture de la nuit</i> (1973), huile sur toile, 200x200 cm</p> <p>- <i>Ouverture lumière</i> (1973), huile sur toile, 200x200 cm</p> <p>- <i>Passage du bleu</i> (1977), huile sur toile, 150x100 cm</p> <p>- <i>Espace</i> (1975), huile sur toile et collage, 150x150 cm</p> <p>- <i>Portes</i> (1993), carnet, 20 huiles sur papier, 11,2x8 cm</p> <p>- <i>Distance rouge</i> (2001), huile sur toile, 90x90 cm</p> <p>- <i>Entre la lumière</i> (2001), huile sur toile, 245x125 cm</p>	
<p>Maurice ASSELIN (1882-1947)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Vue de Raguènes</i>, aquarelle et crayon sur papier, 26x33,5 cm</p> <p>- <i>Jeune fille lisant</i>, gravure, 12x9,5 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Le Poulgwin</i>, aquarelle, 31x40 cm</p> <p>- [sans titre], huile sur toile, 44x36 cm</p> <p>- <i>La jetée de Brigneau</i> (1918), huile sur toile, 61x50,5 cm</p> <p><u>Musée de St-Brieuc</u></p> <p>- <i>Curnonski chez Mélanie</i> (1933), huile sur toile, 130x162 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Maurice ASSELIN, <i>Eloge de Louis Le Nain, prononcé à l'Académie des gastronomes par le titulaire de son fauteuil Maurice Asselin</i>, 1948, [s.l.], Roussel, 5p.</p> <p>Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- 11 cartes de Maurice Asselin à Fernand Dauchot</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres adressées à Roger Lannes par Maurice Asselin – NAF 28159 – F119</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Lettres adressées à Louis Hauteceur par Maurice Asselin (3 lettres) – Ms 6968</p>
<p>Joseph AUBERT (1849-1924)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p>- <i>Le barde Yarnion et Ravanone</i> (1883), huile sur toile, 182x130 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Abbé Joseph AUBERT, <i>La Guerre et notre vie : méditations, prières, cantiques, pour le temps de la guerre</i>, 1914-1915, Boulogne sur Seine, 392p.</p> <p>- Abbé Joseph AUBERT, <i>Mois du sacré-cœur pour le temps de la guerre, à l'usage des fidèles et des soldats</i>, avec introduction de S.G. Mgr Marbeau, 1915, Paris, Bloud et Gay, 288p.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>Conseils généraux sur le dessin d'imitation, avec exemples à l'appui, tirés de la collection</i></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>des écoles normales</i>, par M. Joseph Aubert, 1899, Paris, A. Colin, 1 vol.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>Eléments de perspective iconique : définitions, théorèmes, tracés perspectifs</i>, par M. Joseph Aubert, 1895, Paris, A. Colin, 1 vol.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>La Vie de la Sainte Vierge, suite de scènes évangéliques</i>, texte de A.D. Sertillanges, 1924, Paris, P. Lethellieux, 64p.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>Les Principales merveilles de l'exposition universelle et l'impression qu'on éprouve à la première vue de Paris</i>, 1867, Rennes, impr. de A. Leroy, 1 vol.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>Notions d'histoire de l'art appliquées à l'architecture</i>, 1898, Paris, A. Colin, 1 vol.</p> <p>- Joseph AUBERT, <i>Notions d'anatomie appliquée au dessin</i>, 1900, Paris, A. Colin, 1 vol.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Deux lettres autographes signées de Joseph Aubert à William Bouguereau, (31 janvier 1900 et 1900), 3 folios</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettre de félicitations de Joseph Aubert à Sigismond G. (1er mars 1900) – NAF 28046 – F. 202</p>
<p>Jean-Francis AUBURTIN (1866-1930)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Le soir, Goulphar, Belle-île -en-Mer</i> (1916), huile sur toile, 114x195 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Belle-Île, Goulphar</i> (1895), gouache sur carton, 51x67,5 cm</p> <p>- <i>Le Trieux</i> (1897), gouache sur papier gris, 44x55 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- 1 lettre de Jean-Francis Auburtin à Adolphe van Bever (1902)</p> <p><u>Archives Nationales – Pierrefite-sur-Seine</u></p> <p>- Fonds Charles Maurras – 576 AP 77 – Lettre de Jean-Francis Auburtin à Charles Maurras</p> <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne</u></p> <p>- Lettre de Jean-Francis Auburtin à H.P. Nénot (28 avril 1906) – Ms 1791 – F. 3</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 3 lettres autographes signées de Jean-Francis Auburtin (1900-1924) – Autographes 109, 25</p> <p><u>Musée de Morlaix</u></p> <p>- Correspondance</p>
<p>Louis-Marie BAADER (1828-1920)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>L'heure du goûter</i>, 111x92 cm</p> <p>- <i>La Mort de Cléopâtre</i> (1899), Huile sur toile, 90x125 cm</p>	<p><u>Musée de Saint-Brieuc</u></p> <p>- Quelques lettres</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Marché du Faou</i> (1867-1869), mine de plomb et aquarelle sur papier blanc, 23,3x36,5 cm</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Tzigane à la porte de Brousse</i> (1885), 139x104 cm</p> <p>- <i>Portrait d'Edmond Puyo</i> (1860), 53x44 cm</p> <p>- <i>Venus et l'amour</i>, 46x57 cm</p> <p>- <i>Jeune fille endormie</i>, 34x53 cm</p> <p>- <i>Naiade</i>, 130x150 cm</p> <p>- <i>La Madeleine</i>, 38x23,5 cm</p> <p>- <i>Portrait du Dr Le Stir</i>, 60x50 cm</p> <p>- <i>Auto-portrait</i>, 40x32 cm</p> <p>- <i>En pays conquis</i> (1895), 234x165 cm</p> <p>- <i>La fin du célibataire</i></p> <p>- <i>Auguste Baader</i>, 53x44 cm</p> <p>- <i>Intérieur de la maison de la reine Anne, Morlaix</i>, dessin pastel, 58x75 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Fleurs dans un vase</i>, huile sur toile, 39x32 cm</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p><i>Raccommodeur de faïence</i> (1878), huile sur toile, 65,5x50,5 cm</p> <p>- <i>L'heure des fauves</i> (vers 1914), huile sur toile, 114x247 cm</p>	
Mogens BALLIN (1871-1914)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Paysage</i> (1891-1892) (30x34)</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de Mogens Ballin à Roger Martin du Gard – NAF 28190 – F. 52-55</p>
	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Jeanne-Marie BARBEY (1876-1960)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La Course, Gourin-Morbihan</i>, huile sur toile, 75x93 cm - <i>Portrait d'homme à la pipe et au verre</i>, huile sur bois, 35x26,5 cm - <i>Fillette au bénitier</i>, huile sur carton, 35x27 cm - <i>Maison ancienne – rue</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Paysage de colline</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Chapelle</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Étude pour « la course »</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Cour de ferme, chevaux</i> [verso <i>Kerbos chez Daphouars</i>], huile sur carton, 27x35 cm - <i>Portrait d'un jeune garçon en pied</i>, huile sur carton, 35x27 cm - <i>Village de Bretagne</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Champ aux gerbes</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Scène de marché (autour du pardon)</i> (1922), huile sur carton, 27x35 cm - <i>Scène de marché</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Portrait en pied d'un jeune garçon tenant un bâton dans la main gauche</i>, huile sur bois, 35x27 cm - <i>Femme à la baratte</i> (1907), huile sur bois, 35x26,5 cm - <i>Fillette à la pomme</i> (1917), huile sur carton, 35x27 cm - <i>Portrait de jeune fille en pied la main gauche dans la poche</i>, huile sur carton, 35x27 cm - <i>Chapelle</i>, huile sur carton, 27x35 cm 	<ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Jeanne-Marie Barbey à Léon Durocher – Ms 1600 - Carte postale 1929. 4 lettres autographes signées 1932-1933, adressées à Maurice Le Dault par Jeanne-Marie Barbey – Ms 1438/3 <p><u>CRBC – Yves Le Gallo – Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Jeanne-Marie Barbey à Yves LeFebvre (1919) – YLF50 C170

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Le moulin de Seigles, Langonet</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Retable de bois peint, la pietà, Gourin (1927)</i>, huile sur carton, 35x27 cm - <i>Minez Clun – Vue de Clun Braz</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Le métier à tisser (1904)</i>, huile sur bois, 27x35 cm - <i>La hutte de chaume</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Chapelle et calvaire</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Paysage avec maison</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Le jardin d'Auguste, l'église et le couvent (Gourin)</i>, huile sur carton 27x35 cm - <i>Les faucheurs</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Le métier à tisser</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Jeune bretonne au tablier rose assise dans l'herbe</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Scène de marché</i>, huile sur carton, 27x33,8 cm - <i>Les lutteurs</i>, huile sur carton, 16x22 cm - <i>Scène de battage (Spézet)</i>, huile sur carton 19x24 - <i>La voie romaine (Gourin)</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Scène de battage</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Foire de Saint Hervé</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Lavoir à Pont Min (Gourin)</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Scène de foire</i>, huile sur carton, 24x19 cm - <i>Scène de battage (chez Montfort Laurent d'en</i> 	

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><i>haut</i>), huile sur carton, 19x24 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Laveuse à la rivière</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Vierge couronnée – la pietà de Gourin</i>, huile sur carton, 22x15,8 cm - <i>Femme en coiffe de dos</i>, huile sur carton toilé, 23,8x16,5 cm - <i>Scène de marché</i>, huile sur carton, 18,7x24 cm - <i>Paysage</i>, huile sur carton, 18,8x23,7 cm - <i>Les lutteurs à Gourin</i> (1930), huile sur carton, 19x24 cm - <i>Le « Mérygnac », Lorient</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Le Tumulus – Gourin</i>, huile sur carton, 18,7x24 cm - <i>Scène d'orage – Montagnes noires</i>, huile sur carton, 19x24 cm - <i>Le Pont du Roy – Carhaix</i>, huile sur carton, 18,8x24 cm - <i>Pont mouton – le lavoir</i>, huile sur carton, 18,8x24 cm - <i>Portrait de femme en coiffe</i>, huile toile, 41,5x35,5 cm - <i>Portrait de fillette en tablier et bonnet rose</i>, huile sur toile, 38x43,5 cm - <i>Portrait de jeune garçon en costume breton et fond rouge</i>, huile sur toile, 44,5x36 cm - <i>Intérieur breton</i>, huile sur toile, 37x45 cm - <i>Portrait en pied de jeune fille au tablier vert</i>, huile sur toile, 44x36,5 cm - <i>Portrait de fillette au bonnet</i>, huile sur toile, 36x43 cm - <i>Scène d'intérieur – bretonne filant</i>, huile sur 	

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>toile, 42x37 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Scène d'intérieur – femme et fillette</i>, huile sur toile – 46,5x27,5 - <i>Portrait de femme en coiffe</i>, huile sur toile, 57x39,5 cm - <i>Jour de fête ou Course en Bretagne</i>, huile sur toile, 45,5x54,5 cm - <i>Pardon en Bretagne – la fontaine sacrée</i>, huile sur toile, 45,5x54,5 cm - <i>Les vieilles maisons – femme et fillette</i>, huile sur toile, 38x46 cm - <i>Autoportrait</i>, huile sur toile, 55x38 cm - <i>Paysage aux quatre arbres</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Femmes et enfants dans la campagne</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Femme au crochet (à dentelle)</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>L'église et l'arc de triomphe – Langonnet</i>, huile sur carton – 27x35 cm - <i>Péniches (sur la Seine?)</i>, huile sur carton, 27x35 cm - <i>Vue sur les clochers</i>, huile sur carton, 27x35 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Soik et son cheval</i>, (vers 1919), huile sur toile, 73,5x60,5 cm 	
<p>Jean BAZAINE (1904-2001)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Ombre sur la mer</i> (1963), huile sur toile, 89x146 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean BAZAINE, <i>Couleurs et mots</i>, 1997, Paris : Le chercheur midi, 91p. - Jean BAZAINE, <i>Notes sur la peinture aujourd'hui</i>, 1948, Paris, Floury, 71p. - Jean BAZAINE, <i>Fernand Léger, peintures antérieure à 1940</i>, 1945, Paris, L. Carré, 52p. - Jean BAZAINE, <i>Le Temps de la peinture, 1938-1989</i>, 1990, Paris, Aubier, 215p. - Jean BAZAINE, <i>Clarté de Matisse</i>, 1981, Paris, Maeght, 12p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Jean BAZAINE, <i>Exercice de la peinture</i>, 1973, Paris, Editions du Seuil, 99p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Médiathèque de Vichy</u></p> <p>- 9 lettres de Jean Bazaine à Roger Caillois</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- Jean BAZAINE, <i>Les sept sacrements : vitraux du chœur de St Séverin</i>, [s.n.l.d], 12p.</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres adressées par Jean Bazaine à Jeanne Laurent (22 août 1949 – 7 août 1973)</p> <p>- Lettre autographe signée de Jean Bazaine à Jean-Louis Barrault (25 novembre 1965)</p> <p>- 2 lettres de Jean Bazaine à Louis Jouvét (1950) – LJ MN 70(23)</p> <p>- Lettre de Jean Bazaine à Louis Aragon</p> <p>- Lettres de Jean Bazaine à Stanisla Fumet – NAF 28071 (Boîte 26)</p> <p>- Fonds Elsa Triolet – Aragon – 1 lettre de Jean Bazaine</p> <p><u>Bibliothèque des Arts Décoratifs - Paris</u></p> <p>- <i>Terre des peintres</i>. Opinions de Jean Arp, Robert Bucaille, Hans Belmer, Jean Bazaine, Martin Barre etc. prose et poèmes, 1959, Grenoble, [s.n.], 55p.</p> <p><u>BM Études et informations - Grenoble</u></p> <p>- <i>Ubac</i>, textes de Jean Bazaine, Yves Bonnefoy, Paul Eluard, André Frénaud, et al., 1970, Paris, Maeght, 176p.</p> <p><u>Bibliothèque du Saulchoir – Paris</u></p> <p>- Correspondance de Jean Bazaine</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- 2 lettres de Jean Bazaine à Marcel Jouhandeau (1977) – JHD C Sup 1310-1311</p> <p>- 5 lettres et 1 carte de Jean Bazaine à Marcel Jouhandeau (1972) – JHD C Sup 43</p> <p>- Lettres de Jean Bazaine à André Frénaud – FND C 53 – FND C 54</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Jean Bazaine à André Frénaud (10 Avril 1974) – MLX C 76</p> <p>- 36 lettres autographes signées, 3 cartes postales et 1 carte de vœu de Jean Bazaine à Marcel Arland (1953-1980) – ARL C 90</p> <p>- Correspondance de Jean Bazaine (1945-1989)</p> <p><u>Manuscrits de l'ENS - Paris</u></p> <p>- Carte de correspondance de Jean Bazaine à Claude Dorival (1969) – DOR I/3/12</p> <p>- 58 lettres de Jean Bazaine à Bernard Dorival – DOR II/2/3 à DOR II/2/60</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>CRBC – Bibliothèque Yves Le Gallo – Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Jean Bazaine à Pierre Jakez Hélias (juillet-août 1987) –PJH43 C744 <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de René Bazaine ou Jean à Madeleine Rousseau (30 janvier 1936) – 0344 (01) <p><u>Institut Mémoire de l'édition contemporaine – Abbaye d'Ardenne</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Jean Bazaine (107 boîtes) <p><u>Fondation Custodia – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres autographes signées de Jean Bazaine à un critique d'art (13 juillet 1962 – 2 décembre 1964) <p><u>Musée des Beaux-Arts d'Orléans</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -1 lettre de Jean Bazaine à Maurice Pérot <p><u>Archives de l'atelier Tabard (Aubusson)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Jean Bazaine – 30J <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Jean Bazaine (23 mars 1987) – Archives 090, 008, 003 - 1 lettre autographe signée de Jean Bazaine (1^{er} avril 1987) – Archives 090, 341, 044 - 1 carte autographe signée de Jean Bazaine à Denis Manuel (29 août 1970) – Autographes 202, 40 <p><u>Médiathèque Valéry Larbaud - Vichy</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 9 lettres de Jean Bazaine à Roger Caillois <p><u>Musée Pierre Noël – Saint-Dié-des-Vosges</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres de Jean Bazaine à propos des vitraux de la cathédrale – D 1358 - 12 lettres de Jean Bazaine, à propos de la création de la mosaïque <i>L'Envol de la liberté</i> – D 979 <p><u>Bibliothèque de l'ENS – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - « Le peintre et le monde aujourd'hui », texte de Jean Bazaine, dédié à Claude et Bernard Dorival (1978) – FR ENS Ulm DOR II/02/049 <p><u>Association culturelle Aurélie Nemours – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Jean Bazaine à Aurélie Nemours (15 janvier 1958) – FR_ACN_ARCHNEM/CORR/CPER/031 - Lettre de Jean Bazaine à Aurélie Nemours – FR_ACN_ARCHNEM/CORR/CPER/032 - Lettre de Jean Bazaine à Aurélie Nemours (17 mai 1996) – FR_ACN_ARCHNEM/CORR/CPER/033

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Adolphe BEAUFRÈRE (1876-1960)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Pouldu à Quimperlé</i> (1907), 15,8x20 cm - <i>Jean Cariou</i> (1908), 24,7x18,5 cm - <i>Saint Sébastien de face</i> (1920), eau forte et pointe sèche, 22,4x17,8 cm - <i>Ker Juron (Chaumière dans la crique)</i> (1908), eau forte, 23,1x27,5 cm - <i>Femmes à leur toilette</i> (vers 1902), gravure sur bois en couleur, 33x21,6 cm - <i>Le Modèle</i>, eau forte, 18,5x16,8 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Adolphe Beaufrère à Charles Chassé, F. LUNG, Madame LUNG
<p>Eugène BÉJOT (1867-1931)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les Côtes à Saint-Malo</i>, eau forte, 21,3x23,7 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Carte de Eugène Béjot à Jehan Rictus – NAF 24550 – F.51 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 10 lettres autographes signées et 12 cartes adressées à Clément Janin (vers 1914-1918) – Autographes 079, 17 - 1 lettre autographe signée de Eugène Béjot à Roger Marx (1898?) – Autographes 112, 11 - Correspondance de Eugène Béjot avec Michel-Augustin Varcollier – Autographes 125
<p>Pierre de BELAY (1890-1947)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Intérieur breton</i> (1928), huile sur toile, 50x61 cm <p>Musée des Jacobins – Morlaix</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Coryle concarnois</i> (1926) lavis d'encre de chine sur papier beige, 25,5x21,5 cm - <i>Goëmonnière</i> (1925) dessin au crayon estampé sur papier beige, 33x23,5 cm - <i>Marin pêcheurs concarnois</i> (1926), dessin au crayon estampé sur papier beige, 25,5x33,5 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée Picasso</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Pierre de Belay à Pablo Picasso (1932-1944) <p><u>Bibliothèque municipale de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Pierre de Belay <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres autographes signées de Pierre de Belay (1941-1947)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Vieille femme du cap</i> (1933), huile sur panneau, 61x50 cm - <i>La Gavotte</i> (1919), huile sur toile, 50x61 cm - <i>La Procession de Ste Anne la Palud</i> (1919), huile sur toile, 51x61 cm - <i>Marin à Concarneau</i> (1926), huile sur toile, 50x61 cm - <i>Marin au port de Concarneau</i> (1927), huile sur toile, 61x50 cm - <i>Femme de Pont L'Abbé</i> (1928), huile sur toile, 46x38 cm - <i>Les brûleurs de Goëmon – Audierne</i> (1933), huile sur toile, 33x44 cm - <i>Bretonne au pont de Tréboul</i> (1940), gouache, 26x38 cm - <i>La récolte du goémon à Audierne</i> (vers 1927), fusain estompé rehauts de pastel brun, 25,5x33,5 cm - <i>Le brûleur de goémon sur la dune</i> (1927), fusain estompé, 26,1x33,3 cm - <i>Les brûleurs de goémon</i> (1927), fusain estompé, 26,1x33,3 cm <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le pauvre</i>, huile sur toile,, 113x145 cm - [sans titre], huile sur toile, 80x107 cm - [sans titre], huile sur bois, 53x45 cm - <i>Plaidoierie de maître Torrès</i>, huile sur panneau 	
<p>Émile BERNARD (1868-1941)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>L'Arbre Jaune</i> (vers 1892), huile sur toile, 65,8x36,2 cm - <i>À l'église</i> (vers 1889), fusain 27x20 cm 	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Émile BERNARD, <i>Amour, mort, beauté suivi des Imageries et des Mortifications spirituelles</i>, 1936, Paris, Editions de la Renovation esthétique, 98p. - Émile BERNARD, <i>Charles Baudelaire, critique d'art, suivi de Le symbolisme pictural, de Les merveilles de Venise, et de Les Vénitiens à Venise</i>, 1943, Bruxelles,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- Bretonne dans sa ferme(1888), zincographie couleurs, 29x22,5 cm</p> <p>- Bretonne aux champs (1888) zincographie en couleurs, 38x46 cm</p> <p>- Bretonne portant des fruits (1889), zincographie en noir 21,5x23,8 cm</p> <p>- Cinq femmes étendant du linge (s.d.), bois gravé aquarellé – 10,6x39,2 cm</p> <p>- À l'Église, fusain sur papier, 27x20 cm</p> <p>- St Louis (1890), bois gravé 34/80, 28,8x19,8 cm (+ épreuve d'artiste du même)</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- Août. Verger à Pont-Aven (1886)</p> <p>- Étude de bretonnes (1888)</p> <p>- Le Bois d'Amour à Pont-Aven (1888-1893), 21x27 cm</p> <p>- Bretonneries. Trois bretonnes et une vache dans un pré (1888-1889), zincographie, 33x25 cm</p> <p>- Bretonneries. Bretons en barque sur l'Aven (1888-1889), zincographie, 33x25 cm</p> <p>- Bretonnerie. Femmes nourrissant des porcs (1888-1889), zincographie, 25x33 cm</p> <p>- Bretonnerie. Trois femmes étendant du linge (1888-1889), (zincographie, 35x32 cm</p> <p>- Bretonnerie. Femmes faisant les foins (1889), zincographie, 25x33 cm</p> <p>- L'Adoration des mages (1885), 45x57,5 cm</p> <p>- Autoportrait au turban jaune (1894)</p> <p>- Études pour des scènes</p>	<p>éditions de la « Nouvelle Revue Bruxelles », 147p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Les connaissances de l'art</i>, 1935, Paris, La Rénovation esthétique, 45p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Conversation avec Cézanne</i>, 1995, Paris, Séguier, 46p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>La Danseuse persane</i>, 1928, 10e éd., Paris, Calmann-Lévy, 244p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Les Lettres d'un artiste (1884-1941)</i>, 2012, Dijon, les Presses du Réel, 980p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>L'Esclave nue, roman ; suivi de La Danseuse persane, [s.d.]</i>, Bruxelles, Club international du livre, 331p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Esquisse d'un programme néo-classique</i>, 1928, extrait du <i>Mercur de France</i>, 15 janvier 1928, pp.314-330</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Extases et luttés. Liberté, poèmes</i>, 1902, Le Caire, impr. E. Messine, 339p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Grand et Admirable Michelange. Etude esthétique de l'homme et de l'œuvre</i>, 1925, Tonnerre, Michel-Ange Bernard, 303p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Italia mater:sonnets. Gênes, Pise, Rome, Sienne, Florence, Mantoue, Vérone, Vicence, Venise</i>, 1922, Venise, [s.n.], 62p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Juif errant, poème en vingt-deux chants</i> [avec vingt-et-une gravures sur bois par l'auteur], 1927-1928, Tonnerre, M.-A. Bernard, 290p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Julien Tanguy, dit le père Tanguy</i>, 1990, Caen, l'Echoppe, 42p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Les Modernes, comédie en 3 actes</i> [représentée à Paris, en l'atelier d'Émile Bernard, le 24 avril 1938], préface d'Ambroise Vollard, 1938, Paris, Editions « Chemins nouveaux », 52p.</p> <p>-<i>Le Parnasse Oriental</i>. Paraissant chaque mois. Publié sous la direction de Émile Bernard. 1903. Le Caire, Beth el Baabri, impr. de E. Messina, 95p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Propos sur l'art</i>, édition établie et annotée par Anne Rivière 1994, Paris, Séguier, 2 vol. [327p. et 347p.]</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Réflexions d'un témoin de la décadence du beau</i> [T.1], 1902, Le Caire, impr. M. Roditi et cie, 218p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Repentir de Don Juan : comédie dramatique en deux actes, [s.l.n.d.]</i>, impr. Tonnerre, J.-S. Paquelet, 43p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>La Serenissima : poème</i>, 1926, Tonnerre, éditions de la Rénovation esthétique, 65p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Souvenirs inédits sur l'artiste Paul Gauguin et ses compagnons lors de leurs séjours à Pont-Aven et au Pouldu, [vers 1941], [s.l.n.]</i>, Lorient, impr. de « Nouvelliste du Morbihan », 24p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Souvenirs sur Paul Cézanne</i>, 1912, Paris, [s.n.], 98p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres</i>, 1921, Paris, La Rénovation esthétique, 100p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Sur l'art et les maîtres</i>, 1922, Paris,</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><i>de préparation à des funéraires</i> (1885)</p> <p>- <i>Bretonne à la cruche</i> (1886), dessin – 29x22 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>Bord de mer en Bretagne, Saint Briac</i> (1888), huile sur toile, marouflée sur contreplaqué, 70x91,2 cm</p> <p>- <i>Deux femmes sur la passerelle d'Asnières</i> (1887), huile sur toile, 38x46,5 cm</p> <p>- <i>La conversation</i> (esquisse de vitrail, Saint Briac) (1887), aquarelle sur papier, 28,4x21 cm</p> <p>- <i>La récolte des pommes</i> (1887), crayon et aquarelle sur papier, 19,3x15 cm</p> <p>- <i>Autoportrait</i> (1890), huile sur toile, 56x46,5 cm</p> <p>- <i>Personnages sur fond d'Église</i>, encre violette sur papier quadrillé, 27x21 cm</p> <p>- <i>Étude pour l'église de Locronan</i> (1928), fusain et crayon sur papier, 36,2x29,4 cm</p> <p>- <i>La Crucifixion</i> (vers 1895), gravure sur bois, 35,1x14,9 cm</p> <p>- <i>Judith et Holoferne</i> (1893), gravure sur cuivre, 34,7x25 cm</p> <p>- <i>Le Christ en croix ou La Vierge au pied de la croix</i> (1926), huile sur isorel, 64x47,5 cm</p> <p>- <i>Les remparts</i>, brou de noix sur papier, 29,6x23,1 cm</p> <p>- <i>Maisons flamandes</i>, brou de noix sur papier, 32,2x24,2 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Détail de la procession à Villerville</i>, huile sur</p>	<p>éditions de la Douce France, 120p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Trois contes d'Orient. La Vie et la mort de Fatime. Le Fatal amour d'Ahmed. L'Amant inconnu</i>, 1900, Le Caire, M. Roditi, 208p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Voyage de l'être, poèmes d'évolution. Sussurements, Coeur nu, Sentimentalités solitaires, Sensualisme, Malaises cordiaux, Foi, Extases et luttés</i>, suivi de <i>Paysages</i> et du <i>Livre d'hommages, comprenant les principales poésies de l'auteur depuis 1886 jusqu'à 1898</i>, 1898, Le Caire, impr. centrale Moussa Roditi, 366p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Voyage de l'être : poèmes d'évolution, troisième et dernière partie</i>, 1898, Le Caire, impr. Moussa Roditi, 366p.</p> <p>- <i>La Rénovation esthétique : revue de l'art le meilleur</i>, 1905-1910, Paris [10 vol.], (Émile Bernard en est successivement gérant, puis rédacteur en chef puis directeur)</p> <p>- <i>Les Rubriques nouvelles : littérature, esthétique, philosophie, histoire, critique : sub specie poesis</i>, Paris, 1909-1912, 40n°s (6 vol.) (Émile Bernard en est collaborateur de juin 1909 à mai 1911)</p> <p>- Jonh A. STUART, <i>Correspondance d'Émile Bernard avec Milos Marten</i> (1908-1914), Thèse d'université, 1970, 285f.</p> <p>- Jean DORSAL, [Émile BERNARD], <i>Les Colères sacrées, suivi d'Exil et du Miroir intime</i>, 1937, Paris, éditions de la Rénovation esthétique, 200p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Philtre divin</i>, 1934, Paris, éditions de la Rénovation esthétique, 114p.</p> <p>- Jean DORSAL [Émile BERNARD], <i>Le Sablier</i> suivi des <i>Regrets</i>, 1933, Paris, éditions de la Rénovation esthétique, 104p.</p> <p>- Jean DORSAL [Émile BERNARD], <i>L'ivresse sensible, suivie du Parc abandonné et des Ruines</i>, 1933, Paris, éditions de la Rénovation esthétique, 120p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Tintoret, Greco, Magnasco, Manet</i>, 1920, Paris, A. Messin, 112p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Émile Bernard</i>, 1933, Paris, La Rénovation esthétique, 20p. (50 plates).</p> <p>- Émile BERNARD, <i>L'Esthétique fondamentale et traditionnelle d'après les maîtres de tous les temps</i>, [1920?], Paris, Bibliothèque des Entretiens idéalistes, 164p.</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Un chef chouan dans les Côtes-du-Nord : Bras-de-Forges, seigneur de Boishardy</i>, 1915, Paris, A. Picard et fils, 40p.</p> <p>- Jean DORSAL [Émile BERNARD], <i>Les Cendres de gloire et le Sable du temps, suivi de Carquois solaire</i>, poèmes, 1906, Paris, [s.n.], 88p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées nationaux (manuscrits)</u></p> <p>- Émile BERNARD, <i>Œuvres théâtrales</i>, 552 folios – 0372(01)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Poèmes</i>, 567 folios – 0372(02)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Réflexions sur l'art</i>, 687 folios – 0372(03)</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>toile, 51x61 cm</p> <p>- <i>Les baigneuses</i> (1890), huile sur toile, 65x81 cm</p> <p>- <i>Procession à Vilerville</i>, huile sur toile, 91x119 cm</p> <p>- <i>Étude pour Le blé noir</i>, huile sur toile, 32x27 cm</p> <p>- <i>Portrait du peintre Léo Gausson</i>, huile sur carton</p> <p>- <i>Portrait de Mme Schuffenecker</i>, huile sur toile, 87x75 cm</p>	<p>- Émile BERNARD, <i>Textes choisis</i>, 172 folios – 0372(04)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Lettres de Madeleine Bernard (recopiées par Émile Bernard)</i>, 149 folios – 0374(01,01)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Poèmes</i>, 21 folios – 0374(01,02)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>L'Art arabe du Caire</i> (1895), 38 folios – 0374(01,03)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>L'Aventure de ma vie</i>, 52 pages – 0374(01,04)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>La Gloire, roman contemporain</i>, 1930, 11 cahiers, 311 pages – 0374(01,05)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Pensées sur l'art</i>, 1936-1938, 2 cahiers manuscrits reliés, 115 et 116 folios – 0374(01,06-07)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Six lettres de 1887 à 1891</i>, 11 folios – 0374(04,01)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Photocopies d'après des documents originaux appartenant à la collection Bernard-Fort</i> – 0374(04,04-10)</p> <p>- <i>Inventaire de mes toiles fait le 17 mars 1893 avant de partir en Italie</i>, 13 folios – 0374(04,04)</p> <p>- <i>Inventaire des toiles vendues à M. Vollard le 22 mai 1901</i>, 14 folios – 0374(04,05)</p> <p>- <i>Inventaire des toiles en atelier le 1 juin 1901 en ma possession</i>, 12 folios – 0374(04,06)</p> <p>- <i>Dépense pour le livre le Grand et très divin Michel-Ange</i>, 1 folio – 0374(04,07)</p> <p>- <i>Frais pour l'imprimerie de Michel-Ange</i>, 1 folio – 0374(04,08)</p> <p>- <i>Collection patticulière</i>, 1 folio – 0374(04,09)</p> <p>- <i>Lettre à sa mère</i> (1894), 4 folios – 0374(04,10)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Correspondance : dactylographies de lettres autographes signées</i>, 218 folios – 0374(05,01-02)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Extrait de ses Mémoires, Notices biographiques. Manuscrits et dactylographies</i>. 59 folios – 0374(06,01-03)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Voyage du Caire à Grenade</i> (1896), 68 folios – 0374(06,04)</p> <p>- <i>Écrits sur Émile Bernard. Manuscrits et dactylographes, photocopies et dessins</i> – 0374(06,05)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Œuvres de Gustave Doré en ma possession. 1 folio de comptes. 2 folios</i> – 0374(06,06)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>La Tour, roman breton</i> (1939). Dactylographié et quelques folios photocopiés. 126 et 12 folios – 0374(06,07)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Le Juif errant. 1 lettre autographe signée</i>. 7 folios – 0374(06,08)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Initiation à la magie picturale</i> (1939), 49 folios – 0374(06,09)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Sur l'art et l'aristocratie</i>, 4 folios – 0374(06,10)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>L'Art du livre</i>, 3 folios – 0374(06,11)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Victor Hugo et ses dessins</i>, dactylographié, 7 folios – 0374(06,12)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Sur la civilisation. Notes historiques sur l'art et pensées des autres</i> (1923). 9 folios – 0374(06,13)</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Émile BERNARD, <i>Julien Tanguy, dit le père Tanguy</i>. Conférence, octobre 1908. Dactylographié, 16 folios – 0374(06,14)</p> <p>- Émile BERNARD, <i>Notes sur la Vierge byzantine, dite « Vierge du refuge »</i>, 4 dessins à la plume, 2 folios – 0374(07)</p> <p>- Lettre signée d'Émile Bernard à A. Valette relative à une reproduction de dessins de Van Gogh, 2 folios – 0374(08)</p> <p>- Manuscrit autographe signé d'Émile Bernard. <i>Réponse à l'enquête du figaro</i> (vers 1910). 4 folios – 0374(09)</p> <p>- Émile BERNARD, Ensemble de 11 lettres autographes signées (1909-1913) et sans date, à Muriel Ciolkowska – 0627</p> <p>- Émile BERNARD, Lettre autographe signée à Marie Duchâteau, datée du 16 août 1916, 5 folios et enveloppe jointe – 0666</p> <p>- Lots de 400 lettres d'écrivains, peintres et sculpteurs, 19e-20e – dont Émile Bernard 0520</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- 1 lettre d'Émile Bernard à sa mère</p> <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres d'Émile Bernard à Paul Gauguin et à Émile Schuffenecker, 1889-1920 – NAF 14277</p> <p>-Sept lettres autographes d'Émile Bernard à J.K. Huysmans (1889-1902) – La passion de N.S. Jésus-Christ, 1902, Le Caire, Roditi, dédié à Huysmans – Pièces diverses sur Émile Bernard – (cote) Lambert 34</p> <p>- Papiers de Jehan Rictus – Lettre(s) de Émile Bernard – NAF 24550 – F109</p> <p>- Papiers de Anatole France – Lettre(s) de Émile Bernard – NAF 15430 – F.292</p> <p>- Papiers d'Elémir Bourges – Lettre(s) d'Émile Bernard – NAF 15618 – F.13-14</p> <p>- Lettres d'Émile Bernard – NAF15624 – F.26-27</p> <p>- Documents concernant Émile Bernard – NAF 14277 – F. 23-28</p> <p>- Lettre reçues par Adolphe van Bever d'Émile Bernard – 3 lettres (1907-1917) – NAF 28128</p> <p><u>Archives et Manuscrits de la bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- Émile BERNARD, <i>Ensemble de trois manuscrits autographes relatant les voyages de l'artiste, 1893-1901</i>, 3 vol. :</p> <p>Ms 537 « Extraits de lettres d'Émile Bernard écrites à sa famille et résumant sa vie de 1893 à 1901 : Italie, Constantinople, Jérusalem, Alexandrie, Le Caire, Malaga, Séville, Venise ». Avec la liste de ses ouvrages les plus importants (fresque ou huile) et un poème dédié à sa sœur Madeleine, morte en 1895.</p> <p>Ms 538 Du Grand Caire d'Égypte à la Grenade d'Andalousie, voyage fait par moi, le peintre Émile Bernard, ma femme Hannah et mon fils Otsi, l'an 1896, du 20 juillet au 16 août de la même année, 61 feuillets</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Ms 539 Relation de mon retour en Égypte qui eut lieu d'Espagne, en 1897, en may, et quelques vers, 37 feuillets</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres d'Émile Bernard à André Gide, 4pp. – Gamma 74 (1-2) - 5 lettres d'Émile Bernard à Paul Léautaud (12 novembre 1928 – 24 juillet 1929) –8430 (444) ; 7969 (161-162) ; Alpha Ms 3055 ; Alpha Ms 3056 - Lettre de Émile Bernard à Adrien Mithouard – 1 lettres, 6p. - Alpha Ms 1963 - Mme Émile Bernard à Hélène Pierre de Belay – 5 lettres et cartes, 8 décembre 1948 – 1967 – Ms Ms 20885 - 5 lettres d'Émile Bernard à Karl Boes – Le Caire-Venise, 8 feuillets – MNR bêta 38 – MNR bêta 42 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance d'Anna de Noailles – 1 lettre de Émile Bernard – Ms 7224 <p><u>Manuscrits et archives de la Bibliothèque Ste Geneviève</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Fernand Leprette – Dossiers et notes relatifs à l'Égypte – Émile Bernard – Ms 6269 (1) - Correspondance de Jacques-Émile Blanche – Ms 7039 – 6 lettres - [Papiers de Louis Hautecoeur – Correspondance avec le docteur Bruker (8 lettres) – Eloge de Émile Bernard – Ms 6940 – Feuillet 9-21 – et autres docs sur Émile Bernard] <p><u>Médiathèque des Ursulines – Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Émile BERNARD, <i>Pensées sur les choses de la vie, de l'art et des lettres</i> (1931), manuscrit, 230p. [consultable en ligne] <p><u>Getty Center</u></p> <p>Émile Bernard papers, organized in 7 series</p> <ul style="list-style-type: none"> I. Letters 1886-1940 II. Essays and notes III. Drawings IV. Poems (ca. 1890-1903) V. Miscellaneous (1895-1944) VI. Letters received VII. Microfilm reel <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Sagot-Le Garrec – 1 lettre d'Émile Bernard (1927) – Archives 086 - 3 lettres autographes signées et datées de Émile Bernard à Léon Rosenthal (16 juin 1926 – 12 novembre 1926) et 1 lettre autographe signée et non datée – Autographes 004, 09 - 1 extrait du journal d'Émile Bernard « Les hommes d'aujourd'hui » sur Vincent Van Gogh – Autographes 061, 09, 27 - 1 manuscrit autographe signé et non daté d'Émile Bernard intitulé « Italiens et Flamands » – Autographes 090, 05

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée d'Émile Bernard à Camille Pissaro – Autographes 086, 07, 01 - 1 lettre autographes signée de Émile Bernard à Madame Duchâteau (Pont-Aven, 27 janvier 1940) – Autographes 107, 021 - Photocopie d'un texte d'Émile Bernard adressé à Madame Marie Duchâteau (Venise, 1924) – Autographes 111, 19 - Lettre autographe signée d'Émile Bernard à sa mère (Grenade, 1896) – Autographes 111, 25 - Correspondance d'Émile Bernard à Roger-Marx et Émile Schuffennecker (1890-1903) – Autographes 112, 15-19bis - 1 invitation imprimée signée Émile Bernard, pour la messe donnée à Notre-Dame de Lorette pour Paul Cézanne le 27 novembre 1906 – Autographes 112, 60 - 1 lettre autographe signée d'Émile Bernard adressée à « cher ami » (1890) – Autographes 121, 01 - 1 manuscrit autographe de Émile Bernard – Le Dessin (s.d.) – Autographes 121, 50 - Lettre autographe signée d'Émile Bernard à T Sterstevens – Autographes 183, 35 - 7 lettres autographes signées d'Émile Bernard – Autographes 187, 11 (5) <p><u>Musée départemental Maurice Denis</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Émile Bernard : - 13 lettres adressées par Émile Bernard à sa mère (6), à Maurice Denis (2), à Paul Fort (1), à Monsieur Leblond (1), au Maréchal Pétain (1), et à 2 anonymes - 11 Manuscrits : <i>Cézanne et Zola</i> (27 mars 1940), <i>Zola et l'impressionnisme</i> (s.d.), <i>Cézanne-Gauguin</i> (s.d.), <i>Rembrandt</i> (s.d.), <i>La théorie du beau coloriste</i>, <i>Le drame de la vie humaine : poème en prose</i> (s.d.), <i>Prose en l'honneur d'une inconnue</i> (s.d.), <i>Journal de quelques jours en mer en Alexandrie et Venise</i> (1900), <i>Pièces</i> (s.d. sauf 3 poèmes 1933, 1937, 1940)
Amédée BESNUS (1831-1909)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>Les chevaux du père Vincent</i>, huile sur toile, (vers 1873), 155x130 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Amédée BESNUS, <i>Mes relations d'artiste</i>, 1898, Paris, P. Ollendorff, 294p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1147347] - Amédée BESNUS, <i>Le Salon de 1875</i>, préface de M. Eugène Montrosier, 1875, Paris, Alcan-Lévy, 48p. - Amédée BESNUS, <i>Une visite au château de Chalons</i>, 1885, Chalons, impr. Le Roy, 16p. - Amédée BESNUS, <i>Vie de Charles Picot et catalogue du musée qu'il a laissé au musée de Chalons-sur-Marne : une visite au musée de Chalons</i>, 1887, Chalons, impr. Laurent et impr. de Roy
Jean BOUCHAUD (1891-1977)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Bretagne</i> (1937), 565x488 cm <p><u>Musée de St Brieuc</u></p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean BOUCHAUD, <i>Notice sur la vie et les travaux de M. Henri Desvallières, lue à la séance du 5 novembre 1952</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1952, Paris, impr. Firmin-Didot, 12p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>La terre et la mer</i> (1936), huile sur isorel, 50x50 cm</p>	<p>- Lettres de Jean Bouchaud à Madeleine Champion-Smith – NAF 28416 – F. 271-272</p> <p><u>Bibliothèque Municipale Autun</u></p> <p>- Fonds Eugène Chevalier – Recueil Jean Bouchaud comprenant notamment trois lettres autographes</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 1 lettre autographe signée de Jean Bouchaud – Autographes 109, 23</p>
<p>Eugène BOUDIN (1824-1898)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Trouville, les jetées, marée basse</i> (1885), 40x55,2 cm</p> <p>- <i>Marché du Faou</i> (1867-1869), mine de plomb et aquarelle sur papier blanc, 23,3x36,5 cm</p> <p>- <i>Cour de ferme</i> (1889-90), huile sur toile, 41,5x55,5 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Marine, rivage normand</i> (1856), huile sur toile, 39x56 cm</p> <p>- <i>Vue du port de Quimper, prise de l'aval</i> (1857), huile sur bois, 40,3x62,3 cm</p> <p>- <i>Noce à Quimper</i> (1857), huile sur panneau de bois, 27x35 cm</p> <p>- <i>Nature morte aux poireaux</i> (1853-1856), huile sur toile, 40x58 cm</p> <p>- <i>Nature morte aux fruits</i> (1856-1860), huile sur toile, 56x83 cm</p> <p>- <i>L'Odette aux environs de Quimper</i> (vers 1855-1858), huile sur toile, 19x26 cm</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Bateau échoué sur la plage de Trouville</i> (1888), huile sur toile, 24x32 cm</p> <p>- <i>Un grain</i> (1886), huile</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- « Notes d'un voyage en Bretagne (1867) », publié par Jean Aubry, in <i>Mercure de France</i>, 15 juillet 1924, p.325</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de Eugène Boudin – NAF 24839 – F. 34-40</p> <p>- Lettres de Eugène Boudin (Correspondance de Félix et Paul Nadar) – NAF 25010 – XXV Choses diverses – NAF 290, 297-298</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- Lettres à son ami Ferdinand Martin au Havre, 236 Lettres – Ms 212</p> <p><u>Musée d'Art Moderne André Malraux (MuMa) – Le Havre</u></p> <p>- 22 lettres d'Eugène Boudin à M. Van de Velde (1888-1890)</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 27 lettres de Eugène Boudin adressées à Charles Ricada et Pieter Van de Velde (17 mai 1886 – 24 janvier 1895) – Autographes 005, 22</p> <p>- Lettre autographe signée d'Eugène Boudin à Louis Braquaval (Paris, 28 avril 1896) – Autographes 093, 02, 17</p> <p>- 1 lettre autographe signée adressée à M. Durand-Tahier, (Antibes, 13 avril 1896) – Autographes 111, 16</p> <p>- 1 lettre autographe signée adressée à son frère Louis (Paris, sans date) [1862] – Autographes 111, 20</p> <p>- 3 lettres autographes signées adressées à Allard (4 juillet 1895 – 1^{er} août 1897) – Autographes 112, 34</p> <p>- 2 lettres autographe signées adressées à son frère Louis (Venise, 26 mai 1895, Manoir de Kerhoan (Finistère) 22 juillet [1897]) – Autographes 112, 35</p> <p>- 2 lettres autographes signées adressées à Charles de Bériot (Deauville, 23 juillet 1892 - Antibes, 28 mars 1893) – Autographes 112, 36</p> <p>- 3 lettres autographes signées adressées à Ebstein – (Venise, 26 mai au 25 juin 1895) – Autographes 112, 37</p> <p>- 1 lettre autographe signée adressée à Lalanne (14 décembre 1881)</p> <p>- 1 carte de visite autographe signée et non datée, destinataire non identifié – Autographes 112, 38</p> <p>- Testament d'Eugène Boudin (juin 1898) – Autographes</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	sur toile, 117x160 cm	112, 39 - 1 lettre autographe signée adressée à Louis Boudin (Paris, 12 avril 1867) – Autographes 121, 17 - 237 lettres autographes signées et datées, 1861-1890 – Ms 212 / mf 320 - Correspondance de Félix et Paul Nadar – Lettres d'Eugène Boudin – NAF 24988 – ff. 111-113
Théodore BOULARD (1887-1961)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>La grève de Ker Emma</i> , huile sur panneau, 13x18 cm	<u>Œuvres et textes édités</u> - Théodore BOULARD, <i>Vingt leçons de perspective</i> , 1951, Paris, L'auteur, 88p.
Michel BOUQUET (1807-1890) Denise Delouche dans sa thèse écrit « Plusieurs voyages en Orient, en Ecosse, une activité littéraire l'écartent de la Bretagne ... »	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Lavoir breton</i> (vers 1883), huile sur toile, 71x100 cm <u>Musée des Jacobins – Morlaix</u> - <i>Keremma</i> (vers 1875), huile sur panneau, 113x63 cm - <i>Une vue de Capri</i> , huile sur toile - <i>Clair de lune</i> (1888) huile sur toile, 29x24 cm - <i>Sous-bois de Fontainebleau</i> , fusain, 28,5x42 cm - <i>Intérieur de forêt</i> , aquarelle, 31x42 cm - <i>Cabane bretonne</i> (1865), aquarelle sépia – 21,5x29,5 cm <u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u> <i>Le Vétéran entrant à Concarneau</i> (1861), huile sur toile.	<u>Textes inédits ou manuscrits</u> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Collection d'autographes formés par Félix et Paul Nadar – Lettre(s) de Michel Bouquet – NAF 24263 – F. 166 <u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u> - Lettre autographe signée de Michel Bouquet datée du 27 mai 1869 – 0561 (06) <u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u> - 1 lettre autographe signée de Michel Bouquet au président [de la société des amis des arts] datée du 11 mai 1865 – 060, 03, 32
Jules BRETON (1827-1906)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>À la fontaine</i> (1892), huile sur toile, 90,5x68,5 cm - <i>Le pardon de Kergoat</i> (1891), huile sur toile, 123,6x234 cm - <i>Le bedeau de Kerlaz</i> (1868), huile sur toile, 33x25 cm	<u>Œuvres et textes édités</u> - Jules BRETON, <i>L'Art et les artistes... nos peintres du siècle</i> , [1899], Paris, Société d'édition artistique, 256p. - Jules BRETON, <i>Les Champs et la mer</i> , 1875, Paris, A. Lemerre, 178p. - Jules BRETON, <i>La Comtesse Duchâtel, née Marie d'Harcourt, 1854-1889</i> , 1899, Paris, impr. de G. Chamerot, 48p. - Jules BRETON, <i>Delphine Bernard, la femme et l'artiste</i> , 1902, Paris, A. Lemerre, 240p. - Jules BRETON, <i>Le retour des Champs : à Jean-François</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>Millet</i>, 1874, 1 f. manuscrit</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jules BRETON, <i>Feyen-Perrin</i> [notice biographique], in <i>Exposition des œuvres de Feyen-Perrin</i>, mars 1889, 1889, Paris, Alcan-Lévy, 47p. - Jules BRETON, <i>Discours aux funérailles de M. Vollon le 29 Août 1900</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1900, Paris, impr. de F. Didot et Cie, 18p. - Jules BRETON, <i>Notice sur M. Paul Baudry lue dans la séance de 22 mai 1886</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1886, Paris, impr. de Firmin-Didot, 19p. - Jules BRETON, <i>Jeanne, poème</i>, 1880, Paris, G. Charpentier, 336p. - Jules BRETON, <i>Œuvres poétiques</i>, 1887, Paris, A. Lemerre, 310p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1030335] - Jules BRETON, <i>Un peintre-paysan : souvenirs et impressions : Aube et crépuscule. Paysages et campagnards. Art et artistes. De la suprématie de l'école française</i>, 1896, Paris, A. Lemerre, 340p. - Jules BRETON, <i>La Peinture : les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la muse, conte historique</i>. 1904, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 228p. - Jules BRETON, <i>Savarette</i>, 1898, Paris, A. Lemerre, 194p. - Jules BRETON, <i>La Vie d'un artiste. Art et nature</i>, 1890, Paris, A. Lemerre, 339p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k933595x] <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres de Jules Breton à H. Launette, éditeur et imprimeur – 0445 (3) <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe de Jules Breton à Jules Massenet [s.d.], 1 lettre - Lettre autographe de Jules Breton à Jules Massenet – [s.d.], 1 carte - Lettre autographe de Jules Breton à Jules Massenet 14 mars 1886, 1 lettre - Lettre de Jules Breton à Jules Massenet du 7 janvier 1888, Courrières (Pas-de-Calais) – 1 carte - Lettre autographe de Jules Breton à Jules Massenet, 2 octobre 1893 – 1 lettre - Lettre autographe signée de Jules Breton à Jules Massenet, Courrières, 7 janvier 1896 – 1 carte <p><u>Bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Jules BRETON à Henri Harpignies – Ms 7326 - Lettre(s) de Jules Breton adressée(s) à Théophile Gautier – Ms Lov. C492 / F. 164-165 - 3 lettres de Jules Breton à Henri de Régner (1897) – Ms 5700 / Feuilles 7-8 - 11 lettres de Jules Breton à Mme Henri de Régner, née Marie de Heredia (1892-1905) – Ms 5694 / pièces 87-96

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Autographes de Jules Breton (1862-1896) – Ms 2156 / F. 61-90 - Lettres de Jules Breton à Mme Jane Dieulafoy (1901) – Ms 2686 / pièce 62 - Lettres de Jules Breton à Joachim Menant, à sa femme et à Delphine Menant (1899) – Ms 4174 / pièce 115 - Lettres de Jules Breton à Ludovic Halévy (11 avril 1892 – 9 mars 1905) – Ms 4481 / pièces 14-20 - Lettres de Jules Breton à José Maria de Heredia – Ms 5686 - Lettres de Jules Breton à Edouard Détaillé – Ms 5528 <p><u>Getty Center for the History of Art</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jules Breton, letters mostly to unnamed correspondants, and a manuscript entitled « Quelques unes de mes idées sur la peinture » <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collectif Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Dossiers documentaires (coupures du presse, notes manuscrites...) dont Jules Breton – Carton 08 – Archives 029, 04-43 - Dossiers d'artistes dont Jules Breton – Archives 059, 04 - Lettre autographe signée de Jules Breton à Leon Bonnat (4 janvier 1898) – Autographes 005, 15, 2 - 4 lettres autographes signées de Jules Breton à Léon Bonnat et Eugène Fromentin (28 mars 1865 – 17 mars 1893) – Autographes 006, 13 - 4 cartes autographes signées de Jules Breton adressées à Gabriel Ferrier (1898 et sans date) – Autographes 088, 1, 10 - 1 lettre autographe signée de Jules Breton à M. Blavier (Paris, sans date) – Autographes 099, 30 - 1 carte autographe signée de Jules Breton, sans destinataire (Paris, 31 octobre 1900) – Autographes 102, 05, 02 <p><u>Médiathèque Ceccano – Avignon</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Jules Breton à Paul Mariéton (1886) – ms 4645 <p><u>Bibliothèque de la société des lettres, sciences et art de Rodez</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre et 4 cartes (sans date) de Jules Breton adressées à Denys Puech
<p>Léon BRION (1842-1923 ?)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage aux arbres</i>, huile sur panneau, 27x35 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Léon Brion à Jules Jacquemart, Paris (12 octobre 1878) – Autographes 094, 06, 02, 14
<p>Camille BRYEN (1907-1977)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Composition 303.12F (28.02.91), huile sur toile, 68x49,8 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Camille BRYEN, <i>Désécriture</i>, 1962, Alès, PAB, 2ff. - Camille BRYEN, <i>Héspéride</i>, 1952, Alès, PAB, 6p. - Camille BRYEN, <i>Jepeinsje</i>, poème et eau-forte de Camille Bryen, 1955, Alès, PAB, 8p. - Camille BRYEN, G. WOLS, <i>2bis</i>, 1955, Paris, G. Wols,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>6p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Camille BRYEN, <i>Homo Dragonans</i>, texte et pointe sèche de Camille Bryen, 1953, Alès, PAB, 10p. - Camille BRYEN, <i>Actuation poétique, suivie d'exemples</i>, dessins et poèmes de Camille Bryen, photographie de Raoul Michelet, 1935, Paris, René Debresse, 34p. - Camille BRYEN, <i>Carte blanche à Camille Bryen</i>, textes de Camille Bryen, un spectacle initiatique ; introduction par Yvon Taillandier, 1964, Paris, Librairie Connaître, 32p. - Camille BRYEN, Jacques VILLEGLE, <i>Hépérile éclaté</i>, [s.d.l.n.], 8ff. - Camille BRYEN, <i>Temps troué</i>, dessins, bois originaux, papiers déchirés, Jean Arp, 1981, Paris, Le Soleil noir, 57p. - Camille BRYEN, Bernard REQUICHOT, <i>Peintres</i>, 1984, Trans-en-Provence, Editions Unes, 3ff. - Camille BRYEN, [[Paroles...], 1949, [s.l.], R. Fournier, 6p. - Camille BRYEN, Henri BARANGER, <i>Affichez vos poèmes, affichez vos images</i>, image irrationnelle par Raoul Michelet, [1937], [s.l.], Actuation, 1f. - Camille BRYEN, <i>Lettre illettrée [sic]</i>, texte et gravure de Bryen, 1971, Vaduz, Brunidor, 2f. - Camille BRYEN, <i>Expériences</i>, avec deux compositions de Manon Thiébaud, 1932, Paris, l'Equerre, 30p. - Camille BRYEN, <i>Les Quadrupèdes de la chasse</i>, avec un collage de l'auteur, 1934, Paris, Ed. du grenier, 45p. - Camille BRYEN, <i>La Chair et les mots : journal poétique</i>, avec un portrait de l'auteur par Zadkine, 1948, Paris, K. éd., 41p. - Camille BRYEN, <i>La Chasse aux lions</i>, avec un portrait de l'auteur par lui-même, 1952, Paris, Le messager boiteux de Paris, 13p. - Camille BRYEN, <i>Nuits massacrées</i>, avant-propos par Henri Baranger, 1938, Rodez, « Les feuilles de l'îlot », 6p. - Camille BRYEN, <i>Langue d'oiseau</i>, 1966, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 148p. - Camille BRYEN, <i>Les cloîtres du vent</i>, portrait de l'auteur d'après une pointe sèche de Marcoussis, 1945, Paris, Ed. de la Nouvelle revue critique - Camille BRYEN, <i>L'Aventure des objets</i>, conférence prononcée à la Sorbonne, Paris, le 3 mai 1937, avant propos de J.-H. Levesque, 1937, Paris, Jose Corti, 16p. - <i>Anthologie de la poésie naturelle</i> : Louis Billard, Auguste Boncors, Jean-Paul Brisset ...[et al.], document réunis par Camille Bryen et Alain Gheerbrant, 1949, Paris, K éditeur, 170p. - Camille BRYEN, <i>Les lions à barbe</i>, 1935-1936, Paris, Ed. Sagesse, 7p. - Camille BRYEN, <i>Mots bavards</i>, poème de Bryen, gravures d'Alechinsky, 1984, Alès, PAB, 14p. - Camille BRYEN, <i>OpoPONax</i>, 14 poèmes de Camille Bryen, 1928, Nantes, impr. de Saunier, 15p. - Camille BRYEN, <i>Parole ... parle ! Ecriture ! ... Ecrit !</i> [etc.], 1949, [s.l.], R. Fournier, 6p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Bibliothèque Kandinsky</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Puzzle de phrases de phrases, dactylographe de Camille Bryen – BRY Ms 1 8195 - Lettre de Camille Bryen à Gabrielle Buffet-Picabia – BRY C1 2972 - Lettre de Camille Bryen à Marcel Duchamp – BR C2 9659 <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Alain Gheerbrant – Dactylographe de Camille Bryen, <i>Les Lions à barbe</i> (1954) <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Camille BRYEN, Manuscrit autographe signé des <i>Quadrupèdes de la chasse</i> rédigé à Paris, avec sept dessin originaux (1932-1934) – Ms Ms 50916 - <i>Une toile de Picabia</i>, Carte autographe signée de Camille Bryen à Patrick Waldberg (8 octobre 1960) – Ms Ms 41748 <p><u>Musée des Beaux-Arts de Nantes – Fonds Bryen</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1284 documents (dessins, peinture, correspondance, manuscrits dactylographes...) (1928-1984) <p><u>Bibliothèque Kandinsky – Galerie La Hune</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de Camille Bryen - Camille Bryen, entretien par Marielle Tabart et Jean-Hubert Martin (30 octobre 1972) 1/2 et 2/2 – BS 015 et BS 025
<p>Jacques BUREL (1922-2000)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de Marianne Le Meur</i>, huile sur toile - <i>Portrait de Marie-Jeanne Le Meur</i>, huile sur bois 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - [Jacques Burel, <i>témoin de la vie paysanne en Bretagne</i>, œuvres, accompagnées de quatre textes par Françoise Foucher et De Ronce et de froment, Jacques Burel, 2005, Spézet : Coop Breizh ; Quimper, Musée départemental breton, 143p.] - Jacques BUREL, <i>De ronce et de froment : petite chronique de Coat-Meur et autres lieux au temps où ils avaient une âme</i>, Spézet, Coop Breizh, 144p.
<p>Eugène CADEL (1862-1942)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p><i>Chapelle de Trémalo</i>, huile sur panneau, 22x27</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p><i>Église de Carnac</i> (1909), huile sur toile, 46x55 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Coupure de presse <i>Le salon des Indépendants</i> signé Eugène Cadel (16 février 1924) – 7164
<p>Charles CAMOIN (1879-1965)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Marine ou Voilier à Ploumanach</i>, (1931) 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Charles Camoin à Guillaume Apollinaire – NAF 27148 – F.22-25 - <i>Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse</i>, lettres présentées et annotées par Claudin Gramont, 1997,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Lausanne, la Bibliothèque des Arts, 231p.</p> <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Charles Camoin à Germain Bazin (conservateur en chef) (16 novembre) – 0519 (03) <p><u>Musée Fabre – Montpellier</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Charles Camoin (1^{er} juin 1936) <p><u>Musée Granet – Aix en Provence</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre(s) de Charles Camoin <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Charles Camoin – Autographes 093, 02, 20 - 1 lettre autographe signée de Charles Camoin adressée à Berthe Weill – Autographes 095, 12 - 1 lettre autographe signée de Charles Camoin – Autographes 188, 04
<p>Jules CAVAILLES (1901-1977)</p>	<p><u>Musée de Saint-Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La cour de ferme</i>, huile sur toile, 65x54 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p><u>Paris – Bibliothèque Forney</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jules CAVAILLES, <i>Carnet de Cannes</i>, présentation de Dominique Rollin, 1967, Paris, Bibliothèque des Arts, 61p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée et non datée (1936?) de Jules Cavailles à A. Dezarrois – Autographes 092, 01, 02, 06
<p>Pierre CAVELLAT (1901-1995)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Troménie à Locronan</i>, huile sur isorel, 60x94 cm - <i>La Troménie</i>, huile sur isorel, 35x105 cm - <i>Planche peinte des deux côtés</i>, huile sur isorel, 62x126 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre CAVELLAT, <i>Des co-mourants. Étude de législation et de jurisprudence française</i>, Thèse pour le doctorat (Sciences juridiques), Université de Rennes, Faculté de droit, 1928, Rennes, Imprimeries réunies, 96p.
<p>Edmond CERIA (1884-1955)</p>	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Port de Guilvinec</i>, huile sur toile, 38x61 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 lettres autographes de Edmond Ceria à Théophile Briant – Autographes 098, 01
<p>Maurice CHABAS (1862-1947)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Rêverie</i>, dessin au pastel sur papier, 72,5x92,5 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Maurice CHABAS, <i>Psaumes d'amour spirituel</i>, préface de Camille Flammarion, 1921, Paris, Editions de la Revue Contemporaine, 219p. - Maurice CHABAS, <i>Sur les routes du Lot</i>, préface de Alphonse de Châteaubriant, 1936, Liège : impr. G. Thone, Paris : J. de Gigord, 64p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>BMVR – Marseille</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Maurice Chabas à Léon-Gabriel Gros [1970??? <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 cartes de Maurice Chabas à Léon Durocher – Ms 1600 <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Maurice Chabas à Guillaume Apollinaire – NAF 24148 – F.149-158 - Lettre de Maurice Chabas à Paul Viardot – NAF 25873 – F. 116 - Lettres de Maurice Chabas au Baron Pierre Bouloumié – NAF 18909 – F.24 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Maurice Chabas à la famille (Jacques-Émile) Blanche – Ms 7041 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Maurice Chabas à André Dezarrois datée du 17 avril 1935 – Autographes 092, 01, 02, 10 - 6 lettres autographes signées et 1 carton d'invitation de Maurice Chabas – Autographes 188, 15
<p>Narcisse CHAILLOU (1837-1896)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de ma nourrice</i> (vers 1882), huile sur toile, 70,2x54 cm - <i>Portrait de M. Lucien Decombes</i> (s.d.), huile sur toile, 73x54 cm - <i>Portrait de Mme Decombes</i> (s.d.), huile sur toile – 73x55,5 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le tireur de cidre</i> (vers 1886), huile sur toile, 135x98 cm 	<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives départementales de Nevers</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres et 1 carte postale de Narcisse Chaillou à Achille Millien (1889-1890) – 82 J 796
<p>Michel CHAPUIS (1925-2004)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage. Maisons au bord d'une rivière</i>, huile sur toile, 58x80 cm - <i>Portrait de magicien</i>, huile sur toile, 73x54 cm 	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Michel CHAPUIS, <i>Les sources de l'œuvre</i>, 1992, Quimper, A. Bargain, 159p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
Paul CHARDIN (1833-1918)	<u>Musée de Saint-Brieuc</u> - <i>Chapelle à Plouha</i> , 1874, huile sur toile, 103x138,5 cm	<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque des Champs Libres</u> - Lettre autographe de Paul Chardin à Arthur du Bois de la Villerabel (1889) <u>Bibliothèque Yves Le Gallo – CRBC Brest</u> - Paul CHARDIN, <i>Recueil de peintures et sculptures héraldiques : cathédrale de Tréguier</i> , 1886, Imprimerie Delesques, 75p.
Théophile-Narcisse CHAUVEL (1831-1909)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Marine bretonne</i> , huile sur toile, 72x92 cm - <i>Bords du Loing</i> , huile sur toile, 70x110 cm - <i>Paysage : arbre, personnage et chèvre</i> , huile sur toile, 90x71 cm - <i>Paysage</i> , huile sur toile, 112x145 cm - <i>Quatre études encadrées sur le même panneau</i> , huile sur toile, 50x33 cm - <i>Neuf études encadrées sur le même panneau</i> , huile sur bois, 48x74 cm - <i>Neuf études encadrées sur le même panneau</i> , huile sur bois, 48x74 cm - <i>Paysage : arbres et rochers</i> , huile sur toile, 92x72 cm - <i>Portrait de femme</i> , huile sur toile, 53x43 cm - <i>Paysage du Havre</i> , huile sur bois, 18x23 cm - <i>Fleurs dans un pot</i> , huile sur toile, 26x21 cm - <i>Paysage de verdure</i> , huile sur toile, 90x71 cm	<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u> - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel – 0556 (04) <u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u> - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03 - 10 lettres autographes signées de Théophiles Chauvel (1869-1878) – Autographes 094, 06, 03, 09 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 10 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 11 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 12 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 13 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.] (16 octobre 1869) – Autographes 094, 06, 03, 15 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 16 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 17 - 1 lettre autographe signée de Théophile Chauvel à Jules Jacquemart [s.l.d.] – Autographes 094, 06, 03, 18
Gabriel CHAUVELON (1875 -?)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Camaret</i> , huile sur toile	<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Correspondance de Madeleine Smith – Mme Pierre Champion – Lettres reçues de Gabriel Chauvelon – NAF 28416 – F.149-150
Georges CLAIRIN (1843-1919)	<u>Musée de la Cohue – Vannes</u> - <i>Crépuscule de Belle-Île</i>	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> - André BEAUNIER, <i>Les Souvenirs d'un peintre</i> , 1906,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><i>en Mer</i> (1900) huile sur toile, 60,5x100,5 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Rochers à Belle-île</i> (vers 1900), huile sur toile, 65x100 cm - <i>Troupe en Arabie dans un paysage / Défilé d'El Kantara</i>, gouache, 51,5x72 cm <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les brûleuses de varech</i>, huile sur toile, 133x240 cm 	<p>Paris, E. Fasquelle, 360p. [souvenirs de Georges Clairin] – [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5575129h]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Georges CLAIRIN, <i>Ulysse Butin Saint-Quentin 1838-Saint-Quentin 1883</i>, orné d'un portrait d'Ulysse Butin gravé par Andréi Khalipine, 2000, éd. Nanga, 53p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (Paris) – 2 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (1898) – 2 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (Fort des Moulins - 17 août 1912) - Lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (1912) - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (sans date) - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (sans date) – 3 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (Paris, 16 juin 1917) – 2 feuillets - Lettres de Georges Clairin à la famille Saint-Saëns [s.d.] - 1 lettre de Georges Clairin à Jules Massenet (Karnak, Egypte, janvier 1896) – 2 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Jules Massenet (20 février 1912) - 1 lettre de Georges Clairin à Jules Massenet (janvier 1884) - 1 lettre de Georges Clairin à Jules Massenet (novembre 1897) – 2 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Louise Massenet (Le Pouldu) – 2 feuillets - 1 lettre de Georges Clairin à Charles Nutter (4 et 18 mars 1898) – 2 feuillets - Lettres de Georges Clairin à Camille Saint-Saëns <p><u>Bibliothèque centrale des Musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 34 lettres de Georges Clairin à Lucie Faure – Ms 543 <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Georges Clairin à Joseph Reinach – NAF 13534 – F. 4-14 - Lettres de Georges Clairin à Raymond Poincaré – NAF 16020 – F. 49-56 - Lettre de Georges Clairin à Germain Bapst – NAF 24528 – F. 347-349 - Lettre de Georges Clairin à Geneviève Bréton, Mme Alfred Vaudoyer – NAF 28428 (122) – F. 150-160 – NAF 28428 (127) – F. 11-12 - Lettres de Georges Clairin à Raymond Poincaré – NAF 15997 – F. 100-117 - Lettres de Georges Clairin à la famille Porto Riche – NAF 24955 – F.280-281 - Lettres de Georges Clairin à Anatole France – NAF 15384 – F. 166-167

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Georges Clairin à Geneviève Halévy, Mme Bizet – Ms 13216 – F.23 - Lettres de Georges Clairin à Robert de Montesquiou – NAF 15118 – F. 74-78 - Lettres de Georges Clairin à Augusta Holmès – NAF 15261 – F. 74-76 - Lettres de Georges Clairin à Paul et Félix Nadar – NAF 24265 – 139-147 - Lettre de Georges Clairin à Jean Louis Pascal – NAF 25093 – F. 42-43 - Lettres de Georges Clairin à Pauline Viardot – NAF 16272 – F. 75-76 - Lettres de Georges Clairin à M. et Mme Edouard Lockroy – NAF 25161 – F. 218-234 - Lettres de Georges Clairin à Émile Zola – NAF 24517 – F. 176-215 <p><u>BM Reims</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Collection d'autographes de Charles Lorient dont Georges Clairin – Ms II <p><u>Sorbonne – BIU Centrale</u></p> <p>Lettres de Georges Clairin à H.P. Nénot, architecte de la Sorbonne – Ms 1791 – Ms 38-41</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Lettres de Georges Clairin à Edouard Detaille – Ms 5528 – F. 107-120 - Lettres de Georges Clairin à Ludovic Halévy – Ms 4491 – Pièce 369 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres de Georges Clairin – 009,05 - 1 lettre autographe signée de Georges Clairin à Gabriel Ferrier – 2 feuillets – 088,1,12 - 1 lettre de Georges Clairin à M. Bergerat – 099,49,01 - 1 lettre autographe signé de Georges Clairin à M. Bergerat – 099,49,02 - Autographes de Georges Clairin – 099,50 - Ensemble de 16 lettres autographes signées dont Georges Clairin – 200,21 - Ensemble de 39 lettres autographes signées et manuscrits dont Georges Clairin – 201,12 <p><u>Getty Center</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Letters from Georges Clairin to Henri Cazalis and others, ca 1918 – 18 items
<p>Pierre-Eugène CLAIRIN (1897-1980)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>L'atelier de Gauguin au manoir Lézavarn à Pont-Aven</i>(1959), huile sur toile, 60,5x73 cm 	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Discours de Pierre Eugène Clairin</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, séance publique annuelle du 15 novembre 1972, 1972, Paris : Institut de France, 12p. - <i>Discours de Pierre Eugène Clairin</i>, pour la réception de M. Darius Milhaud, élu membre de la section de

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Portrait du peintre Émile Jourdan</i> (1923), huile sur carton, 41x33 cm</p> <p>- <i>Sergines</i> (1962), huile sur toile,</p> <p>- <i>Pont-Aven, vu du champ Lollichon</i> (1923), huile sur toile, 54x81 cm</p> <p>- <i>La maison de Monsieur le Mestric à Pont-Aven</i> (1924), huile sur toile, 55x46 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Pont-Aven du bois d'amour</i>, huile sur toile, 102x120 cm</p> <p>- <i>Le retour, paysage de Provins</i>, huile sur toile, 79x79 cm</p>	<p>composition musicale en remplacement de M. Marcel Dupré, prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie des Beaux-Arts le 31 mai 1972, 1972, Paris, Institut de France, 26p.</p> <p>- Pierre-Eugène CLAIRIN, <i>Hommage au maître Henri Busser : à l'occasion de son centième anniversaire</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1972, Paris, Institut de France, 11p.</p> <p>- Pierre-Eugène CLAIRIN, <i>Notice sur la vie de M. Démétrius Galanis (1879-1966)</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, séance du 6 décembre 1967, 1967, Paris : impr. Firmin-Didot et Cie, 16p.</p> <p>- Pierre-Eugène CLAIRIN, <i>Notre voyage au Maroc en 1948</i>, [s.l.n.], 1948, [1 album de 101 aquarelles]</p> <p>- Pierre-Eugène CLAIRIN, <i>Discours prononcé dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts le 7 novembre 1973, pour la réception de M. Henry Moore</i>, 1973, Paris, Institut de France, 16p.</p> <p>- Pierre-Eugène CLAIRIN, <i>Cinquante ans d'amour breton</i>, préface de Jean Guéhenno, 1971, Provins, impr. Nantillet</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Médiathèque de Vichy</u></p> <p>- Lettre de Pierre-Eugène Clairin à Valéry Larbaud (1948)</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres reçues par Jean Guéhenno de Pierre-Eugène Clairin (1968-1977) – NAF 28297</p> <p>- 2 lettres de Pierre-Eugène Clairin à Louis Hautecoeur – Ms 6975</p> <p>- Fonds Ferdinand Brunot – 1 carte de Pierre-Eugène Clairin – Ms 7786</p> <p><u>Fondation Custodia – Paris</u></p> <p>- 4 lettres autographes signées de Pierre-Eugène Clairin à Jean Carvalho (1933-1939) – [108]</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- Lettres de Pierre-Eugène Clairin à Kiyoshi Hasegawa – Archives 062</p> <p>- 35 lettres autographes signées de Pierre-Eugène Clairin – Autographes 188, 40</p>
<p>Albert CLOUARD (1866-1952)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>La Vierge des grèves</i>, huile sur toile, 65,2x82 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>L'Oratoire de saint Guirec à Ploumanac'h</i>, lithographie en couleur, 23,5x39 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Albert CLOUARD, Georges BRAULT, <i>Tro Breiz [Tour de Bretagne]</i>, 1892, Paris, Librairie Fischbacher, 497p.</p> <p>- Albert CLOUARD, <i>La Légende de Saint Guirec</i>, (Bois de l'auteur), 1903, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 19p.</p> <p>- Albert CLOUARD, <i>La Sainte aux Maisons</i>, (Bois de l'auteur) Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1907.</p> <p>- <i>Le Noël de Saint Budoc</i> [extrait d'Azénor et Tildu], in <i>La Bretagne touristique</i>, 15 décembre 1924, n°33.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée Maurice Denis – Le Prieuré</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Lettres d'Albert Clouard à Maurice Denis (1898-1941)</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- Divers carnets de notes de l'auteur (Voyage en Bretagne, notes bibliographiques ...)</p> <p>- Manuscrits inédits :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Azénor et Tildut</i> (1922) – mystère (cinq actes et vingt images) (Brouillon) - <i>Azénor et Tildu</i> (sans date – vers 1924) – Mystère en cinq actes et 21 images (version définitive) - <i>Luza et Divalo</i> (1924) – drame - <i>L'Arche Vermeille</i> (1931) – recueil de trois vies de saints - <i>La Sirène blessée</i> (sans date) – drame féérique - <i>Merlin l'enchanteur</i> (sans date) – drame lyrique (selon la correspondance avec M. Denis 1921-22) - <i>La flûte de buis</i> (sans date) – recueil - <i>Le périple enchanté – Vers l'île d'Aimant – livre de bord</i> (sans date) – recueil - <i>La couronne d'ajoncs</i> (sans date) – recueil - <i>Le Voile de la fée</i> (sans date) – recueil - <i>La flamme tremblante</i> (sans date) – recueil
<p>Jules COIGNET (1798-1860)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Le chêne du dolmen dans la forêt de Brocéliande</i> (1836), huile sur toile, 56x46,5</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Jules COIGNET, <i>Chez mon oncle</i>, 1894, Paris, Hachette, 192p. (?)</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- <i>Le Journal inédit du peintre Jules Coignet</i> (1844-45), [1988?], [s.l.n.]</p> <p><u>Archives municipales de Reims</u></p> <p>-Lettre de Jules Coignet, peintre, à Mme Petit (15 septembre [1850]) – Coll. P. Tarbé, carton XXVI, n°10</p>
<p>Émile COMPARD (1900-1977)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Marine à Doélan</i> (1936), huile sur toile, 41x31 cm - <i>Mélanie</i> (1932), huile sur contreplaqué, 97x130 cm - <i>Jos</i> (1966), huile sur toile, 92,5x73 cm - <i>Huîtres de Bélon</i>, huile sur toile, 38x46 cm - <i>Portrait de Curnonsky</i>, huile sur toile, 22x27 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre manuscrite de Émile Compard à Pierre Domecdes – Ms 8494 – F. 971-978 / F. 972-973
<p>Jules CONTENCIN (1851-1925)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de</u></p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jules CONTENCIN, <i>Au calabrun : recuei de trobo</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Rennes</u></p> <p><i>La Prière (Portrait de Mademoiselle Fédé, de Merdrignac)</i> (1894), huile sur toile, 55,1x46 cm</p> <p><i>Une vieille bretonne</i> - 55x45</p>	<p><i>diverso</i>, 1933, Marseille, impr. St Léon</p> <p>- Jules CONTENCIN, Louis TOMBAREL, <i>L. EYMOND, Li Toubareleto, dou paure felibre Louis Tombarel</i>, 1942, Vesoun-la-Roumano, 134p. [occitan]</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>BM de Carpentras</u></p> <p>- Lettres de Jules Contencin à François Jouve (1900-1910) – Ms 2657</p> <p><u>BM Toulouse</u></p> <p>- Fonds Antonin Perbosc – Lettres ou œuvres de Jules Contencin – n° CGM 1393</p> <p><u>Musée des Arts et traditions populaires de Marseille</u></p> <p>- Lettres de Jules Contencin à Marcelle Drutel (1942-1953), 6 ff.</p>
<p>Fernand CORMON (1845-1924)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Avant la pêche</i> (1888), 77x58 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Séance publique annuelle du 11 novembre 1911, Académie des Beaux-Arts, 1911, Paris, Impr. Firmin-Didot, 101p. [contient entre autres : discours de M. Fernand Cormon « Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Reyer (1823-1909) »]</p> <p>- Fernand CORMON, « Notice sur la vie et les œuvres de M. Jules Lenepveu », Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1899, Paris, impr. de Firmin-Didot et cie, 10p.</p> <p>Funérailles de M. Oscar Roty, membre de l'Académie, le 4 mars 1911, discours de M. Fernand CORMON, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, [1911], Paris, Impr. de Firmin-Didot, 13p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettre autographe signée de Fernand Cormon à Jules Massenet [s.d. - 1887]</p> <p>- Lettre de Fernand Cormon à Raoul Blondel [s.d.]</p> <p>- Dîner des prix de Rome : lettre de Fernand Cormon, Paris (21 novembre 1913)</p> <p>- Lettres de Fernand Cormon à Mme Raymond Poincaré – Henriette Benucci – NAF 15997 – F. 302-303</p> <p>- Lettres de Fernand Cormon à Ernest Lavis – NAF 25166 – F. 450-451</p> <p>- Lettres de Fernand Cormon à Germain Bapst – NAF 24528 – F.474-481</p> <p>- Lettres de Fernand Cormon à J.L. Pascal – F. 25093 – F. 50</p> <p>- Lettres de Fernand Cormon à Madeleine Champion-Smith – NAF 28416- F. 354-356</p> <p><u>Archives nationales – Pierrefites sur Seine</u></p> <p>- 2 lettres de Fernand Cormon à Henry Maret – Fonds Henry Maret / 16 AR</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Fernand Cormon à d'Edouard Detaille – Ms 5528 – F. 139-149bis- - Fernand Cormon. « Notes sur la peinture française en 1917 », manuscrit autographe, 1917, 21p. – Ms 573 - Lettres de Fernand Cormon (12 mai 1903) – Ms Lov 1166 (2) / F. 546-547 - Autographe de Fernand Cormon (Collection Pailler-Laurent) – Ms 1988 / 136 <p><u>Paris Sorbonne – BIU Centrale</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 lettres de Fernand Cormon à H.P. Nénot, architecte de la Sorbonne – Ms 1761 – Ff. 46-52 <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Fernand Cormon – 0367 (02) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe de Fernand Cormon datée et signée (4 août 1891) – Autographes 009, 15 - 4 lettres autographes signées de Fernand Cormon (sans date) à Gabriel Ferrier – Autographes 088, 1, 16 - 1 lettre autographe signée datée du 24 septembre 1904, sans destinataire spécifié – Autographes 092, 01, 02, 27 - 1 lettre autographe signée de Fernand Cormon à Roger Millès, Paris (1^{er} mai 1918) – Autographes 121, 31 - 2 lettres autographes signées de Fernand Cormon
<p>Jean-Georges CORNÉLIUS (1880-1963)</p>	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La vierge vieille</i> (vers 1924), huile sur contreplaqué, 65 x50 cm - <i>Pauvre pêcheur</i> (1925), huile sur toile, 70x50 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Georges CORNÉLIUS, <i>Lettres à une carmélite</i>, préf. de Alain Calonne, 1998, Paris, Ed° du Cerf, 172p. - Jean-Georges CORNÉLIUS, <i>La Chanson de Roland</i>, [s.d.], Paris, Henri Laurens, 1 vol.
<p>Jean Baptiste Camille COROT (1796-1875)</p>	<p>Rennes (Paysage)</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vue du château de Pierrefonds</i> (1840-1845) (51,5x78) - <i>Paysage de Bretagne</i> (1860-1865)(35,2x25,1) - <i>La Chapelle Sainte-Suzanne</i> (Mûr de Bretagne) 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Corot raconté par lui-même et par ses amis</i>, Vésénaz-Genève, P. Callier, 1946, 2vol. [1. Pensées et écrits du peintre – 2. Ses contemporains, sa postérité] <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Recueil. Autographes de Camille Corot. 64 lettres et 23 enveloppes de lettres. 1 vol. [manuscrit] - Recueil. Lettres Autographes de Corot à Dutilleux et à Alfred Robaut [manuscrit]

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Charles COTTET (1863 -1925)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>L'Office du soir</i> (1906), 186,8x24,2 cm - <i>Femmes de Plougastel au pardon de Sainte-Anne-la-Palud</i> (1903), huile sur toile, 120,2x160,5 cm - <i>Deuil marin</i> (1906), eau forte et aquarelle gouachée sur vergé d'Arches, 30,8x41,4 cm - <i>ORAGE en mer, Bretagne</i>, huile sur carton, 34x45 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pêcheurs fuyant l'orage</i> (1903), huile sur carton, 54x75 cm - <i>Église brûlée / Lamentation des femmes de Camaret autour de la chapelle de Roch Amadour</i> (1911), huile sur toile, 178x137 cm - <i>Cabaret</i> (1893), - <i>Marine bretonne</i> (1903), huile sur carton, 54x75 cm - <i>Vue d'Ouessant – enfants dans la rue</i> (1914) - <i>Quatre bretonnes</i> (1900-1910), huile sur toile, 38,4x54,2 cm - <i>Rayons du soir à Camaret</i> (1892), huile sur toile, 73,5x110 cm - <i>Les Trois Femmes</i> (s.d.), 38,5x43cm - <i>Nature morte au verre de vin et au dessous de bouteilles rouges / Nature morte aux pommes</i> (1883), huile sur toile, 35x55 cm - <i>L'enfant mort (étude pour Gens d'Ouessant veillant un enfant mort)</i> (1889), huile sur toile, 63x52 cm - <i>Gens d'Ouessant veillant un enfant mort</i>, 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de la bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Charles Cottet à Anna de Noailles – Ms 7226 - Fonds Jacques-Émile Blanche – 5 lettres et 2 cartes de Charles Cottet – Ms 7041 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de la revue La Plume et de ses directeurs – 2 lettres de Charles Cottet adressées à Karl Boès (16 avril 1902 – 23 janvier 1903) – MNR Béta 311 <p><u>Bibliothèque de l'Arsenal</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Charles Cottet à Georges et Gustave Toudouze – Cote 15072 div. 1 <p><u>Archives départementales de Savoie</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Henry Bordeaux 73 F. (14102-14103, 3755-3756) – 4 lettres de Charles Cottet à Henry Bordeaux (1903-1914) <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Charles Cottet à Arsène Alexandre (1915) – Ms 520 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>3 lettres autographes signées et datées (16 novembre 1896, 1^{er} septembre 1911, 26 juin 1913) de Charles Cottet à Clément Janin – Autographes 079, 49</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Charles Cottet à Jules Comte datée du 8 mai 1901 – Autographes 092, 01, 02, 30 - 1 carte autographes signée et datée du 10 avril 1906 de Charles Cottet à la Gazette des Beaux-Arts (Auguste Marguillier) – Autographes 092, 05, 02, 03 10 - 1 lettre autographe signée de Charles Cottet à Louis (?) Vauxcelles datée du 24 Août 1911 – Autographes 102, 04, 05

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>huile sur toile (dépôt du Petit Palais)</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Autoportrait</i> (vers 1921), huile sur toile, 73x92 cm - <i>Vue d'Espagne</i> - <i>Coucher de soleil</i> - <i>Femmes le soir à Venise</i> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Côte bretonne avec tas de goémon séchant</i> (après 1892), huile sur carton, 66x101,5 cm 	
<p>René-Yves CRESTON (1898-1964)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La barque neuve</i> (1930), bois gravé, 37,5x46,5 cm - <i>Saint Corentin</i>, bois gravé - <i>St Renan</i>, bois gravé - <i>St Tugen</i>, Bois gravé - <i>Voilier finlandais</i>, gravure annotée - <i>Pêche au chalut</i> (1939), huile sur toile, 136x178 cm <p><u>Musée de St-Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le commandant Charcot</i>, huile sur toile, 92x75 cm - <i>Pêcheurs en bordée</i>, 1928, huile sur toile, 54x42 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - René-Yves CRESTON, <i>Les Costumes des populations bretonnes</i>, 1953-1961, Rennes, Laboratoire d'anthropologie de la faculté des sciences, 5vol. - René-Yves CRESTON, <i>La Lutte bretonne à Scaër</i>, [Préface de Pierre Hélias], 1957, Rennes, Editions B.A.S., 37p. - <i>Journal de bord de Saint Brendan à la recherche du paradis</i>, présentée par Robert[René-]Yves Creston, 1957, Paris, Éditions de Paris, 256p. - René-Yves CRESTON, <i>Le Costume breton</i>, 1978, Paris, Tchou, 444p. - René-Yves CRESTON, Germaine JOUAN, Pierre PERON, <i>Bretagne 38 : étude et statistiques sur l'économie bretonne, son rôle dans la France et dans le monde et sur les conditions de vie du peuple breton, avec nombreuses cartes et graphiques</i>, 1938, Paris, éditions de Keltia, 60p. - René-Yves CRESTON, Georges-Henri RIVIERE, <i>Les Coiffes bretonnes du XIXe siècle dans la vie et dans l'art, exposition musée de Saint-Brieuc</i>, 1963, Saint-Brieuc, les presses bretonnes, n.p. - René-Yves CRESTON, <i>Charcot et le Pourquoi-pas ?</i>, 1948, [s.n.l], 12p. - René-Yves CRESTON, <i>Calvaires et croix des chemins de Bretagne</i>, [s.l.n.d.], 1 vol. [13 ff.] - René-Yves CRESTON, <i>César et les Vénètes : notes critiques sur la bataille livrée par Brutus contre les vénètes en 56 av. J.C.</i>, 1958, Rennes, impr. réunies, 6p. [extrait de « Annales de Bretagne », t. LXV, 1958, pp. 59-64] - René-Yves CRESTON, <i>Considérations techniques sur la flotte des Vénètes et des Romains</i>, 1957, Rennes, impr. réunies, 20p. [extrait de « Notices d'archéologie armoricaine », « Annales de Bretagne », t. LXIII, 1956, pp. 88-107] - René-Yves KRESTON, <i>Ar Bleizi : pezig-c'hoari en eun arvest</i>, préf. de Per Derug, 1935, Morlaix, Dastumadenn « C'hoariva ar Bobl », 29p. - René-Yves CRESTON, <i>Les Celtes et la mer : oracles et</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>currachs</i>, 1956, Brest, Ar Falz, 1 vol. – mag 1 355574</p> <ul style="list-style-type: none"> - René-Yves CRESTON, <i>Des chaloupes douarnenistes à la Coiffe de Pen-sardin</i>, 1964, « Les Cahiers de l'Iroise », 19p. - Articles dans <i>Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz</i> : - J.F. HALGAN [René-Yves CRESTON], « En matière de préambule », in <i>Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz</i>, n°1, 1928. - René-Yves CRESTON, « Le livre illustré et l'art graphique moderne en Bretagne », in <i>Kornog / Occident, revue illustrée des arts bretons / dastumadenn skeudennek arzoù Breiz</i>, n°4, 1929 <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres - Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres autographes signées (1923-1938), adressées à Maurice Le Dault, libraire à Quimper par René-Yves Creston – Ms 1438/36 <p><u>Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - René-Yves CRESTON, <i>Méheut</i>, 1961, Saint-Brieuc, musée, n.p. – Sal BRO M92 <p><u>Manuscrits littéraires du CRBC de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres de René-Yves Creston à Pierre-Jakez Hélias – PJH 43 C653-657 – JH 43 T795-796. 14ff. [Joint : "Enquête linguistique sur les patois et dialectes franco-bretons et gallos", tapuscrit de R. Y. Creston, 14 ff. non daté et "Ethnographie des populations maritimes du N. W." tapuscrit de R. Y. Creston, 1947, 9 ff.] - Manuscrits, archives, collections iconographiques, œuvres d'art, objets de collection du Museum National d'Histoire Naturelle – Rapport sur l'organisation d'Europe durant la période de la guerre par René-Yves Creston – 28 octobre 1939 – 24 AM 1 14c
<p>Henri DABADIE (1867-1957)</p>	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Port de Paimpol</i> (1898), huile sur toile, 174,5x198,5 cm - <i>Île de Bréhat</i> (1906), huile sur toile, 138x188 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre (s) de Henri Dabadie à Madeleine Champion Smith – NAF 28416/F1-3 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres de Henri Dabadie à Louis Poinssot (1927-1933) – Autographes 106, 031, 03bis, 031bis
<p>Yan' DARGENT (1824-1899)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>À la queue de l'étang de Brézal en St Servais</i>, 120x80,1 cm - <i>Le retour des champs</i> (avant 1850), huile sur toile, 126,5x251 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée Yan' Dargent – St Servais</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres à Alfred Beau <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres autographes signées (30 septembre 1848 / 8 mai

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les Lavandières de la nuit</i> (vers 1861), huile sur toile, 73x149 cm - <i>Les Vapeurs de la nuit</i> (version de Lyon (s.d.)), 100x191 cm - <i>Le Travail</i> (1875), huile sur toile, 126x251 cm - <i>L'Intempérance</i> (1874), dessin, 125,3x251,3 cm - <i>Ancien calvaire de Killinen, près Quimper</i> (1893), 100,2x60,4 cm - <i>Portrait de Prosper Proux</i> (vers 1850-1870), huile sur toile, 205x165 cm - <i>La Mort du dernier barde</i> (fusain et craie blanche) <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage</i> (1887), huile sur toile, 77x49 cm - <i>Paysage</i> (1889), huile sur toile, 88x120 cm - <i>Paysage</i> (1887), huile sur toile, 78x48 cm - <i>Portrait de Luzel</i> (1889), huile sur toile, 61x50 cm - <i>La Divine Comédie de Dante</i> (édition 1876), plume rehauts d'aquarelle <p><u>Musée de St-Brieuc</u></p> <p><i>Le Scorf, Brizeux et Marie</i>, (vers 1889), huile sur toile, 100x200 cm</p>	<p>1898) et une courte notice biographique de Yan 'Dargent – Autographes 060, 05, 02</p>
<p>Karl Pierre DAUBIGNY (1846-1886)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La vanneuses à Kérity</i> (1868), huile sur toile 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Karl Pierre Daubigny à Charles Lapostolet (14 janvier 1879) – Autographes 185, 34
<p>André DAUCHEZ (1870-1948)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Locmaria à Quimper</i>, 50,5x65 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Notice sur la vie et les œuvres de Émile Buland (1857-1938) : lue dans la séance du 17 février 1940, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1940, Paris, typogr.</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>La Rivière de Combrit</i>, 37,5x46 cm</p> <p><u>Musée des Jacobins - Morlaix</u></p> <p>- <i>Bateaux de sable</i> (1902), 72x99 cm</p> <p>- <i>Une vue de Concarneau</i>, huile sur panneau, 32x40 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Fin de jour</i>, pastel sur papier</p> <p>- <i>Les Baigneuses</i> (1901), fusain et crayons de couleur sur papier, 100x130 cm</p>	<p>Firmin-Didot et Cie, 9p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- 6 lettres de André Dauchez à André Chevrillon (13 février 1920 – 21 juillet 1932) – Ms Ms 23291</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Papiers et correspondance de Louix Hautecoeur – 2 cartes de André Dauchez – MS 6976</p> <p>- Papiers de Pierre Gusmand dit Gusman – Lettres de André Dauchez (entre autres) – Ms 4637/8</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de André Dauchez – NAF 17377 – F. 229-232</p>
<p>Fernand DAUCHO (1898-1982)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>L'Aven au Plessis</i> (1926), huile sur toile, 65x54 cm</p> <p>- <i>Paysage</i> (1943), huile sur papier, 31x43 cm</p> <p>- <i>Ymeray</i> (1944), huile sur papier, 32x43 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Chaumières</i>, huile sur bois, 27x65 cm</p> <p>- <i>Paysage de la campagne</i>, huile sur bois, 34x24 cm</p> <p>- <i>Paysage de bord de mer</i>, huile sur bois, 36x45 cm</p> <p>- <i>Le tambour de Pont-Aven. Gourmelen</i>, huile sur toile, 92x66 cm</p> <p>- <i>Le moulin David à Pont-Aven</i>, huile sur toile, 69x82 cm</p> <p>- <i>Le Bois d'Amour</i>, huile sur papier, 66x81 cm</p> <p>- <i>Banc public</i>, huile sur toile</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- 2 lettres de Fernand Daucho à Charles Chassé (1955)</p>
<p>Auguste DELACROIX (1809-1868)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Paysans à Lannédern</i>, 27,3x19,9 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Auguste DELACROIX, <i>Les Reines de la nuit</i>, 1869, Paris, Vanier ?</p> <p>- Auguste DELACROIX, <i>Un secret de famille</i>, [s.n.l.d.], l'écho des feuillets ?</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Robert DELAUNAY (1885-1941)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Fête au pays</i> (1905), huile sur toile, 56x46 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Bretonne et un enfant devant un paysage</i> (1905), 47x72,5 cm - <i>Brûleuses de goémon</i> (vers 1905-1906), huile sur toile, 80x100 cm <p>La mer en Bretagne</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Robert DELAUNAY, <i>Le Catholicisme et la révolution, lettres à MM. Buchez et Roux</i>, 1939, Paris, Brockhaus et Avenarius, 33p. - Robert DELAUNAY, <i>Du cubisme à l'art abstrait</i>, documents inédits publié par Pierre Francastel ; et suivi d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque, 1957, Paris, SEVPEN, 414p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Robert Delaunay à S. Diaghilew, (sans date) - Lettre autographe signée de Robert Delaunay à S. Diaghilew, 20 juillet 1928 - Correspondance de quatre artistes portugais : Almada-Negreiros, Jose Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sonia Delaunay, 1981, Paris, PUF, 231p. - Lettres de Robert Delaunay à Joseph Delteil (1940-1941) – NAF 25642 – f. 54-58 - Lettre de Robert Delaunay à Jean Paulhan (1948-1949?) - 2 feuillets – NAF 25642 – f.236-237 - Lettre de Robert et Sonia Delaunay à André Billy – 2 feuillets – NAF 25650 – f. 226-227 - Correspondance de Guillaume Apollinaire – Lettres de Robert Delaunay – NAF 27146 – f. 277-303 <p><u>Médiathèque Émile Zola - Montpellier</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Robert Delaunay à Roger Allard – 1 feuillets – NAF 25642 – f.1 - 3 lettres de Robert Delaunay à Joseph Delteil, jointes à un ms de « Allô, Paris ! » - 10 feuillets – MS JDXII/2 - 24 cartes postales de Robert et Sonia Delaunay à Joseph Delteil - 127 lettres, cartes ou cartes postales adressées à Joseph Delteil dont Robert et Sonia Delaunay <p><u>Archives et manuscrits conservés à l'École normale supérieure</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance entre les Arp et les Delaunay (mai 1912-novembre 1969) – DOR III/4 - 2 lettres et 1 carte de Robert Delaunay à Tristan Tzara (6 février 1922-10 octobre 1925 – TZR C1101 – TZR C 1105 <p><u>BIU Centrale de la SORBONNE - Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Robert Delaunay-Belleville (27 juillet 1932), 1 f. – MS 2460 / f. 97
<p>Maurice DENIS (1870-1943)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les premiers pas de Dominique ou Famille au bord de la mer</i> 1911 – Huile sur toile 	<p>Voir aussi : Jean-Paul BOUILLON, Fabienne STAHL, avec le concours de Clémence GABORIAU, « Bibliographie de Maurice Denis », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), <i>Bibliographies de critiques d'art francophones</i>, mis en ligne le 15 décembre 2016, URL : http://critiquesdart.univ-paris1.fr/maurice-denis</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>180,5x160</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le yacht échoué à Tregastel</i> (1938), huile sur toile, 33x52 cm - <i>Maternité aux manchettes de dentelle</i> (1895), huile sur carton marouflé sur bois parqueté, 42,8x34,4 cm - <i>Étude pour la mer au corsage noir</i> (1895), crayon et aquarelle sur papier, 20,5x170 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Soir de Septembre (la plage de Trestrignel)</i>, huile sur toile, 65x94 cm - <i>Étude pour Le quatuor (décor de l'Éternel Eté)</i> (vers 1904), sanguine, gouache et craie sur papier calque contrecollé sur carton, 154x84 cm - <i>Le Christ apparaissant aux apôtres</i> (1917), huile sur toile, 79,2x62,4 cm - <i>Malon et les hortensias</i> (1920), huile sur carton, 36,5x49,3 cm - <i>Esquisse pour Orphée aux jacinthes</i> (vers 1905), huile sur carton, 26x40,6 cm - <i>Étude pour Le Réveil d'Ulysse (décor des jeux de Nausicaa)</i> (vers 1914), fusain et craie sur papier contrecollé sur toile, 79,5x147,2 cm - <i>La Fontaine du Folgoët</i> (vers 1926), huile sur toile, 44,5x66,2 cm - <i>Le Port de Brest</i> (vers 1932), huile sur toile, 42x61 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Régates à Perros</i> (1892), 41x32 cm - <i>Bretonnes dans une barque</i> (1891-1892), 28x39,5 cm - <i>La Vierge du Folgoët</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - La correspondance de Maurice Denis détenue par le Musée du Prieuré est numérisée : https://archives.yvelines.fr/arkotheque/consult_fonds/index.php?ref_fonds=32 <p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉRUSIER, <i>ABC de la peinture</i>, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier, par Maurice DENIS, 1942, Paris, Floury, 125p. - <i>Séance publique des 5 académies du 5 octobre 1932</i>, Institut de France, présidée M. André Chaumeix, directeur de l'Académie française, 1932, Paris, Firmin-Didot et Cie, 79p. avec entre autres lecture « À propos de l'exposition Manet » par Maurice Denis - Maurice DENIS, <i>Aristide Maillol</i>, 1925, Paris, Crès, 40pl. - Maurice DENIS, Marius LEBLOND, Marcel MOUILLOT, José MELILA, <i>L'Art. L'inquiétude spirituelle</i>, par Maurice Denis, Prélude. Le Prestige de l'art, déclaration des droits et de nouveaux devoirs de l'art français, par Marius Leblond. Art 1950 ! par Arius Leblond. L'art colonial, par José Mélila. Exotisme, par Marcel Mouillot. 1943, Paris, J. Peyronnet, 13p. - Maurice DENIS, <i>Carnets de voyage en Italie (1921-1922)</i>, textes et illustrations de Maurice Denis, 1925, Paris, J. Beltrand, 1 vol. - Maurice DENIS, <i>Ce que nous devons savoir sur l'au-delà</i>, par un ancien président diocésain de la F.N.C., 1952, Auxerre, Impr. moderne, 32p. - Maurice DENIS, <i>Charmes et leçons de l'Italie</i>, 2e édition, 1935, Paris, librairie Armand-Colin, 199p. - Maurice DENIS, <i>Le Ciel et l'Arcadie</i>, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, 1993, Paris, Hermann, 237p. - Maurice DENIS, « L'Époque du Symbolisme », in <i>Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven et l'Académie Julian</i>, exposition février-mars 1934, [s.d.], Paris, Editions « Les Beaux-Arts », 30p. - Maurice DENIS, « L'Enseignement du dessin », in <i>Maurice Denis dessinateur : l'œuvre dévoilé</i>, exposition Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 2006-2007, 2006, Paris Somogy, St-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 223p. - Maurice DENIS, « Le Dessin base de la technique », in <i>Maurice Denis dessinateur : l'œuvre dévoilé</i>, exposition Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 2006-2007, 2006, Paris Somogy, St-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 223p. - Maurice DENIS, <i>Delacroix à Saint-Sulpice</i>, in Dossiers biographiques Boutillier du Retail, documentation sur Eugène Delacroix - Maurice DENIS, exposition H.-E. Cross, préface de Maurice Denis, 1907, Paris, Moderne imprimerie, 16p. - Maurice DENIS, <i>Histoire de l'art religieux</i>, 1939, Paris, Flammarion, 315p. - Maurice DENIS, <i>Funérailles de M. Paul Bigot, le 12 juin 1942, discours de M. Maurice Denis</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1942, Paris, impr. de Firmin-

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>(1930), 54,5x82,5 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Figure à la fenêtre verte, Perros</i>, huile sur toile, 67x56 cm - <i>Hommage à N.D. du Folgoat</i>, huile sur toile, 66x54 cm - <i>Feux de la Sain-Jean à Loctudy</i>, huile sur toile, 79x106 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait d'Albert Clouard en Saint Guirec</i> (1903), huile sur toile, 69,5x91 cm - <i>Femmes sur le balcon</i> (1912), 51x38 cm - <i>Le Prône</i> (1917), 55x39 cm 	<p>Didot, 4p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maurice DENIS, <i>Séance solennelle du 14 novembre 1942</i>, discours de M. Maurice Denis, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1943, Paris, impr. de Firmin-Didot, 13p. - Octave-Louis AUBERT, <i>Jeanne Malivel : son œuvre et « les sept frères »</i>, préface de Maurice Denis, reproduction en fac-similé ; préface par Daniel Le Couëdic, 1995, Loudéac, Mémoires du pays de Loudéac, 240p. - Maurice DENIS, <i>Journal</i>, Tome I (1884-1904), 1957, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 231p. - Maurice DENIS, <i>Journal</i>, Tome II (1905-1920), 1957, Paris, La Combe, Éditions du Vieux Colombier, 229p. - Maurice DENIS, <i>Journal</i> Tome III (1921-1943), 1959, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 265p. - Pierre du COLOMBIER, <i>Maillol, dessins et pastel</i>, avant propos de Maurice Denis, 1942, Paris, L. Carré, 28p. - Maurice DENIS, <i>Théories (1890-1910). Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique</i>, 1912, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 271p. - Maurice DENIS, <i>Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921</i>, 1922, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 291p. - Maurice DENIS, « un humaniste chrétien ; Henry Cochin », contenu dans Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur Henry Cochin, (1913-1929), 9 pièces. - Maurice DENIS, <i>Sur la tombe d'Antoine Bourdelle</i>, discours prononcé au cimetière Montparnasse le 3 octobre 1929, 1933, Paris, Association du Livre Français, 13p. - Maurice DENIS, <i>Le Théâtre allemand</i>, 1937, [s.l.], pp. 273-289 [extrait de la Revue Germanique, juillet-septembre 1937] - Dom Willibrord VERKADE, <i>Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine-peintre</i>, traduction de Marguerite Faure, revue par l'auteur. Portrait et préface par Maurice Denis, 1923, Paris, Louis Rouart et Jacques Watelin éditeurs, 287p. - Paul FIERENS, <i>Théo van Rysselberghe</i>, avec une étude de Maurice Denis, 1937, Bruxelles, Editions de la Connaissance, - Jacques-Émile BLANCHE, <i>Les Arts-plastiques</i>, préface de Maurice Denis, 1931, Paris, éditions de France, 529p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Maurice Denis à Gabriel Astruc, St-Germain (13 mars) - Lettre de Maurice Denis à Gabriel Astruc, (sans date) - 27 lettres, 7 cartes et 3 cartes pneumatiques de Maurice Denis à Jacques Rouché (1905-1919), 26 ff. + 10 cartes - Lettre de Maurice Denis à Jacques Blanchard, (7 juillet 1911) - Lettre de Maurice Denis à André Chaplet, St-Germain-en-Laye (12 mai 1924) - Lettre de Maurice Denis à Léon Vallas (17 décembre 1927)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Maurice Denis à Paul Dukas, St-Germain-en-Laye (15 décembre 1934) - Lettres de Maurice Denis à Paul Valéry – NAF 19170 – F. 226-238 - Lettres de Maurice Denis à Jean-Louis Vaudoyer – NAF 28429 – F. 42-55 - Lettres de Maurice Denis à Louis Scarpatett – NAF 16804 – F. 76 - Autographe de Maurice Denis – NAF 14699 – F. 22v° - Autographe de Maurice Denis provenant de la collection de Marcel Guérin – NAF 24918 – F. 72-78 - Lettres de Maurice Denis provenant de la collection de Marcel Guérin – NAF 24839 - F. 188-214 - Lettres adressées pour la plupart à J.K. Huysmans notamment par Maurice Denis – Lambert 28 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres adressées à Jacques-Émile Blanche, par Maurice Denis (1941) – Ms 6281 / pièces 106-111 - Correspondants français de la famille banche - 62 lettres de Maurice Denis et Madame Denis – Ms 7042 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 13 lettres de Maurice Denis à Francis Jammes (1906 – décembre 1935) – Alpha Ms 3801 – Alpha Ms 3812 ; Alpha Ms 3983 - Lettre de Maurice Denis à André Suarès, St-Germain-en-Laye (12 mai 1911), 2pp. – Alpha Ms 1511 - 2 lettres et 1 carte de Maurice Denis à Paul Valéry - 4 ff. – VRY Ms 1511 - 1 carte de Maurice Denis à Mario Roques – Ms 6145 / feuillet 192 - 8 lettres de Maurice Denis à Louis Hautecoeur – Ms 6977 - Correspondance reçue par Stéphane Mallarmé de Maurice Denis (27 juillet 1891) – 1p. – MVL 600 - Lettre de Maurice Denis à Mme André Gide (1901), 4 pp. – 8309 (90) - 89 lettres de Maurice Denis à André Gide – 1er Août 1892 – 8 juin 1934 – 8309 (2-80 ; 81-82 ; 87-97) - Maurice Denis – 1 carte – Ms 7654 - 3 lettres de Maurice Denis à Léon Deschamps (février-mars – 28 mars 1895) - 4 feuillets – MNR bêta 373 – MNR bêta 375 - 16 lettres et 1 carte postale de Maurice Denis à Edouard Dujardin (12 mai 1892 – 10 juin 1893), 19 feuillets – MNR alpha 1331 – MNR alpha 1347 <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -Maurice Denis, 5 lettres autographes signées à Émile Bernard – 6 folios – 0347 (04-03) <p><u>Getty research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Maurice Denis letters (1896-1920) – 12 items - <i>Premiers paysages : les leçons de chose du petit coloriste,</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>1912, Paris, H. Laurens, 16p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Letters received by Arsène Alexandre from (through others) Maurice Denis - Letters received by Gabriel Mourey from (through others) Maurice Denis <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres à Charles Chassé (sans date et 1930-1932), 1 à Mme Sérusier et Jan Verkade de 1942, 1 sans destinataire de 1912. <p><u>Fondation Custodia (Paris)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée au peintre alsacien Paul Ledoux, 13 mai 1919, et 1 lettre autographe signée à Jean Fauconnier, St.-Germain-en-Laye, sans date (2 p. sur une feuille et une feuille oblongue in-8°, adresses) - 2 lettres autographes signées à Gaspard Maillol (neveu de Aristide Maillol), (19 janvier 1917 et [15 mars 1918 (?)], 2 p. sur une feuille oblongue in-12°, 2 p. sur 2 feuillets in-8°, collés ensemble - 6 lettres autographes signées, pièce imprimée, à M. Thiebaut Sisson (1904-1921), 3 p. sur 2 bouts de papier in-16°, 15 p sur 6 doubles feuilles in-8°, 3 p. sur 2 feuilles simples in-8°, 2 p sur 1 feuille simple in-4°, 3 enveloppes - Carte autographe à Antoine de La Rochefoucauld, sans lieu ni date (carte de visite) - Carte autographe signée à Alfred Dreyfus, sans lieu ni date (2 p. sur 1 carte in-16°) - Lettre autographe signée à un inconnu, Le Prieuré, St.-Germain-en-Laye, 2 février 1926, 4 p. sur 1 double feuille in-8° - Pièce autographe à Émile Bernard, sans lieu ni date (1 p. sur 1 feuille simple in-8°) - 6 lettres autographes signées à Madame Émile Bernard, [1942] (2 p. sur 2 simples feuilles in-12°, 4 p. sur 3 feuilles simples in-8°, 1 p. sur 1 feuille simple in-4° (bout manquant)) - Lettre autographe signée au peintre Besnard, sans date – 570 - Lettre autographe signée à un confrère, sans date [22 juin] – 571 - Pièce autographe, sans lieu ni date – 572 - Lettre autographe signée à une femme inconnue, St.Germain, 14 juin – 573 - Carte autographe signée à Gustave Geffroy, 1913 – 574 - 2 lettres autographes signées à M.Wayot, sans date – 575 - 22 cartes autographes signées, 36 lettres autographes signées, 1893-1922, à Arthur Fontaine – 576 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres et documents liés à la Société des Amis de Delacroix (dont 7 lettres de Maurice Denis) – Archives 010, 15, 13 - Autographes de Maurice Denis (13 mars 1901 – 27 avril 1935), 22 feuillets, 3 cartes, 3 enveloppes – Autographes

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>011, 14</p> <ul style="list-style-type: none"> - Autographe de Maurice Denis (17 octobre 1917), 2 feuillets – Autographes 079, 57 - 1 lettre autographe signée et datée du 31 mars 1913, adressée à René-Jean; 2 cartes autographes signées et non datées, adressées à [René-Jean] – Autographes 091, 04, 03 - 11 lettres autographes signées, 1 carte postale signée, la plupart adressées à Eugène Raguét, secrétaire général de la société nationale des Beaux-Arts – 1 feuillet illustré de deux croquis à la plume représentant l'accrochage des tableaux de Maurice Denis au Salon – 1 carte de préparation du catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis – Autographes 095, 20 - 2 lettres autographes signées mais non datées : 1 adressée à Dunoyer de Ségonzac. 1 adressée à M. Dayot dans laquelle il parle de Maillol [s.d] – Autographes 097, 31 - Impression de vacances. (7 janvier 1919) – Autographes 098, 19, 07 - Autographes de Maurice Denis (1916-1925) – Autographes 099, 68 - 1 carte autographe signée avec enveloppe adressée à Gabriel Thomas, Saint-Germain en Laye, 1916. – Autographes 107, 028 - 1 lettre autographe signée avec adresse adressée à Paul Albert Laurens (Orléans, 1932) – Autographes 107, 40 - Carte autographe signée à Félix Fénéon (1891) – Autographes 111, 47 - 8 lettres autographes signées (avril 1895, novembre 1895 et d'avril 1896) adressées à Roger Marx, 1 faire-part de naissance de sa fille Madeleine (2 mai 1906), adressé à Roger Marx – Autographes 113, 20 - 2 lettres autographes signées à Gaston Diehl (Saint-Germain-en Laye, 13 mars 1943) et sans date – Autographes 122, 060 - Lettre autographe signée de Maurice Denis à Pierre Bonnard, 1919 (27 mars 1919) – Autographes 177, 42, 07 - Lettre de Maurice Denis à William Bouguereau (1^{er} juillet 1907) – Autographes 179, 58 - 1 carte de visite autographe signée à Gustave Kahn – Autographe 181, 039 - 24 pièces autographes signées de l'artiste, 1 lettre à propos du catalogue raisonné de Maurice Denis – Autographes 189, 17 - 1 Lettre autographe signée à François Hepp (25 mai 1920) – Autographes 201, 17 - 1 Carte postale autographe signée à Gabriel Thomas (22 avril 1928) – Autographe 202, 10 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres autographes signées à Léon Deschamps ; 16 lettres autographes signées à Edouard Dujardin, 1 copie dactylographiée de lettres autographes signées à Gide ; 93 lettres autographes signées à André Gide (1892-1934) ; 13 lettres autographes signées à Francis Jammes (1906-1933) ; 1 lettre autographe signée à Jacques Rivière, (Le Prieuré, début Novembre 1909) ; 1 lettres autographes signées à

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>André Suarés (Saint-Germain-en-Laye, 12 mai 1911)</p> <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Le Prieuré</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 240 lettres de Maurice Denis à divers correspondants. Lettres adressées notamment à : Raymond Arsal, Jean Babelon, Georges Ballot, Jacques Beltrand, Albert Besnard et sa famille, Mme de Brancion, Georges Chéron, Mr Cochin, André Dezarois, Gabriel Dufrasne, Charles Gervais, Pierre Ladoue, Louis Laine, Berthe et Jean La Laurencie, Antoine de La Rochefoucauld, Laurens, Marius Ary Leblond, Guérin Le Guay, Gaston Levretto, Mr Marty, Pasteur Monod, Bolette Natanson, James St. L. O'Toole, Pauline Peugniez, Mr Hebert-Stevens, François Quelvée, Louis Réau, Victor-Joseph Roux-Champion, Sylvestre de Sacy, Gabriel Thomas. - 32 lettres de Maurice Denis à François Quelvée – Ms 3058 à 3228
<p>Louis-Marie DÉSIRE-LUCAS (1869-1949)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pardon de St-Cado</i> (1905), huile sur toile <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Procession</i> (1909), huile sur toile, 200x306,5 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Louis-Marie DÉSIRE-LUCAS, <i>Notice sur la vie et les travaux de M. Jacques-Émile Blanche</i>, lue dans la séance du mercredi 8 mai 1946, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1946, Paris, Typographie Firmin-Didot et Cie, 16p. - Louis-Marie DÉSIRE-LUCAS, <i>Notes et souvenirs</i>, préface de Édouard Sarradin, 1938, Paris, A. Lahure, 95p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Louis-Marie Désiré-Lucas à Madeleine Champion-Smith – NAF 28416 – F. 105-107 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance Sagot-Le Garrec dont 1 pièce de Désiré-Lucas (1902)
<p>Eugène DEVÉRIA (1805-1865)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Grande dame au temps de Louis XIII</i> (1834) - <i>La naissance de Henri IV</i> (1827) - <i>Famille bretonne en prière devant un oratoire de campagne</i>, huile sur toile, 196x132 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>Paul LAFOND, <i>Eugène Devéria et son journal inédit</i>, 1896, Paris, Aux bureaux de l'artiste, 43p.</p> <p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres adressées à Théophile Gautier par Eugène Devéria – MS Lov. C4935 – Fol. 353-363 <p><u>Bibliothèque nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Journal commencé le 21 mai 1848, et interrompu en janvier 1854, par moi, Eug. Devéria, peintre, né le 22 avril 1805 à Paris [et Poésies du même], sept volumes, [manuscrits] <p><u>Pau – Médiathèque intercommunale, service patrimoine</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Eugène DEVÉRIA, Lettre à Gustave de Coutouly, Pau, 25.01.1861, 10 p. - Eugène DEVÉRIA, Lettre autographe à Gustave [de Coutouly?], Pau, 25 nov. 1859, 4p. <p><u>Getty Center</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Jean DEYROLLE (1911-1967)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Glâneuse d'orge</i>, huile sur toile, 50x65 cm 	<p>- Eugène DEVÉRIA, letter 1857, dec. 14</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de l'ENS – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Jean Deyrolle à Bernard Dorival (Paris, 10 décembre 1957) –DOR I/2/37 - 1 lettre de Jean Deyrolle à Bernard Dorival – DOR II/4/81 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Jean Deyrolle à André Frénaud (11 octobre 1957) – FND C 242 (1) - Lettre de Jean Deyrolle à Samuel Becket (9 novembre 1966) – Alpha Ms 25415 <p><u>Musée d'Art moderne et contemporain – Strasbourg</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Marcelle Cahn – Correspondance avec Jean Deyrolle <p><u>Musée de la tapisserie – Aubusson</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Archives de l'atelier Tabard – Correspondance avec les artistes dont Jean Deyrolle
<p>Théophile-Louis DEYROLLE (1844-1923)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Joueurs de boules</i> (vers 1887), huile sur toile, 174x226,5 cm - <i>Le manoir de Locamand</i> (1883), huile sur toile, 249x201 cm - <i>La Vallée de l'Odet</i> (1883), huile sur toile, 249x201 cm - <i>Portrait du peintre Alfred Guillou</i>, huile sur toile, 129,5x91 cm - <i>Pêche aux maquereaux</i> (1881), huile sur toile, 165x205 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le chemin de la chapelle Beuzec-Concq</i>, 160x118 cm - <i>La fin de la sieste</i> (s.d.), huile sur toile, 74x28,3 cm - <i>Pardon de Meros près Concarneau</i> (avant 1887), huile sur toile – 202x324 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Théophile DEYROLLE, <i>Notice sur l'art de la tapisserie dans ses rapports avec la peinture, et sur les moyens d'exécution dont peut disposer l'artiste tapissier dans les manufactures des Gobelins et de Beauvais</i>, par L. Deyrolle, 1860, Beauvais, autogr. de Ludiro-Cochefert, 17p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
François DILASSER (1926-2012)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Printemps</i> (1984) - <i>La Mer Rouge III ou Le passage de la Mer Rouge</i> (1938-1939), 205x200 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Sans titre</i> (1978-79), acrylique sur toile – 130x130 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - « Entretien avec François Dilasser », in <i>ArMen</i>, mai 1991, n°35, pp. 64-75 - François DILASSER, Antoinette DILASSER, <i>Journal Hors Temps</i>, 2004, Cognac, Le Temps qu'il fait et Pérégrine, 123p.
Édouard DOIGNEAU (1865-1954)	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>En Bretagne</i>, huile sur toile, 73x92 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Enfants de Pont-L'Abbé</i> (1905), huile sur carton, 55x38 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Édouard DOIGNEAU, <i>Nemours : temps géologiques, temps préhistoriques, temps historiques</i>, 1884, Paris, Gacert & Nisius.
Léon DUVAL-GOZLAN (1853-1941)	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Trinité (Morbihan)</i>, huile sur toile, 50x75 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Léon Duval-Gozlan à Félix Nadar – NAF 24995 – F. 602-605 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée et non datée de Léon Duval-Gozlan à M. Heymann – 1 feuillet – 060.05.04.10
Louis DUVEAU (1818-1867)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Une messe en mer en 1793</i>, (1864), 187x350 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Peste d'Elliant</i> (1849), huile sur toile, 154x267 cm - <i>Le retour du Pardon de Sainte-Anne-la-Palud</i> (1859), huile sur toile, 172,5x345 cm - <i>Portrait de Rochoenoire</i>, huile sur toile, 45,8x38,2 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Louis Duveau – Lettres(s) – NAF 24379 – F.116

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
René DUVILLIER (1919-2002)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>De vache de mer en vache d'écume</i> (1955)</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Ô nuit douce et terrible</i> (1950), huile sur toile , 95x93 cm</p> <p>- <i>Chevaux de mer</i> (1955), encre sur papier, 68x102 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de René Duvillier à André Breton (25 mars 1955) – BRT C Sup 821 - 1 invitation à une exposition de René Duvillier à Bernard Noël (1 février 2001) – BNL C 4 (376) - Lettre de Duvillier (?) à Elisa Breton (septembre-octobre 1966) - BRT
Yves ÉLLEOUËT (1932-1975)	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Sans titre</i> (1960), huile sur toile, 100x80 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Yves ELLÉOUËT, <i>Une correspondance aux armées : lettres du sergent Yves Elleouët à l'aspirant Paul Savatier</i>, 2000, Cerves, R. de Surtis - Yves ELLÉOUËT, <i>Le livre des rois de Bretagne : roman</i>, 1988, Paris, Gallimard, 274p. - Yves ELLÉOUËT, <i>Tête cruelle, et autres poèmes</i>, dessin de l'auteur, 1982, Quimper, Calligrammes, 75p. - Yves ELLÉOUËT, <i>Falc'hun</i>, préface de Michel Leiris, 1976, Paris, Gallimard, 192p. - <i>La proue de la table : journal rédigé par Yves Elleouët et illustré par Calder</i>, dir. de la publication, François di Dio, 1967, Paris, ed. du Soleil Noir - Yves ELLÉOUËT, <i>Au pays du sel profond</i>, suivi de <i>Renaissance d'Yves Elleouët</i>, par Benoît Kerrain, Ar vag ch'las, Michel Dugué, 1979, Morlaix, Ed. Bretagnes, 69p. <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres autographes signées et une carte postale autographe signée de Yves Elleouët à André Breton (4 décembre 1955 – 9 août 1962) – BRT - Carte postale de Yves Elleouët à Elisa Breton (19 juin 1974) – BRT - <i>Posthume, ce livre ne l'était-il pas déjà...</i> – Texte de préface pour <i>Falc'hun</i>, d'Yves Elleouët (1977, Gallimard) – LRS Ms 205 - Lettre autographe de Yves Elleouët à Michel Leiris (2 septembre 1962) – Ms Ms 44687
Georges FAR-SI (1866 -?)	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de la Fouesnantaïse</i> (1933), huile sur toile, 36x58 cm - <i>Portrait de Vannetaïse</i>, huile sur toile, 55x45 cm 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 carte postale autographe signée de Georges Far-Si à René-Jean (1932) – 190.07
Charles FILIGER (1863-1928)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage au Pouldu</i> (vers 1892), 26x38,5 cm - <i>L'Ange à la guirlande</i> (1892), 36x71 cm - <i>Paysage au Pouldu</i> (vers 1892) - <i>Salomon 1er roi de Bretagne</i> (1903), 25,3x29,8 cm - <i>Christ en buste entre deux visages et la Vierge</i> (1892), 15,7x13,8 cm <i>Architecture symboliste</i> (s.d.), 25,7x21 cm - <i>Madone aux hermines sur fond de paysage</i> (s.d.), 17,5x20 cm - <i>Tête couronnée entre deux vases de fleurs</i> (s.d.), 12,5x22 cm - <i>Le Juif errant</i> (s.d.), 20x20 cm - <i>Madone à la tête inclinée</i> (s.d.), 20x20 cm - <i>St Jean Baptiste</i> (s.d.), 21,5x11,3 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Tête de jeune garçon</i> (1890), encre et gouache sur carton, 17,5x12,5 cm 	<ul style="list-style-type: none"> - Notes de Charles Filiger - SN° (sans date) - 46 lettres et cartes de Charles Filiger à Antoine de La Rochefoucauld (21 juin 1891 – mars 1903) – M1-M38 / M 242 – M 249 - 12 lettres de Charles Filiger à Jules Bois (2 mars 1893 – 1896) – M 250 – M 260 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Charles Filiger à Alfred Jarry, Le Pouldu (Août 1894) – Autographes 111, 48 <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Le Prieuré</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 64 lettres de Charles Filiger à différents correspondants (sa famille) (1904-1913) – Ms 4018 - 4082
<p>Emmanuel FOUGERAT (1869-1958)</p>	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de Charles Le Goffic</i>, (1932), huile sur toile, 100x81 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de Bigouden</i>, fusain, pastel et rehauts de gouache blanche sur papier, 43,7x32,5 cm - <i>Portrait de Madame Fougerat</i> (1900), huile sur toile, 115,5x92,5 cm - <i>Portrait de Louis Tiercelin</i> (1913), crayon noir et gouache blanche, 32,5x25 cm - <i>Au Canada</i> (1930), huile sur toile, 162,2x130,8 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Emmanuel FOUGERAT, <i>Jean Bouchaud</i>, [s.d.], Paris, Innothéra. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Géricault 1791-1824</i>, [s.d.], Paris, Innothéra. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Baudry 1828-1868</i>, [s.d.], Arcueil, Laboratoire Chantereau. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Abel Besnard (1849-1934)</i>, 1954, Arcueil, Laboratoire Chantereau. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Ary Scheffer 1795-1858</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau, 14p - Emmanuel FOUGERAT, <i>Eugène Carrière 1849-1906</i>, 1954, Arcueil, Laboratoire Chantereau, 15p. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Gauguin 1848-1901 (sic)</i>, 1953, Arcueil, Laboratoire Chantereau. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Horace Vernet 1789-1863</i>, 1953, Arcueil, Laboratoire Chantereau. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Reynolds</i>, 1953, Paris, Arcueil, Laboratoire Chantereau. - Emmanuel FOUGERAT, <i>Sisley</i>, 1953, Arcueil, Laboratoire Chantereau.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Holbein</i>, 1914, Paris, F. Alcan, 128p.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Louis David 1748-1825</i>, [s.d.], Paris, Innothéra.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Visage, miroir de l'âme</i>, 1944, Paris, Editions Colbert, 228p.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Tableaux des musées de Berlin</i>, Introduction de F. Boucher, notices de E. Fougerat, 1951, Paris, Nouvelles éditions françaises, 12p.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Honoré Daumier 1808-1879</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Fantin-Latour 1836-1904</i>, 1953, Arcueil, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>André Devambez</i>, par Louis Hourticq [?], [s.d.], Paris, Innothéra.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Degas 1834-1917</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Courbet 1819-1877</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>François Gérard 1770-1837</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Gavarni 1804-1866</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Goya 1746-1828</i>, 1953, Arcueil, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Prud'hon 1758-1823</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Puvis de Chavannes 1824-1898</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Toulouse-Lautrec 1864-1901</i>, 1955, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Dictionnaire des visages</i>, avec la collaboration artistique de Mme Maryse Ducaire, Mme Lilette de Féraudy, Mlle Colette Pujol, M. Daniel de Sauverzac, 1948, Paris, Société d'édition technique et artistique, 433p.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Chassériau 1819-1856</i>, [s.d.], Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Jean-Paul Laurens</i>, [1937], Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Manet 1832-1883</i>, 1936, Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p>- Emmanuel FOUGERAT, <i>Meissonnier 1815-1891</i>, [s.d.], Paris, Laboratoire Chantereau.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettre(s) de Emmanuel Fougerat à Marie-Antoinette de Faucamberge Mortier – NAF 24290 – F. 738</p> <p>- Lettre(s) de Emmanuel Fougerat à Madeleine Champion-Smith – NAF 28416 – F. 159-160</p> <p><u>Bibliothèque Yves Le Gallo – CRBC Brest</u></p> <p>- 6 lettres d'Emmanuel Fougerat à Yves Le Febvre (1915-</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>1916) – YLF53 - C252</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- 51 lettres et cartes d'Emmanuel Fougerat à Luis Hautecoeur – Ms 6979</p> <p><u>Archives départementales de la Haute-Saone – Vesoul</u></p> <p>- Lettres adressées à Dagnan-Bouveret par Emmanuel Fougerat (1911-1928) – 12J</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>-1 lettre autographe signée et non datée de Emmanuel Fougerat probablement adressées à Auguste Marguillier – Autographes 092, 05, 02, 05, 04</p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <p>-1 carte autographe signée de Emmanuel Fougerat au Maire de Rennes (1913) – Ms 1615 / n°68</p>
<p>Jean FOURNIER (1924-2013)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Paysage se reflétant dans l'eau</i>, huile sur toile, 73x60 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>Jean F. FOURNIER, <i>Un peintre romantique oublié : Théophile Lacaze</i>, 1969, Bordeaux, impr. Samie, 56p.</p> <p><u>Site internet de Jean Fournier</u></p> <p>- Jean FOURNIER, « Un conte » : <i>Histoire de l'oiseau, de la vache et de la jeune fille</i>, [illustré par l'auteur ?], http://www.jeanfournier.fr/?page_id=189 [page consultée le 31.10.2014]</p> <p>- Jean FOURNIER, <i>Réflexion</i> [illustré par l'auteur?], http://www.jeanfournier.fr/?page_id=22 [page consultée le 31.10.2014]</p> <p>- Jean FOURNIER, <i>Alors qui ?</i>, [illustré par l'auteur?], http://www.jeanfournier.fr/?page_id=187 [page consultée le 31.10.2014]</p>
<p>Jean FRÉLAUT (1879 - 1954)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>La Chasse aux poux</i>, 1919 – pointe sèche, 16,7x23,6 cm</p> <p>- <i>Mère et enfant (Michel Frélaud et sa mère)</i>, 1923, pointe sèche 22,9x17,4 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>La Procession de Béquerel</i> (1951), huile sur isorel, 59x43 cm</p> <p><u>Musée de la Cohue - Vannes</u></p> <p>- <i>L'enterrement en Bretagne</i> (1953), huile</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Vannes</u></p> <p>- Lettres de Jean Frélaud</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- 7 carnets de travail manuscrits de Jean Frélaud [1903-1954]</p> <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <p>- Ensemble d'archives de la galerie Barbazanges-Hodebert dont lettres de Jean Frélaud – 0487</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 6 lettres autographes signées de Jean-Frélaud à Jean-Émile Laboureur – Autographes 201, 33, 2</p> <p><u>Bibliothèque Jacques Doucet</u></p> <p>Fonds Jean Frélaud ?</p> <p>n'apparaît nulle part (mais signalé par le musée de</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>sur toile, 89x131 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le champ de blé</i> (1937), huile sur toile, 70x90 cm - <i>La procession de Belz</i> (1905), huile sur toile, 44x55,5 cm - <i>Le château de Suscinio</i>, huile sur contre-plaqué, 45x62,5 cm - <i>Paysage de Luscanen</i> (1909), huile sur toile, 114x162 cm - <i>Le port de Vannes avec la goëlette blanche</i> (1925), huile sur carton, 43,5x52,5 cm - <i>Port de Vannes</i> (1919), huile sur toile, 50,5x65 cm - <i>Repas de noces en Bretagne</i> (1908), huile sur carton marouflé sur toile, 72x106 cm <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Retour à l'étable</i>, huile sur papier 	<p>Vannes ...)</p>
<p>Louis GARIN (1888-1959)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Chanoine des Toussaints</i>, 92x72,5 cm - <i>Jour de pardon</i> (1922), pastel sur carton, 10x110 cm - <i>Le Défilé</i>, gouache sur carton, 10x14 cm <p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Déjeuner au bord de l'eau</i> (1955), huile sur toile, 210x550 cm <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Chapelle de Perros-Hamon</i>, huile sur toile, 34x46 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Louis GARIN, <i>Un conte de Noël</i>, in <i>La Bretagne touristique</i>, n°81, 1928, pp.269-270 <p><u>Bibliothèque des Champs Libres - Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Prospectus, épreuves et lettres concernant « La chanson du cidre » de Frédéric Le Guyader (1922-1923) [Texte Manuscrit] – 8 lettres dont Louis Garin – Ms 1308
<p>Louis GARNERAY (1783-1857)</p>	<p><u>Musée de Saint-Malo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Prise du Kent</i> (1850), huile sur toile, 130x165 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Louis GARNERAY, <i>Captivité de Louis Garneray, suivi de Mes pontons</i>, illustré par l'auteur et Janet-Lange, 1851, Paris, G. Barba, 68p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6184361m.r

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>Le Naufragé</i>, huile sur toile, 81,5x100,5 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Port de Nantes</i>, gravure, 33,7x52,1 cm</p>	<p>=louis+garneray.langFR]</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Voyages, aventures et combats, souvenirs de ma vie maritime ; Mes pontons, souvenirs d'une captivité de neuf années en Angleterre</i>, 1851, Paris, impr. de Schiller aîné, 1vol.</p> <p>[numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6184361m.r=louis+garneray.langFR]</p> <p>- Discours prononcé par M. Louis Garneray à la distribution des médailles faites aux artistes de la Seine inférieure, le 9 août 1835, [s.d.], Rouen, impr. D. Brières, 12p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>A l'abordage avec Surcouf le corsaire</i>, 1946, Paris, ed. du Cercle d'Or, 128p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Le négrier de Zanzibar</i>, 1939, Tours, impr-ed. Mame, 286p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Lieutenant du Surcouf</i>, 1956, Paris, Hachette, 255p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Marins de Surcouf</i>, 1944, Paris, Ed. de la Nouvelle France, 273p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Voyage pittoresque et maritime sur les côtes de la France</i>, [s.l.n.d.], 5 vol. [titre vol. 1 : Collection générale des vues des ports de mer dans l'Océan et dans la Méditerranée]</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Moi, Garneray, artiste et corsaire</i>, 2011, Paris Omnibus, 905p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Discours de réception à l'Académie de Rouen (sur le bonheur d'être artiste</i>, [s.d.], Rouen, Brière, 7p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Précis de la bataille navale de Navarin livrée le 20 octobre 1827 par les divisions combinées de l'Angleterre, de la France et de la Russie, à la flotte turco-égyptienne</i>, 1829, Paris, Alexandre Monnier, 68p.</p> <p>- Louis GARNERAY, <i>Scènes maritimes faisant suite aux « Pontons » et aux « Mémoires » du même auteur</i>, avec une introduction par M. Hippolyte Lucas, 1863, Paris, Dupray de la Mahérie, 2 vol.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits :</u></p> <p><u>Bibliothèque Jacques Villon – Rouen</u></p> <p>- Correspondance adressée à Louis-Amable Floquet (1797-1881), greffier en chef de la cour de Roue, et à Mme Floquet, née Caudron, dont Garneray (A.-L.) – Ms m. 266</p> <p>- Collection Duputel – Lettres de Louis Garneray - Carton VII – division 840</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France – Manuscrits</u></p> <p>- Lettres de Louis Garneray - NAF 2774</p> <p>- Lettres de Louis Garneray - NAF 1304</p> <p>- Garneray. (?) - NAF 28111 (Boîte 4)</p> <p>- Lettre de Louis Garneray à M. Walfudin, 14 janvier 1829</p> <p><u>BM l'Alacazar – Marseille</u></p> <p>- Collection de lettres autographes- dont Louis Garneray</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>BM – Angers</u></p> <p>- 2 lettres de Louis Garneray : 572 / 621</p> <p><u>Bibliothèque centrale Louis Aragon – Amiens</u></p> <p>- Lettres de Louis (?) Garneray - 1239</p> <p><u>Médiathèque Ceccano – Avignon</u></p> <p>- Autographes de la collection Requier – Lettres de Ambroise-Louis Garneray – Aut. 6749-6759</p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres - Rennes</u></p> <p>- Lettres adressées à Hippolyte et Léo Lucas, notamment par Louis Garneray – Ms 1466</p>
<p>Paul GAUGUIN (1848-1903)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Nature morte aux oranges</i> (avant 1882), huile sur toile, 33x46 cm</p> <p>- <i>Vase de fleurs</i> (vers 1880), huile sur toile, 19x27 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-arts de Quimper</u></p> <p>- <i>L'Oie</i> (1889), tempera sur plâtre 91x79x7 cm</p> <p><i>Gourde de pèlerinage</i> (1887), 18,3x14x7 cm</p> <p>- <i>La femme aux figes</i> (1894), zincographie, 26,7x44,3 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>La femme aux figes</i> (1894), eau-forte</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Deux têtes bretonnes</i> (1894), pastel sur papier, 30x42 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh</i>, collection Rijksmuseum Amsterdam / Paul Gauguin, publié par Douglas Cooper, 1983, S-Gravenhage : Staatsuitgeverij ; Lausanne : Bibliothèque des arts, 352p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>À ma fille Aline, ce cahier est dédié : notes éparses sans suite, comme les rêves, cahier réalisé à Otaïti en 1893</i>, éd. par Victor Merlhès, 1989, Paris, Société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ; Bordeaux, William Blake and co., 2 vol.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Ancien culte mahorie</i>, [reproduit intégralement d'après le manuscrit de Gauguin conservé au Musée de Louvre (cabinet des dessins R.F. 10755) suivi d'une étude de René Huyghe : La clef de « Noa-noa »], 1951, Paris, P. Bérès, 56-39p.</p> <p>- [Paul GAUGUIN], <i>Le Sourire, journal sérieux</i> [puis « journal méchant »], août 1899-avril 1900, Papeete, [s.n.].</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Avant et Après</i>, 1923, Paris, G. Crès, 241 p.</p> <p>- <i>Correspondance de Paul Gauguin</i>, éd. établie par Victor Merlhès, 1984-1898, Paris, Fondation Singer-Polignac puis Avant et Après</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Lettres à André Fontainas</i>, 1994, Paris, l'Echoppe, 74p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Lettres à Octave Mirbeau</i>, 1992, Reims, éd. à l'Ecart, 24p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Lettres à sa femme et à ses amis</i>, recueillies, préfacées et annotées par Maurice Malingue, 1992, Paris, Grasset, 371p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard 1888-1891</i>, 1954, Genève, P. Cailler, 149p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid</i>, précédée d'un hommage par Victor Segalen, 1920, G. Crès, 359p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, Charles MORICE, <i>Noa Noa</i>, [1901], Paris, La Plume, 239p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Noa Noa</i>, [édition établie sur le manuscrit initial retrouvé ; poèmes de Charles Morice pour Noa Noa ; préface, étude et notes de Jean Loize], 1966, Paris, A. Balland, 225p.</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Paul GAUGUIN, <i>Raconteurs de rapin</i>, 1953, Paris, Falaize, 83p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Sous deux latitudes</i>, suivi de <i>Natures mortes</i>, 2000, Caen, l'Echoppe, 21p.</p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Voyage à Tahiti</i>, 1927, Paris, Edition G. Crès et cie, 204p. [reproduction en fac-similé du manuscrit original de Gauguin conservé par Georges-Daniel de Monfreid]</p> <p>- Bengt DANIELSSON, <i>Gauguin, journaliste à Tahiti et ses articles des « Guêpes »</i>, 1966, Paris, Société des océanistes, 53p.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives et manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>L'Esprit moderne et le catholicisme</i>, 1902, 99 feuillets, Ms 1100 [Photocopie d'un texte rédigé en 1897 et 1899, transcrit à Atuana (îles Marquises) en 1902 et conservé au City Museum of Saint-Louis (Miss., E.U.)]</p> <p>- Lettres de Paul Gauguin à sa femme, 90 feuillets, Ms 211</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de Paul Gauguin, Copenhague, décembre 1884-avril 1885, 1000f. – NAF 14276</p> <p>- Lettre de Paul Gauguin à Armand Seguin, 15 janvier 1897 – NAF 14827 – F. 8-9</p> <p>- Notes de Paul Gauguin (concernant les Beaux-Arts) – NAF 14903 – F. 43-46</p> <p>- Lettres de Paul Gauguin, NAF 14687 – F. 76-83</p> <p>- Lettres de Paul Gauguin (collection Marcel Guérin) – NAF 24839 – F. 327-328</p> <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Paul GAUGUIN, Poème en prose dédié à Vincent Van Gogh, 2 folios – 0440 (01)</p> <p>- Lettres de Paul Gauguin, 16 folios – 0440 (02-01)</p> <p>- Paul GAUGUIN, « Défense des Indigènes »</p> <p><u>Getty Research Institute</u></p> <p>- Paul GAUGUIN, <i>Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas</i>, edited by John Rewald, with reproductions of ten woodcuts, 1943, San Francisco, Grabhorn Press, 67p.</p> <p>- Paul Gauguin letters and writings (1879-1903)</p> <p>I. Letters, to Camille Pissaro, Émile Bernard, Émile Schuffenecker, and received from several correspondants</p> <p>II. Essays and notes, especially an essay about social issues (education, prostitution etc...)</p> <p>24 items</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 88 copies de lettres autographes signées de Paul Gauguin à Mette Gauguin (1873-1893) – Autographes 014</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Paul Gauguin à Odilon Redon (Le Pouldu, non datée) – Autographes 111, 04</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Lettres autographes de Paul Gauguin –Autographes 113, 47 - 88 lettres autographes de Paul Gauguin, et extrait d'un texte manuscrit sur Armand Seguin – Ms 211 - Manuscrit du « Cahier pour Aline » – Ms 227 - Copie photographique du manuscrit <i>Noa Noa</i> daté de « janvier 1898 » - Ms 1101 <p><u>Musée du Louvre – Département des arts graphiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Manuscrit de <i>Ancien culte mahorie</i> – RF 10.755 - Manuscrit de <i>Noa Noa</i> – RF 7259 - Manuscrits de <i>Diverses Choses</i> – RF 7259, 201 (encore inédit) <p><u>Getty Research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Manuscrit de <i>Noa Noa</i> – 850041
<p>Janine GISLAIS (1935-2010)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage d'Acigné</i>, huile sur toile, 46x55 cm - <i>Nu couché</i>, huile sur toile, 46x65 cm - <i>Pommiers en fleurs</i>, huile sur toile, 28x55 cm - <i>Les dunes sur la côte</i>, huile sur toile, 50x65 cm - <i>Femme assise sur la grève</i>, huile sur toile, 100x73 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rennes Sculpture 82 : 9 juin – 12 septembre, avant-propos de Janine Gislais, 1982, Rennes, Parc Oberthur, direction du développement culturel, [n.p.]
<p>Georges GOBO (1876-1958)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>Douarnenez, une rue du port</i> (1930-1940), huile sur toile, 55,5x46 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>BM Nantes</u></p> <p>Lettre Georges GOBO (14 mars 1935) – n° CGM 3022</p>
<p>Charles GODEBY (1866-1952)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Étude de ramasseuse de pommes de terre</i> (vers 1907), 38,1x49 cm - <i>Les Gerbes</i> (1913), 45x69 cm - <i>Le passeur à Sainte-Marine (Finistère)</i> (1907), gouache sur papier marouflé sur toile, 65x81 cm - <i>Dans le vieux chemin creux</i> (1909), 153x226 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - « Auguste Goy (1812-1875) », in <i>La Bretagne touristique</i>, 15 septembre 1924, n°30, p.218

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>L'adoration des bergers</i> (1895), huile sur toile, 201x251 cm - <i>Un cloître</i>, dessin <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La marchande de jouet</i> (s.d.), huile sur toile, 123,5x150,5 cm 	
Joseph René GOUEZOU (1821-1880)	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La vierge de l'échalier</i>, 1872, huile sur toile, 31x25 cm - <i>Portrait du peintre</i> (1847), huile sur toile, 32,5x24,5 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA- Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres autographes signées de René-Joseph Gouezou (28 juillet et 15 août 1861) et 1 reçu autographe signé (6 août 1861) – Autographes 061, 01, 45
Marcel GROMAIRE (1892-1967)	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les alignements de Carnac</i> (1953), 81x100 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vierges romanes d'Auvergne</i>, [La Vierge d'or de Clermont et ses répliques, par Émile Mâle, <i>Vierge romanes d'Auvergne</i>, par Louis Bréhier, <i>À propos de Vierges romanes</i>, par Marcel Gromaire, 1943, Lanzac, par Souillac, 48p. - Marcel GROMAIRE, <i>Idées d'un peintre sur le cinéma</i>, suivi de <i>Le Cinéma actuel et ses deux tendances</i>, 1995, Paris, Séguier, 31 p. - Marcel GROMAIRE, <i>La Vie et l'œuvre de Reine-Mary Bisiaux</i>, 1931, Paris, M. Seheur, 24p. - Marcel GROMAIRE, « Souvenirs », in <i>Société des peintres graveurs français, 47^e exposition</i>, 1964, Paris, Société des peintres graveurs français, 20p. - <i>Aubusson et la Renaissance de la tapisserie</i>, par Georges Salles, Luc Estang, Georges Rouault, Raoul Dufy, Marc Saint-Saëns, Marcel Gromaire, etc., 1946, Lanzac, Le Point, 48p. - <i>La Querelle du réalisme</i>, Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Edouard Joseph Goerg [et al.], deux débats organisés par l'association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture, 1936, Paris, éditions sociales internationales, 204p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre(s) de Marcel Gromaire à Jean Guéhenno – NAF 28297 - Lettres de Marcel Gromaire à Stanislas Fumet – NAF 28071 - Lettre(s) de Marcel Gromaire à Léon Lemonnier – NAF 17154 – F.260 - Lettre(s) de Marcel Gromaire à René Ghil – NAF 28176 – F. [?] - Invitation de Gaston Baheux retournée par Marcel Gromaire avec un mot autographe (1952) – 4-COL-135 (28)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Musée Géo Charles – Échirrolles</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre(s) de Marcel Gromaire adressées à Géo Charles <p><u>Bibliothèque Diderot Éducation – Lyon</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Proust et Ruskin</i> : essai de Henri Lemaître, Chroniques de Robert Prinçay, Hélène Detroyat, Marcel Gromaire, Henri Lemaître, Pierre Darmangeat, Anne-Robert Champeaux et Henri Agel, etc. , 1944, Toulouse : Privat, 1 vol. <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 11 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Marcel Arland (28 juillet 1934 – 26 juin 1949) – ARL C - Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à Marcel Jouhandeau (1^{er} juillet 1926) – JHD C sup 1494 - Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à André Frénaud, Paris, 7 novembre 1955 – FND C 365 (1) - 1 lettre autographe signée de Marcel Gromaire à François Mauriac, Paris (17 juillet 1955) – MsMs 39474 <p><u>Manuscrits de l'ENS - Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres de Marcel Gromaire à Bernard Dorival – DOR II/7/41-44 <p><u>Fondation Custodia – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à Claude Bogratchew (2 décembre 1959) – [202] Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à Berthe Weill (10 février 1925) – [203] - Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à un journaliste (8 juin 1834) - Lettre autographe signée de Marcel Gromaire à une modèle (16 novembre 1921) – [847] - 29 lettres autographes signées et 8 cartes autographes signées de Marcel Gromaire à son modèle Paulette Jacquin (1949-1970) – [848] <p><u>Musée de la tapisserie - Aubusson</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Marcel Gromaire à l'atelier Tapard – 30 J <p><u>Archives de la Bibliothèque de l'INHA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Marcel Gromaire à Kiyoshi Hasegawa – Archives 062 - 52 lettres de Marcel Gromaire à Sagot-Le Garrec – Archives 086 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Marcel Gromaire au journal Le Monde (26 novembre 1962) – 090, 013, 001 - 59 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Albert-Jean (1912-1918) – Autographes 108, 21 - 40 lettres autographes signées et 23 cartes autographes signées de Marcel Gromaire aux galeriste Henri et Geneviève Gomès (1941-1954) - 9 lettres autographes signées et notes annexes adressées à

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Henriette et André Gomès (galeriste) (2 mai 1941 – 25 mars 1943)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Melle B. Weill (18 février 1926 et sans date) – Autographes 108, 24 - 1 lettre autographe signées de Marcel Gromaire à Jacques Serouya (2 décembre 1927) – Autographes 111, 18 - 1 lettre autographe signée de Marcel Gromaire, Paris (27 février 1928) – Autographes 111, 26 - 4 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Gaston Diehl (24 janvier 1944, 9 avril 1944) – Autographes 122, 100 - 13 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Louis Valdo-Barbey – Autographes 141 - 1 lettre autographe signée de Marcel Gromaire (24 octobre 1960) – Autographes 179, 13 - 14 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à René Jean – Autographes 191, 30 - 20 lettres autographes signées de Marcel Gromaire à Émile Laboureur – 6 LAS à Mme Laboureur, 26 cartes postales (1919-1942) – Autographes 200, 08 <p><u>Getty Research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 letters from Marcel Gromaire (1919-1935)
<p>Francis GRÜBER (1912-1948)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le port de Doélan</i> (1939), huile sur toile, 74x93 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives et manuscrits conservés à l'École Normale Supérieure</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Francis Grüber – DOR II/7/45 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 cartes de visite et lettres autographes signées de Francis Grüber – Autographes 191, 33 <p><u>Bibliothèque de l'École Normale Supérieure</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Réponse de Francis Gruber à un questionnaire, manuscrit – FR ENS Ulm LSH-DOR II/07/45
<p>Théodore GUDIN (1802-1880)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le port de Camaret</i> (1830) (35,5x49) - <i>Tempête sur les côtes de Belle-Ile</i> (1851) (131,5x202,5) 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Théodore GUDIN, <i>Souvenirs du baron Gudin, peintre de la marine (1820-1870)</i>, 1921, Paris, Plon-Nourrit et cie, 242p. [numérisé : http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/13538-souvenirs-du-baron-gudin/] - Théodore GUDIN, <i>Album de la marine</i>, [s.l.d.], 1vol. <p><u>Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Théodore GUDIN, <i>Les Peintres modernes</i>, [s.l.n.], [1872], 1vol. - Théodore GUDIN, <i>Lettre de M. Th. Gudin au sujet de ses travaux pour le musée de Versailles, datée du 9 août 1851 et commençant par ces mots : M. Le Rédacteur, les faits ont une telle force</i>, 1851, Paris, impr. de Maulde et Renou, 5p. - Théodore GUDIN, <i>Rapport à S.E. le ministre des Travaux Publics. Signé T. Gudin, 11 novembre 1869</i>. [s.d.], Paris,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>impr. de Lahure, 11p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Factum. Théodore GUDIN, <i>Second mémoire pour M. et Mme Gudin contre M. Jean-Baptiste-Antoine Dechazelles ; réponse à la note de MM. Dechazelles et Brisson</i>, 1860, Paris, impr. M. Chaix, 122p. - Théodore GUDIN, <i>Récit adressé à la cour de Bourges par Théodore Gudin</i>, 1864, Paris, impr. P. Dupont, 12p. - Théodore GUDIN, à M. Ferdinand Lasteyrie, [1851], [Paris], impr. de Maulde et Renou, 8p. [sur les travaux exécutés pour les galeries historiques de Versailles. <p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée Jean-Antoine-Théodore Gudin du 6 novembre 1857. <p><u>Bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <p>Collection du Vicomte Charles Spoelberch de Lovenjoul</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres adressées au Docteur Koreff et à sa femme - Ms. Lov. H1436 – Fol. 13-381 / 138-139 - Correspondance et papiers de Ludovic Halévy - Théodore Gudin - Ms 448 <p><u>Bibliothèque de Clermont-Communauté</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Théodore Gudin - Ms. 337 – Fol. 395-396
<p>Alfred GUILLOU (1844-1926)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La première visite aux grands-parents</i> (s.d.), huile sur toile, 108x99 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Arrivée du Pardon de Sainte-Anne-de-Fouesnant à Concarneau</i> (1887), huile sur toile, 281,5x221 cm - <i>Adieu !</i> (1892), huile sur toile, 170x245 cm - <i>Les sardinières de Concarneau</i> (1896), huile sur toile, 151x221 cm - <i>Portrait de Louis Hémon</i>, huile sur toile, 125x84 cm - <i>À l'abri de la tempête, ou Entre marins</i>, huile sur toile, 92x75,5 cm « <i>C'est mon père qui l'a pêché</i> » ou <i>Enfant au</i> 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Alfred Guillou à William Bouguereau (1876) – 0723 (43)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><i>poisson</i>, huile sur toile, 91,7x61,7 cm</p> <p>- <i>Le dernier marin du vaisseau ou Le Vengeur</i>, Terrec, mort à Concarneau (1881), huile sur toile, 121x156 cm</p> <p>- <i>Arrivée des barques au pardon de Sainte-Anne-la-Palud</i>, huile sur toile, 30x24 cm</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p>- <i>Arrivée des pêcheurs de sardines</i>, huile sur toile, 37x55 cm</p> <p>- <i>Débarquement du thon à Concarneau</i>, huile sur toile, 136x106 cm</p>	
Émile HAMONIC (1861-1943)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Paysages d'arbres</i> , huile sur panneau, 62x46 cm	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres - Rennes</u></p> <p>- Carte postale et carte de visite autographes signées de Émile Hamonic à Léon Durocher –MS 1600/89</p>
Emil-Benediktoff HIRSCHFELD (1867-1922)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Le repos du soir à Concarneau</i> , huile sur toile, 118,5x162 - <i>La Cinquantaine, les noces d'or</i> (1893), huile sur toile, 101x141 cm	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'Arsenal</u></p> <p>- 1 lettre de Emil Benediktoff Hirschfeld</p>
Claude HUART (1931-)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Paysage de campagne</i> , huile sur toile, 92x73 cm - <i>Paysage vallonné</i> , huile sur toile, 46x65 cm - <i>Les peupliers</i> , huile sur toile, 46x33 cm	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Claude HUART, <i>Pensée caduques, pensées persistantes : suivies de quelques textes pour présenter quelques amis</i>, postface de Robert Bourgne, photographie de Loïc Tréhin, 2010, Clohars-Carnoët, Ed. de Kerguelen, 42p.</p>
Urbain HUCHET (1930-)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Bateaux à Concarneau</i> , huile sur toile, 60x81 cm	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Urbain HUCHET, <i>À travers le Mexique et l'autre Amérique. Notes de voyage</i>, illustrations de l'auteur, 1968, Paris, Berger-Levrault, 260p.</p>
Paul HUET (1803-1869)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>La Laïta à marée haute</i> (1865-1868)	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Paul HUET, <i>Souvenirs pittoresques des eaux des Monts d'Or, dessinés d'après nature – lithographiés par J. Jacottet</i>, [vers 1840-48], Paris, chez Gihaut frères.</p> <p>- René-Paul HUET, <i>Œcrits d'amateurs et d'artistes : Paul</i></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>Huet (1803-1869)</i>, 1911, Paris, H. Laurens, 16 pl.</p> <p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Paul Huet à Achille Devéria [lettre déchirée], 1 f. ms. - Papiers de Pierre-Jules Hetzel – Lettres de René-Paul Huet, peintre – NAF 16358 – F.335-338 - Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar – Paul Huet, peintre, lettres – NAF 24273 - F.461 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres adressées à Théophile Gautier par Paul Huet – Ms Lov. C.495 / fol. 247-256 - Lettres autographes adressées à Ste Beuve par Paul Huet – Ms. Lov. D 603 / Fol. 314-322 - Lettres autographes adressées à Ste Beuve par Mme Paul Huet et René-Paul Huet – Ms Lov. D603 – F. 323-330 <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul HUET, Lettre autographe signée à Constant Dutilleux (1807-1865), peintre et lithographe, 2 folios – n° inv. LA34780 - Paul HUET, Lettres autographes signées à son ami le baron Charles Rivet [mai 1865, 14 juin 1865, 5 mai 1868]
<p>Henri IBELS (1867-1936)</p> <p>Gabriel</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le pêcheur</i>, huile sur toile, 31,2x23 cm - <i>Personnages dans un pré</i>, huile sur carton – 32,8x,40,7 - <i>La procession</i>, huile sur toile – 46,3x61,2 - <i>Programme sur théâtre libre : Les Fossiles</i> (vers 1892), lithographie en couleur – 23,7x31,9 - <i>Bretonne au panier</i>, lithographie – 23,8x14,8 - <i>Bretonne au parapluie</i>, huile sur toile – 55x66,2 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Henri Gabriel IBELS, <i>Allons-y ! Histoire contemporaine (1ère partie)</i>, racontée et dessinée par H.G. Ibels, 1898, Paris, P.-V. Stock, - Henri Gabriel IBELS, <i>Nouvelle méthode d'enseignement et de recherches par les lignes et les couleurs. Tablettes chronologiques, documentaires, synchroniques et synoptiques de l'histoire, de la littérature, des beaux-arts et des sciences</i>, 1933, Courbevoie, Poulalion, 25p. - <i>Méthode H.-G. Ibels, des tableaux comparatifs</i>. Histoire de France, 1901, Paris, P.V. Stock, 8p. - Henri Gabriel IBELS, <i>Le monologue égaré (pour dire après ...) monologue pour Arquelin</i>, texte et dessins de H.-G. Ibels, 1898, P. Ollendorf - Henri Gabriel IBELS, <i>L'art et la manière de former un ministère à l'usage de MM. les Présidents. Plus de 1000. combinaisons ministérielles</i>, [s.d.], Paris, chez l'auteur, [n.p.] - Henri Gabriel IBELS, Pierre MORGAND, <i>La neige, pièce en deux actes représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville le 28 avril 1903</i>, 1903, Paris, Librairie Théâtrale, 68p. - Henri Gabriel IBELS, <i>La Carrière d'Antoine</i>, 1914 [s.l.n.], pp. 649-653 [extrait de "Je sais tout", 15 mai 1914] <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Henri Gabriel Ibels à Louis Havet – NAF 24496

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- F. 238</p> <p>- Lettres de Henri Gabriel Ibels à Émile Zola – NAF 24520 – F. 425-426</p> <p>- Lettre de Henri Gabriel Ibels à Fernand (7 septembre 1900) – NAF 28046 – F. 266-267</p> <p>- Lettres de Henri Gabriel Ibels à Joseph Reinach – NAF 13574 – F. 212-216</p> <p>- 1 lettre de Henri Gabriel Ibels à Aristide Bruant – Mn 12/14</p> <p>- 2 lettres de Henri Gabriel Ibels à Saint-Georges de Bougélief – Mn 18/205 (1-2)</p> <p>- Lettres de Henri Gabriel Ibels à Gustave Fréjaville – G.F. XXII (12)</p> <p>- Lettres de Henri Gabriel Ibels à Anatole France – NAF 15434 – F. 604-605</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- Fonds Sagot-Le Garrec – 2 lettres de Henri Gabriel Ibels (1929)</p> <p>- 1 lettre autographe signée non datée de Henri Gabriel Ibels – Autographes 061, 04, 01</p> <p>2 lettres autographes signées de Henri Gabriel Ibels à Gabriel Ferrier (27 janvier 1913 ; 18 février 1913) – Autographes 088, 1, 32</p> <p>- 1 faire part autographe signé de Henri Gabriel Ibels pour la naissance de son fils Pierre Ibels (2 octobre 1893) – Autographes 107</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Henri Gabriel Ibels – Autographes 180, 04</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Henri Gabriel Ibels à Georges Fagot (15 février 1910) – Autographes 180, 03</p> <p>- 4 lettres autographes signées de Henri Gabriel Ibels (vers 1890) – Autographes 180, 24 (01, 02, 03, 05)</p> <p><u>Archives de la famille Ibels</u></p> <p>- Mémoires inédits de Henri Gabriel Ibels</p>
<p>Charles IGOUNET DE VILLERS (1881-1944)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p>- <i>Mer calme et marée basse – baie de Goulphar, Belle-Ile</i>, huile sur toile, 35x80 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Académie de Médecine - Paris</u></p> <p>- 1 document concernant Charles Igounet de Villers (1916) – Carrel 12.1., n°518</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- Lettre de Charles Igounet de Villers à Francis Picabia (Décembre 1921) – 7164</p> <p>- Lettre de Paul Signac et Charles Igounet de Villers à Francis Picabia (17 janvier 1922) – 2 feuillets – 7164</p> <p>- Lettre de Charles Igounet de Villers à Francis Picabia (19 décembre 1921) – 7164</p> <p>- Lettre de Charles Igounet de Villers à Francis Picabia (13 juin 1922) – 1 feuillet – 7164</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 6 pièces autographes signées de Charles Igounet de Villers</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		– Autographes 191, 62 - Correspondance des artistes indépendants ; Paul Signac, Igounet de Villers et Charles André [et?] à Otto Freundlich (1932-1939) – Dossier – 9 lettres
Eugène ISABEY (1803-1886)	<u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u> - <i>Le naufrage de l'Emily</i> , huile sur toile, 1865.	<p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (24 juin 1844) - Lettre de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (12 août 1844) - 2 lettres de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (sans date) - Lettre de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (13 avril) - Lettre de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (1^{er} novembre) - Lettre de Eugène Isabey à Monsieur Cherubini (juin) - Lettres de Eugène Isabey à Mme Jeanne-François Récamier, dite Juliette Bernard – NAF 14106 – F. 271-272 - Lettres de Eugène Isabey – NAF 24379 – F. 209-211 - Lettre de Eugène Isabey à Georges Bizet – NAF 14346 – F. 179 - Lettres de Eugène Isabey – NAF 25123 – n° 150-151 <p><u>Bibliothèque municipale l'Alcazar – Marseille</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Eugène Isabey – n° CGM 1588-1625 <p><u>Bibliothèque municipale d'étude et d'information de Grenoble</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Eugène Isabey à Mme Clémence Jallois (14 avril 1854) – n° CGM 6376 – n°2344 <p><u>BM Rouen</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Eugène Isabey – n° CGM VII (813-939) – division 852 <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre adressées à Auguste Raffet par Eugène Isabey – 0637 (01,02)
André JOLLY (1882-1969)	<u>Musée de Pont-Aven</u> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les Goémoniers</i> (1910), huile sur toile, 94x53 cm - <i>Neige</i>, huile sur toile, 76x65 cm - <i>Scène bretonne. Le four</i>, huile sur toile, 191x232 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - André JOLLY, <i>Images d'Alsace</i>, X bois et IX textes, de André Jolly, 1920, Paris, La Syrinx, 23p.
Johann Bartold JONGKIND (1819-1891)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le porte d'Anvers</i> 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rhéa Sylvia BLOK, Dessins, estampes et lettres de Jongkind et son entourage dans la collection Frits Lugt :

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>(1855), huile sur toile, 82,5x107 cm</p>	<p>intime, 2004, Paris, Fondation Custodia, 86p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres – NAF 24288 – F. 161-165 - Lettres – NAF 24839- F. 355-357 <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Documents biographiques, correspondance. Phototypies et cartes postales (Vues de Hollande), [s.l. n. d.] Don Moreau-Nélaton <p><u>Calames</u></p> <p>Jongkind : documents originaux. 47 feuillets. Recueil de documents autographes signés, la plupart adressés à Eugène Smits ou Adolphe Beugnet – Ms 210</p> <p><u>Bibliothèque Municipale d'Etude et d'Information – Grenoble</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Deux lettres autographes signées à Monsieur Bascle, 2 juin 1865 – 24 janvier 1868. 6 feuillets. – N. 3079-3080
<p>Léon JOUBERT (1851- 1928)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>Le chemin de Rustéphan sous la neige</i> (1880), huile sur toile, 259x204 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vallée Saint-Jean, Finistère</i>, huile sur toile, 130x162 cm 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres – Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres et cartes postales adressées à Léon Durocher par Léon Joubert, peintre paysagiste –Ms 1600 / 96
<p>Émile JOURDAN (1860-1931)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Après la tempête à Quimperlé</i> (1900-1914), 60x81 cm - <i>Scène de grenier</i> (1911), 42x46 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Barques de pêche dans le porte de Brigneau</i> (vers 1911), huile sur toile, 46,2x55 cm - <i>Moulins à Pont-Aven (Le Poche-Menu)</i>, huile sur carton, 24x19 cm [verso <i>Chaumières en Cornouaille</i>] <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Nature morte à la palette</i> (1899), huile sur toile, 65x81 cm - <i>Pont-Aven à la chapelle de Trémalo</i>, huile sur 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres de Émile Jourdan à Charles Chassé (1919-1920) – M 94 – M 96

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	toile, 74x78 cm <i>La chapelle de Lauriot au clair de lune</i> (1926), huile sur toile, 72,5x63,5 cm - <i>Le port de Brigneau</i> , huile sur toile, 95x82 cm	
Conrad KICKERT (1882-1965)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Ploumanac'h, la baie</i> , huile sur toile,	<u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet - 3 cartes et une lettre autographes signées de Conrad Kickert à Jean-Émile Laboureur et Mme Laboureur (1926-1943) – Autographes 185, 73
Charles KUWASSEG (1838-1904)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Vue de Pornic</i> (1860-1865), huile sur bois, 22x15,8 cm	<u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet - 1 notice biographique imprimée et corrigée par le peintre lui-même – Autographes 019, 07
Georges LACOMBE (1868-1916)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Marine bleue</i> . Effet de vagues (vers 1893), peinture à l'oeuf sur toile, 43x64,2 cm - <i>Paysage breton</i> (1894), fusain sur papier, 44,5x30 cm - <i>Études de vagues et de voiliers</i> , (été 1893), fusain, 25x37 cm - <i>Paul Ranson dans « le péché originel »</i> , crayon noir et encre brune, 25,2x32,4 cm <u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Forêt au sol rouge</i> (1891), huile sur toile, 71,3x50,5 cm <i>Trois Bigoudènes dans la forêt</i> (1894-1895), 46x61,5 cm - <i>La Conception</i> (vers 1894), dessin, 30,8x44,9 cm (<i>Le cueilleur de pommes</i> (vers 1899), peinture à l'oeuf sur toile, 140x150 cm <u>Musée de Pont-Aven</u>	<u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> Bibliothèque Jacques Doucet - Lettre de Georges Lacombe à André Gide, 2pp. – Gamma 1552 (1)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Grotte à Camaret</i>, huile sur toile, 78x62 cm</p> <p>- <i>Breton portant un enfant</i>, peinture à l'oeuf sur toile (1894), 85x66 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>Vorhor, vague grise ou Falaises à Camaret</i> (vers 1892), peinture à l'oeuf sur toile, 82,5x61 cm</p> <p>- <i>La mer jaune, Camaret</i> (vers 1892), huile sur toile, 60,7x81,5 cm</p> <p>- <i>Calvaire</i> (vers 1898), crayon et pastel sur papier, 44,4x30,8 cm</p>	
<p>Xavier de LANGLAIS (1906-1975)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Paysage des Mont d'Arrée</i> (1945), fusain et aquarelle, 37,7x54,9 cm</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p>- <i>Maternité</i>, 1956, Huile sur toile, 61x50 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Sant Jili</i> (vers 1930), linoleum en couleurs (jaune et noir), 32,5x24,5 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>La Technique de la peinture à l'huile : histoire du procédé...éléments, recettes et manipulations, pratique du métier</i>, 1959, Paris, Flammarion, 413p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Le Roman du Roi Arthur, 1. Merlin et la jeunesse d'Arthur. Les compagnons de la table ronde</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1965, Paris, H.Piazza, 231p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Ene al linennoù. Ar skeudennoù ivez gantañ</i>, [avec traduction résumée], 1942, Brest, Skidoù Breizh, 84p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>L'Île sous cloche : roman, bois gravés de l'éd. original</i>, avant-propos de Tugdual de Langlais, préface de l'auteur à la première édition, postface de Joseph Altaïrac, 2002, Spézet, Coop Breizh, 286p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Tristan et Yseult</i>, adaptation, traduction du breton par Andreu Roparz, 1994, Rennes, Terre de Brume, 235p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Skignet d'ar seizh avel</i>, 2013, Lannion, Moul. Hor Yezh, 333p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>An Diou Zremm</i>, 1933, Brest, Gwalarn 54, 46p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Kanoù en noz</i>, 1932, Rennes [Gwalarn 39-40], 67p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Discours prononcé en langue bretonne devant le cercueil de M. Yves Bécot le 11 décembre 1950</i> [avec traduction en français], [s.l.n.d.]</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Koroll ar marv gant ar vuhez</i>, 2006, Lesneven, Mouludurioù Hor Yezh, 79p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>Le Roman du Roi Arthur</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1998, Spézet, Coop Breizh, 229p.</p> <p>- Xavier de LANGLAIS, <i>La Fin des temps aventureux</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1998, Spézet, Coop</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Breizh, 372p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Xavier de LANGLAIS, <i>Perceval</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1998, Spézet, Coop Breizh, 275p. - Xavier de LANGLAIS, <i>Lancelot</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1998, Spézet, Coop Breizh, 277p. - Xavier de LANGLAIS, <i>La Quête du Graal</i>, renouvelé par Xavier de Langlais, 1998, Spézet, Coop Breizh, 278p. - Yvon MAUFFRET, <i>La Presqu'île de Rhuys</i>, introduction de Xavier de Langlais, 197 ?, [s.l.], le Bateau qui vire, 79p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Yves le Gallo - CRBC Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres de Xavier de Langlais à Pierre-Jakez Hélias (1954-1971) PJH43 C618-619, C637 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 12 lettres et cartes de Xavier de Langlais à Louis Hautecoeur – Ms 6985 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Xavier de Langlais à André Dezarrois datée du 3 janvier 1939 – Autographes 092, 01, 09, 07 <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Xavier de Langlais à Georges Arnoux (26 novembre 1938, 4 octobre 1941) – Ms 2287 <p><u>Association des écrivains de l'Ouest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres Yvonne Meynier, Xavier de Langlais, Pierre Cressard, Michel Planchon – Ms 1945/1/09 Correspondance générale de Jacques Vier – Lettres de Xavier de Langlais – Ms 1939/7 <p><u>Archives de la famille Langlais</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Le journal bilingue du peintre est conservé par la famille et inédit.
<p>Emmanuel LANSYER (1835-1893)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le cloître du Mont-Saint-Michel</i> (1881), huile sur toile, 283x209 cm - <i>La Baie de Douarnenez à marée basse</i> (1879), huile sur toile, 127x175,5 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p><i>Orage en mer, Bretagne</i> (s.d.), huile sur carton, 34x45 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Maison-Musée Emmanuel Lansyer – Loches</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Poèmes manuscrits (inédits), vers 1875-1890 - 1 texte sur l'atelier de Courbet – 22 février 1881 (édité dans <i>Hommage à Emmanuel Lansyer, peintre, poète et collectionneur</i>) - 1 autobiographie, (éditée dans <i>Hommage à Emmanuel Lansyer, peintre, poète et collectionneur</i>) - Lettres adressées à José-Maria de Heredia <p><u>Bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres d'Emmanuel Lansyer à Théophile Gautier – MS Lov. C496 – Fol. 119-120 <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p><i>Vue prise à Pénal près de Tréboul</i> (1886), huile sur toile, 40x60 cm</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lettre(s) d'Emmanuel Lansyer à Germain Bapst – NAF 24534 – F. 43-46 - Lettres d'Emmanuel Lansyer à José-Maria de Heredia – NAF 14356 – F. 67-69 - Lettres et pièces de vers adressés à José-Maria de Heredia - Emmanuel Lansyer, sonnet (1887) – NAF 13566 – F. 33 - Lettre(s) de Emmanuel Lansyer – NAF 25123 – F.161-162
<p>Charles LAPICQUE (1898-1988)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Roi Arthur</i> (1953), huile sur toile, 100x50 cm - <i>Lagune bretonne</i> (1959), huile sur toile, 38x51 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le naufrage</i> (1946), huile sur toile, 81x85 cm - <i>Rivière bretonne</i> (1986), lithographie en couleur sur papier Arches, d'après une huile sur toile de 1957, 61x90 cm - <i>Manœuvre au large de Brest</i> (1986), lithographie en couleur sur papier Arches, d'après une huile sur toile de 1959, 61x90 cm - <i>Les bords du Trieux</i> (1986), lithographie en couleur d'après une toile de 1957, 61x90 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Charles LAPICQUE, « Les Contrastes adoptés par les peintres », in <i>Les contrastes de brillance dans la nature et ses représentations</i>, 1936, Paris, p. 33-35 - Charles LAPICQUE, <i>À propos des « Voix du silence »</i>, 1956, Paris : Centre de documentation universitaire, 32p. - Charles LAPICQUE, <i>Essai sur l'espace, l'art et la destinée</i>, préface de Jean Wahl, 1958, Paris : Grasset, 303p. - Charles LAPICQUE, <i>L'Optique de l'oeil et la vision des contours</i>, 1938, Paris, revue d'optique théorique et instrumentale, 52p. [Thèses présentées à la Faculté des Sciences de l'Université de Paris pour obtenir le grade de docteur ès science physique] - Charles LAPICQUE, <i>La Vision des couleurs et l'art pictural</i>, [communication faite à la réunion de l'Institut d'Optique, 21 mai 1935], Dr. A.Polack et Charles Lopicque, 1936, Paris, Editions de la « Revue d'optique théorique et instrumentale », 27p. - Charles LAPICQUE, <i>Présence et peinture</i>, 1962, Paris, Ed. de Minuit, pp.85-104 [Extrait de Médiations, n° 4, 1961-1962] <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives de la critique d'art – Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Charles Lopicque à Alain Jouffroy [1928] <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Charles Lopicque à Gabriel Marcel – NAF 28349 <p><u>Archives et manuscrits de l'ENS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Charles Lopicque (24 mars 1956) – SFP 35.5 - 44 lettres de Charles Lopicque à Bernard Dorival – DOR II/10/5-48 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Charles Lopicque à André Breton (16 octobre 1956) – BRT C 1972 - 6 lettres et 6 cartes postales de Charles Lopicque à André Frénaud (1945 – 23 novembre 1949) – FND C 449 (1-12) <p><u>Bibliothèque Sainte-Geneviève</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Charles Lopicque (6 juin 1958) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 lettres de Charles Lopicque à Le Monde – Autographes

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>090, 014, 031</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Charles Lapicque relatives à l'organisation du colloque Nicolas Poussin au Louvre (1958) – Archives 090, 144 - 1 autographe de Charles Lapicque au sujet de ses travaux sur Léonard de Vinci (7 mai 1961) – Archives 090, 349, 034 - 1 lettre autographe signée de Charles Lapicque à Jean-Paul Crespelle, Paris [s.d.] – Autographes 190, 30 - 3 lettres autographes signées de Charles Lapicque et une pièce autographe adressée à Gaston Diehl (1942-1969) – Autographes 122, 132 - 3 lettres autographes signées de Charles Lapicque – Autographes 192, 33 <p><u>Musée des Jacobin – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre au Baudouin du 22 mai 1964 - Lettre à en-tête Charles Lapicque accompagnée de 2 feuillets (manuscrits)
<p>Ernest LAURENT (1859-1929)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Arbre en fleurs à Bièvres</i> (vers 1910), huile sur toile, 83,8x71,7 cm - <i>Femme au tub</i> (vers 1910), gravure - <i>Portrait d'enfant</i>, pastel, crayon noir, 38x26 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>Vue de Quimper</i>, huile sur toile, 44x53 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ernest LAURENT, <i>Récit d'un voyage à la Plata, lettre d'Araucanie</i>, 1886, Paris, se vend dans les principales librairies des centres usiniers <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ernest Laurent, lettres – NAF 17588 – F. 322 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 16 lettres autographes signées de Ernest Laurent, datées du 6 juin 1910 au 10 avril 1929 - 1 lettre autographe signée et non datée – Autographes 019, 27
<p>Emmanuel de LA VILLEON (1858-1944)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p><i>Rivière de Landerneau</i>, huile sur toile, 53x63 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Hameau des Anges</i> (1908), 60x73 cm - <i>Vase de fleurs</i> (1927), huile sur toile, 54x65 cm - <i>Le Père Thureau</i> (1892), huile sur toile, 195x130 cm <p><u>Musée Emmanuel de la Villéon – Fougères</u></p> <p>Les collections du musée</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 carte signée de Emmanuel de la Villéon illustrée d'une pointe sèche (n° 11/200) à Claude Roger-Marx – Archives 094, 109, 03 <p><u>Galerie Peirce – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Emmanuel de la VILLEON, <i>Contes pour enfants</i> (vers 1930) - Journal de guerre - Agenda personnel 1940-1941 - Lettre à Dominique au sujet de la publication de ses contes.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	sont composées intégralement d'œuvres d'Emmanuel de la Villéon.	
Alcide LE BEAU (1873-1943)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Nature morte au masque Baoulé et au biberon breton</i> , huile sur fibro-céramique	<u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettre de Alcide Le Beau à Jacques Rouché – NAF 17588 – F. 342 <u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u> - Lettre autographe d'Alcide Le Beau à Francis Picabia (Paris, 23 mai 1911) – 7164
Géo LE CAMPION (1890-1987)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> <i>La Bretagne : les pardons et les bénédictions de la mer</i> (1954), huile sur toile, 114,5x195,5 cm	<u>Œuvres et textes édités</u> - Géo Le CAMPION, <i>Ma Camargue</i> , 1983, Marseille, M. Schefer, 33p. <u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> <u>Manuscrits, archives, collections iconographiques, œuvres d'art et objets de collection du Museum National d'Histoire Naturelle</u> - 1 document de Géo Le Campion (1961) – 2 AM 1K58a <u>Musée Municipal René Sordes – Suresnes</u> - Fonds Géo Le Campion comprenant notamment 4 dossiers de ses mémoires (photographies, cartes postales, correspondance, poèmes)
Fernand LE CHUITON (1893-1968)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Marine par temps de brume</i> , huile sur toile, 54x66 cm	<u>Œuvres et textes édités</u> - Fernand LE CHUITON, <i>Contribution à l'histoire obstétricale des principales âgées</i> , 1919, Bordeaux [s.n]. - Fernand LE CHUITON, <i>Compte rendu sommaire de la séance du 9 juin</i> [à l'Académie de la Marine], 1967, [s.l.n.]. - « Le sculpteur René Quivillic », suivi de « L'art du sculpteur René Quivillic », par Fernand Le Chuiton, Brest, <i>Les Cahiers de l'Iroise</i> , 1956-1957 (n° 3-4), 6p. <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Docteur F. LE CHUITON, <i>Témoignage concernant les événements du 8 novembre 1942 à Alger</i> , NAF 15558, F. 222-225
Fernand LEGOUT-GÉRARD (1856-1924)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>La place Terre-au-Duc à Quimper</i> (1910), huile sur toile, 46x54 cm <u>Musée de St Brieuc</u> - <i>L'avant port de Concarneau</i> , huile sur toile, 41x63 cm	<u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettres de Fernand Legout-Gérard à Raymond Poincaré – NAF.16006 – F.388

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
Adolphe LELEUX (1812-1891)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Une noce en Bretagne</i> (1863), 138,5x203,5 cm	<p style="text-align: center;"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque centrale des Musées de France</u> - Lettre autographe signée d'Adolphe Leleu à M. Bocage – 0556 (10)
Jean LE MOAL (1909-2007)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Hommage à Chardin</i> (1965-1972) - <i>L'Océan</i> (1958-1959), huile sur toile, 162x114 cm	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Manuscrits de l'ENS – Paris</u> - 7 lettres de Jean Le Moal à Bernard Dorival – DOR II/10/65-71 - 1 carte autographe signée de Jean Le Moal à Bernard Dorival – FR ENS Ulm LSH-DOR II/10/72 - 1 carte autographe signée de Jean Le Moal à Bernard Dorival – FR ENS Ulm LSH-DOR II/10/73
Victor LEMONNIER (1815-1855) (dessinateur et poète)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Les Lavandières de la nuit</i> (vers 1850), mine de plomb sur papier, 23,7x32 cm - <i>Vue de Rennes prise des Buttes St Cyr</i> (vers 1850), Mine de plomb sur papier, 28,5x40,5 cm	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> - Victor LEMONNIER, <i>Nos aigles</i> , 1840, Rennes, Blin, 12p. - Victor LEMONNIER, <i>La Croix d'honneur : chanson</i> , 1847, Rennes, de Folligné. (?) <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettres adressées à Victor Hugo par Victor Lemonnier – NAF 24804 – F. 372-373 <u>Bibliothèque des Champs Libres – Rennes</u> - Poèmes autographes de Victor Lemonnier et defêts imprimés – Ms 1112 - Manuscrit littéraire rédigé par Victor Lemonnier, poète rennais, suivi de notes bibliographiques et iconographiques bretonnes, par Frédéric Sacher, bibliographe breton, 1 volume relié – Ms 1513 - Correspondance de divers artistes, donc Victor Lemonnier – Ms 1140
Jean-Julien LEMORDANT (1878-1968)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>La Joie grave</i> (vers 1902-1903), huile sur toile, 185x240 cm - <i>Esquisse pour le plafond du théâtre de Rennes</i> (1913), huile sur toile, diamètre 136 cm - <i>Groupe de danseurs</i> , huile sur toile, 55x62,5 cm - <i>Groupe de danseurs</i> , aquarelle sur papier, 41,5x60,5 cm - <i>Ramasseurs de varech</i> (vers 1912), huile sur carton, 42x81 cm	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> - Jean-Julien LEMORDANT, <i>Armand Dayot</i> , suivi de <i>Les roses de Paestum</i> , sonnet d'Armand Dayot, 1934, Paris, L'Atlantique, [tirage à part de « L'Art et les Artistes »] <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <u>Bibliothèque des Ursulines – Quimper</u> - 33 lettres de Jean-Julien Lemordant <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Correspondance adressée à Jehan Rictus par Jean Julien Lemordant – Carte(s) – NAF 24565 – F. 331 - Carte de Jean-Julien Lemordant à Marcel Schwob – Mn 87 - Lettres reçues par Marcel Martinet de Jean-Julien Lemordant (1921) – NAF 28352 ? <u>Bibliothèque Méjane – Aix-en-Provence</u> - Lettre(s) de Jean-Julien Lemordant à Joachim Gasquet –

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Brettonnes sur la grève</i>, aquarelle et gouache sur papier marouflé sur toile, 53,5x64 cm</p> <p>- <i>Trois pêcheurs</i> (1911), aquarelle et gouache sur papier, 97x113 cm</p> <p>- <i>Patrouilleur surpris par la lumière des projecteurs</i>, plume, encre de chine, lavis brun et noir avec traits de crayon rouge sur papier, 27,2x36 cm</p> <p>- <i>L'Homme blessé</i>, plume, encre de Chine et lavis noir sur papier, 27,3x36 cm</p> <p>- <i>Dans la ville bombardée</i>, plume, encre de Chine et lavis brun avec traits de crayon rouge sur papier, 27,3x36 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>Décoration de l'hôtel de l'Épée :</p> <p>- <i>Le Port</i> (1905-1907), huile sur toile, 190x228 cm</p> <p>- <i>Dans le vent</i> (1905-1907), huile sur toile, 190x326 cm</p> <p>- <i>Contre le vent</i> (1905-1907), huile sur toile, 190x326 cm</p> <p>- <i>Le ramassage du goémon</i> (1905-1907), huile sur toile, 190x354 cm</p> <p>- <i>Le Pardon</i> (1905-1907), huile sur toile, 190x245 cm</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Projet pour la décoration du plafond du théâtre de Rennes</i> (1912), huile sur toile, 84x84 cm</p>	<p>N° CGM 1870 – F.801</p> <p><u>Archives départementales de Savoie</u></p> <p>- Lettre de Jean-Julien Lemordant à Henry Bordeaux (1931) – N°8527</p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- 2 lettres de Jean-Julien Lemordant à Arsène Alexandre (1919-1929) – Ms 520</p> <p><u>CRBC – Bibliothèque Yves Le Gallo – Brest</u></p> <p>- 29 lettres de Jean-Julien Lemordant à Yves Le Febvre (1914-1937) – YLF C349</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- Fonds Lemordant Musée des Beaux-Arts de Quimper</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
Jules-Eugène LENEPVEU (1819-1898)	<u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Velléda, effet de Lune</i> (1883), huile sur toile, 231x131,5 cm	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> - Jules LENEPVEU, <i>Notice sur M. Auguste Hesse lue dans la séance du 21 mai 1870</i> , Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1870, Paris, Firmin-Didot frères, 12p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850386s] - Jules LENEPVEU, <i>Séance publique annuelle du 21 octobre 1882, présidée par M. Lenepveu</i> , Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1882, Paris, Institut de France (impr. de Firmin-Didot), 63p. <p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettre autographe signée de Jules-Eugène Lenepveu à Henri Maréchal, Rome (28 décembre 1874), 3p. - Lettre autographe signée de Jules-Eugène Lenepveu à Louvet [s.l.d.] - Lettre autographe signée de Jules-Eugène Lenepveu à Ch. Garnier, [s.l.d.], 1f. - Lettres reçues de Jules Lenepveu à Alexandre Denuelle – NAF 26974 – F. 144-148 <u>Institut de France</u> - 1 lettre de Jules-Eugène Lenepveu à Mme Peltier – Ms. 7329 – F. 72 <u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u> - 1 lettre de Jules-Eugène Lenepveu à Paul Mantz (31 octobre 1889) – Archives 078, 02, 02 - 3 lettres de Jules-Eugène Lenepveu (27 juillet 1885- 8 octobre 1885), 5 feuillets –Autographes 020, 22 - 1 lettre autographe signée et datée de Jules-Eugène Lenepveu (25 décembre 1875), 4p. –Autographe 184, 74
Fernand QUESNE (1856-1932)	LE <u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> <i>La Légende de Kerdeck</i> (1890), huile sur toile, 210x282 cm	<p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <u>Manuscrits de l'Institut de France</u> - Collection Pailler-Laurent – Autographe de Fernand Le Quesne – Ms 1989 / 37-38
Henri LE SIDANER (1862-1938)	<u>Musée des Jacobins – Morlaix</u> <i>Pavillon du petit Trianon</i> (étude) (1920), huile sur panneau, 41x33 cm	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> - Henri LE SIDANER, « Sur l'évolution de la sensibilité dans l'œuvre d'art », in <i>Séance publique annuelle du 28 novembre 1936</i> , Académie des Beaux-Arts, 1936, Paris, typogr. de Firmin-Didot et Cie, 18p. - Henri LE SIDANER, <i>Funérailles de M. Paul Chabas, le jeudi 13 mai 1937, discours de M. Le Sidaner</i> , Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1937, Paris, Typographie Firmin-Didot, 7p. - Henri LE SIDANER, <i>Notices sur la vie et les travaux de M. Ernest Laurent (9 juin 1859 – 25 juin 1929)</i> : lue dans la séance du mardi 14 juin 1930, par M. Le Sidaner, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1930, Paris, Typogr. de Firmin-Didot et Cie, 13p. - Séance publique annuelle du samedi 4 décembre 1937,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Académie des Beaux-Arts, présidée par M. Le Sidaner, 1937, Paris, Typogr. Firmin-Didot et Cie, 25p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Henri Eugène Le Sidaner à Florent Schmitt, Gerberoy par Songeons(Oise, 24 octobre) - Lettre de Henri Eugène Le Sidaner à Florent Schmitt, Gerberoy par Songeons, (Oise, 31 mars 1937) - Lettre de Henri Eugène Le Sidaner à Florent Schmitt, Gerberoy par Songeons, (Oise, s.d.) - Lettres de Henri Le Sidaner – NAF 24401 -24406 – NAF 24671 / F. 345-355 - Comité de l'Encyclopédie française (secrétariat) – Lettres de Henri le Sidaner – NAF 25553 <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Henri Eugène Le Sidaner à Jacques Rouché – Ms 7130 / V <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Henri-Eugène-Auguste Le Sidaner à Arsène Alexandre – Ms 520 - Ensemble de 80 lettres dont 5 avec croquis, à Gabriel Mourey (1897-1908) <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Archives de la Revue La Plume – 4 lettres de LE SIDANER (?) à Karl Boès. Versailles – Mnr bêta 1107 <p><u>Getty Center for History of Art</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Letters from Henri Le Sidaner to André Ferdinand Hérold (1865-1940) <p><u>Musée de la Chartreuse – Douai</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Henri le Sidaner à Henri Duhem et sa femme <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Henri Le Sidaner à Clément Janin (28 août 1917) – Autographes 080, 16 - 4 lettres autographes signées de Henri Le Sidaner à Gustave et Rachel Kahn – Autographes 181, 066 - 1 lettre autographe signée de Henri Le Sidaner – Autographes 192, 064
<p>André LÉVEILLÉ (1880-1962)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p><i>Le cordier</i>, huile sur toile, 90x60 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - André LÉVEILLÉ, <i>L'Activité des musées scientifiques et techniques, au cours de l'année 1950 et du premier semestre 1951</i>, 1952, Alençon, impr. de Poulet-Malassis, 28p. - André LÉVEILLÉ, <i>Les Musées scientifiques, techniques de la santé, planetaria et popularisation de la science</i>, 1948, Paris, Conseil National de Musées, 56p. - André LÉVEILLÉ, [Rapport préliminaire], 1953, Paris, 3 feuillets polytypés

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- André LÉVEILLÉ, <i>L'Activité des musées scientifiques et techniques et des planetaria</i>, 1956, Paris, Palais de la découverte ; Alençon, impr. alençonnaise, 84p.</p> <p>- André LÉVEILLÉ, <i>Pour un musée international de la civilisation humaine</i>, 1950, Paris, 8 feuillets polytypés</p> <p>- André LÉVEILLÉ, <i>Un grand musée scientifique français : le palais de la découverte</i>, 1957, Paris, La Documentation française, 31p.</p> <p>- André LÉVEILLÉ, <i>Note concernant la coopération intellectuelle</i>, rapport présenté par André Léveillé secrétaire de la coopération intellectuelle à Monsieur Aimé Berthot commissaire générale, le 27 mai 1938, 1938, Paris, l'émancipatrice, 28p.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- Lettre d'A. Léveillé à Francis Picabia (21 décembre 1920), 1 feuillet – 7164</p> <p><u>Fondation le Corbusier</u></p> <p>- Correspondance de André Léveillé avec Le Corbusier (1953-1962)</p>
<p>Lucien LEVY-DHURMER (1865-1953)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Notre-Dame de Penmarc'h</i> (1896), huile sur toile, 41x33 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- 48 lettres de Lucien Lévy-Dhurmer à Léon-Roger Milès (1875-1950 ??) – 58 ff. – Ms 472</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France – Département des Arts du Spectacle</u></p> <p>- Lettre de Lucien Lévy-Dhurmer à Marcel Schwob – Mn 87</p> <p>- Lettre de Lucien Lévy-Dhurmer à Émile Moreau (1921) – Mn 5 / 155</p> <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettre(s) adressées à Jehan Rictus par Lucien Lévy-Dhurmer – NAF 24565 – F. 364-369</p> <p>- Correspondance de Louis Havet – Lettre(s) de Lucien Lévy-Dhurmer – NAF 24498'2) – F.66</p> <p>- Papiers de Fernand Labori – Correspondance au sujet de l'affaire Dreyfus – Lettres de Lucien Lévy-Dhurmer ([3] décembre 1898) – NAF 28046 - F. 189-191</p> <p>- Correspondance de la famille Porto-Riche – Lettre(s) de Lucien Lévy-Dhurmer – NAF 24964 – F.327</p> <p>- Lettres adressées à Jean de Pierrefeu – Lucien Lévy-Dhurmer – NAF 14688 – F.416-423</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- 4 lettres et 1 carte autographes signées avec une enveloppe de Lucien Lévy-Dhurmer à Nathalie Clifford-Barney [1900-1912?] – 10 pages – NCB C 1246 / NCB C 1250 / NCB – Ms 127</p> <p>- 1 lettre de Lucien Lévy-Dhurmer à André Chevillon (vers</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>1920) – Ms Ms 23425</p> <p><u>Bibliothèque municipale de Dijon</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance d'Edouard d'Estaunié – 4 lettres de Lucien Lévy-Dhurmer [le peintre Lévy-Dhurmer fréquente Estaunié au dîner des XV-XX] – Ms 3958 – F.169-175 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 lettres de Lucien Lévy-Dhurmer (1900-1920) – [277] - 6 lettres autographes signées adressées à Clément Janin (1917-1920) – Autographes 080, 18 - 1 lettre autographe signée de Lucien Lévy-Dhurmer à André Warnod (Paris, 18 octobre 1926) – Autographes 111, 12 - Lettre de Lucien Lévy-Dhurmer – Autographe 179, 60 - 3 cartes et 10 lettres autographes signées de Lucien Lévy-Dhurmer à Gustave et Rachel Kahn (1907-1924) – Autographes 181, 068 - 2 lettres autographes signées (1929-1939) – Autographes 192, 67 - 2 lettres autographes signées – Autographes 202, 40
<p>Robert LOTIRON (1886-1966)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Déchargement de bois, Calais</i>, huile sur isorel, 39x47 cm - [sans titre], huile sur toile 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Aix en Provence – Bibliothèque Méjane</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Robert Lotiron à Joachim et Marie Gasquet – 1870 / F. 889-896 <p><u>Centre de documentation du Centre hospitalier Ste Marie</u></p> <p>Lettre de Robert Lotiron à Charles Forot (1934-1945) – 24 J 132</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Robert Lotiron à Louis Hautecoeur – Ms 6987 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Kioshy Hasegawa – Correspondance de Kioshy Hasegawa avec Robert Lotiron - 1 lettre autographe signée et non datée de Robert Lotiron à un critique – Autographes 021, 08 - 2 cartes de visite autographes signées de Robert Lotiron – Autographes 093, 02, 81 bis - 24 lettres autographes signées de Robert Lotiron – Autographes 192, 74
<p>Évariste-Vital LUMINAIS (1821-1896)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La fuite du Roi Gradlon</i>, 1884 (200x311) <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Chevauchée de</i> 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Collection d'autographes de Félix et Paul Nadar – Lettres de Évariste Luminais – NAF 24276 – F. 675 - Papiers d'Albert Maignan – Lettres de Évariste Luminais – NAF 14700 – F. 168-169 ; 173-175 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres autographes signées et datées (23 septembre 1869

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><i>Saint Guénolé et du Roi Gradlon</i> (vers 1884), huile sur toile, 50x70,5 cm</p> <p>- <i>Gaulois revenant de la chasse</i>, huile sur toile 60,5x50 cm</p> <p>- <i>Mérovée</i> (esquisse), 38x23 cm</p> <p>- <i>Le retour des champs</i> (1850), huile sur toile, 126,5x251 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>La Mort de Chramm</i>, (1879), huile sur toile</p> <p>- <i>Les pilleurs de mer</i> (1866), grisaille sur toile</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Étude de vieille femme</i> (2e moitié du XIXe), 40,5x32,5 cm</p>	<p>- 18 octobre 1872) et 7 non datées de Évariste Luminais à Adolphe Beugniet – Autographes 021, 10</p> <p>- 1 lettre autographe signée et datée du 27 avril 1894 de Évariste Luminais à Gabriel Ferrier – Autographes 088, 1, 36</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Évariste Luminais à Bouquet – Autographes 184, 79</p>
<p>Émile MAILLARD (1846-1926)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Marine en Bretagne</i>, 56x69 cm</p> <p>- <i>Marine en Bretagne</i> (avant 1915) huile sur toile, 112x183 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>Histoire d'Ancenis et de ses barons</i>, 1881, Nantes, V. Forest et P. Grimaud, 718p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>Nantes et le département au XIXe siècle</i>, 1891, Nantes, Librairie Vier, 376p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>L'Art à Nantes au XIXe siècle</i>, 1888, Nantes, librairie des imprimeurs réunis, 348p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>Ancenis pendant la Révolution</i>, 1880, Ancenis, Imprimerie Loncin, 317p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>Les cent jours à Ancenis</i>, 1895, Savenay, Impr. J. Allair, 61p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>Le cercle de lecture d'Ancenis</i>, 1895, Savenay, Impr. Allair, 73p.</p> <p>- Émile MAILLARD, <i>M. Waldeck-Rousseau, ministre de l'intérieur</i>, 1882, Paris.</p>
<p>Jeanne MALIVEL (1895-1926)</p>		<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Jeanne MALIVEL, <i>Les Sept Frères</i>, conte publié dans Octave-Louis AUBERT, <i>Jeanne Malivel</i>, Saint-Brieuc, Ti-Breiz, 1929.</p> <p>- <i>J'étais encore à courir les routes de Bretagne...</i> Correspondance de Jeanne Malivel avec Anne Le Vaillant, Quimper, Amis du Musée départemental breton, 2018.</p> <p>Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Saint-Germain-en-Laye</u></p> <p>- Lettre autographe signée de Marie Malivel à Maurice</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Denis + extrait du journal de Jeanne Malivel (9 juillet 1927) – Ms 7480</p> <p><u>CAC Sud 22 – Loudéac</u></p> <p>- Copie des notes de Jeanne Malivel pour un dictionnaire gallo-français.</p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres – Rennes</u></p> <p>- 5 lettres de Jeanne Malivel à Maurice Le Dault (1922-1923) – Ms 1438/142</p> <p><u>Musée de Bretagne – Rennes</u></p> <p>- Extrait de la correspondance de Jeanne Malivel, document dactylographie non publié – B 760.92 MAL</p>
<p>Henri Jean Guillaume MARTIN (1860-1943)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Marine bretonne</i> (1900-1930), huile sur toile, 80x79 cm</p> <p>- <i>Le Fantôme de la Liberté</i> (1885), huile sur toile, 61,5x46,5 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Lettre(s) de Henri Martin à Arsène Alexandre – 0520</p> <p><u>Manuscrits de la bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne</u></p> <p>Lettres des artistes qui ont décoré la Sorbonne dont Henri Martin – MS 1901 / IV / Ff. 211-214</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- 1 lettre de Henri Martin à un député – MS 7329 / F. 115</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 2 lettres autographes signées de Henri Martin et datées (29 avril 1914 et 26 mai 1936) et une lettre autographe signée non datée – Autographes 021, 21</p> <p>- 2 lettres et 2 cartes de Henri Martin adressées à Clément Janin (11 janvier 1917 – 12 mai 1918) et une carte non datée – Autographes 080, 25</p> <p>- 1 carte-lettre autographe signée de Henri-Martin à Gustave Soulier (17 janvier 1903) – Autographes 090, 38</p> <p>- 1 carte-lettre signée de Henri Martin et non datée adressée à la Gazette des Beaux-Arts – Autographes 092, 05, 02, 10, 03</p> <p>- 1 billet autographe signée non daté de Henri Martin – Autographes 095, 42</p> <p>- Correspondance de Roger Marx et Claude Roger Marx adressée notamment par Henri Martin – Autographes 115</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Henri Martin à Alphonse Lotz-Brissonneau (novembre 1904) – Autographes 179, 01, 01</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Henri Martin à Alphonse Lotz-Brissonneau (décembre 1904) Autographes 179, 01, 02</p> <p>- 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (13 mars 1934) – Autographes 179, 01, 03</p> <p>- 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (29 mai 1934) – Autographes 179, 01, 04</p> <p>- 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz,</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Paris (10 juillet 1934) – Autographes 179, 01, 05</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, La Bastide du vert (28 septembre 1934) – Autographes 179, 01, 06 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (7 novembre 1934) – Autographes 179, 01, 07 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (21 novembre 1934) – Autographes 179, 01, 08 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (15 décembre 1934) – Autographes 179, 01, 09 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (18 décembre 1934) – Autographes 179, 01, 10 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (24 février 1935) – Autographes 179, 01, 11 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (6 mars 1935) – Autographes 179, 01, 12 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (13 mai 1935) – Autographes 179, 01, 13 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (9 novembre 1935) – Autographes 179, 01, 14 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (25 mai 1936) – Autographes 179, 01, 15 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (21 janvier 1937) – Autographes 179, 01, 16 - 1 carte autographe signée de Henri Martin à André Lotz, Paris (9 mai 1937) – Autographes 179, 01, 17 - 3 lettres autographes signées de Gustave Kahn à Henri Martin (mars 1902, 11 février 1916, 5 mars 1928) – Autographes 181, 080 - 1 lettre autographe signée de Henri Martin (11 août 1894) – Autographes 184, 82 - 2 lettres autographes signées de Henri Martin – Autographes 193, 29 - Lettre(s) autographes signées de Henri Martin – Autographes 200, 48 - 1 lettre autographe signée de Henri Martin à Edouard Herriot (1927) – Autographes 201, 01
<p>Paul MARZIN (1904-1996)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le pardon de St Salomon</i> (vers 1950), huile sur toile, 107x140 cm - <i>Composition au cheval blanc</i> (1953), huile sur toile, 162x129 cm - <i>Étude pour la peinture « Le pardon de St Salomon »</i> (vers 1950), lavis d'encre noire, plume d'encre, 49,5x64,7 cm 	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul MARZIN, <i>Poèmes et récits</i>, illustrations de l'auteur, 1983, [s.l.], P. Marzin, 178p. - Paul MARZIN, <i>Le feu sacré</i>, 1993, Paris, La pensée universelle, 91p. - Paul MARZIN, <i>La feuille étoilée</i>, 1978, [Huelgoat], P. Marzin, 200p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Maxime MAUFRA (1861-1918)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vue du port de Pont-Aven</i> (1890), (150x300,5) - <i>Crépuscule jaune sur les vasières. Loctudy</i> (1898) - <i>Le Port du Palais à Belle-Île</i> (1910) - <i>Le Viaduc de St Briec</i> (1892), dessin, 29,3x35,4 cm - <i>La rue descendante à Locronan</i> (1906), 65,5x81 cm - <i>Les Trois Falaises ; St-Jean-du-Doigt</i> (1894), 60,4x72,5 cm - <i>St Michel en grève</i> (1894), dessin, 32x37,3 cm - <i>Paysage au bord de la mer</i> (1896), dessin, 31x39 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pont-Aven, ciel rouge</i> (1892), huile et pastel sur carton, 32x47 cm - <i>Le chemin au bord de la mer ou La route de Baud</i> (1893), lithographie en couleur, 20x29,8 cm - <i>La côté de Goulphar sous le soleil</i> (1900), huile sur toile, 65,1x81 cm - <i>Notre Dame de la Clarté</i> (1894), lithographie en couleur sur papier crème, 37,8x48,7 cm - <i>Le chemin de St Jean du Doigt</i> (1897), lithographie en couleur, 64,1x48,2 cm - <i>Les falaises d'Hébullu</i> (1892), lithographie, 12,9x18,7 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pont-Aven, ciel rouge</i> 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Maxime MAUFRA, « Appel aux bretons », janvier-mars 1898, <i>L'Express de Brest</i>. - [Maxime MAUFRA], « Gauguin et l'école de Pont-Aven », Novembre 1893, <i>Essai d'Art Libre</i>. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Centre de Recherche Bretonne et Celtique – Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> 4 lettres de Maxime Maufra à Yves Le Febvre (1913-1918) – YLF53 C423 <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Dossiers concernant les dîners du « Fureteur breton » organisés par Maurice Le Dault (1906-1910) – 90 lettres et cartes dont Maxime Maufra – Ms 1439 <p><u>Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Maxime Maufra à Arsène Alexandre (1898) – Ms 520 <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Maxime Maufra à Jehan Rictus – NAF 24567 – F. 303-306 <p><u>Getty Research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Maxime Maufra, 20 letters to Émile Michelet (ca. 1895-1899) <p><u>Médiathèque Jacques Demy (Nantes)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Maufra (Album mémorial + 9 carnets de notes, de croquis et d'aquarelle) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 31 lettres autographes signées avec adresse, 4 cartes autographes signées adressées à Émile Michelet, divers lieux [Bretagne, Normandie], 2 décembre 1893, 9 août 1910 et sans date – Autographes 111, 31 - 1 lettre autographe signée de Maxime Maufra – Autographe 109, 23 <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres de Maxime Maufra <p><u>Archives de la famille Maufra</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Les mémoires de Maufra <i>Propos de peintre</i> ainsi que la correspondance de l'artiste sont conservés par la famille.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>(1892), huile sur carton marouflé sur bois, 29,6x44,5 cm</p> <p>- <i>Paysage côtier</i> (1903), eau-forte, 9,1x12 cm</p> <p>- <i>Marine par gros temps</i> (1899), huile sur toile, 150x208,5 cm</p> <p>- <i>Moulin à Morgat</i> (vers 1901), pointe sèche, 15,7x22,9 cm</p> <p>- <i>Rentrée des barques à Concarneau</i> (1903), eau forte, 11x13,8 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>La crique</i> (1894), huile sur toile, 80x100 cm</p> <p>- <i>La côte sauvage au Pouldu</i>, huile sur toile, 103x132 cm</p> <p>- <i>La côte de Quiberon</i>, huile sur bois, 42x50 cm</p> <p><i>La Vague</i> (1894), eau-forte et aquarelle, 34x54 cm</p>	
<p>Edgard MAXENCE (1871-1954)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Portrait de jeune fille</i>, pastel et gouache sur carton, 48x58 cm</p> <p>- <i>Jeune fille au bouquet de violettes</i> (1909), aquarelle sur toile, diam. 39,5 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>La prière bretonne</i>, huile sur bois</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Edgard MAXENCE, <i>Notice sur la vie et les travaux de M.Fernand, par M. Edgard Maxence, lue dans la séance du 10 janvier 1925</i>, 1925, Paris, impr. Firmin-Didot et cie, 18p.</p> <p>Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Fondation Custodia – Paris</u></p> <p>- 1 lettre autographe signée de Edgar Maxence, La Bernerie en Retz (sans date) – [357]</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Edgar Maxence – [919]</p> <p><u>Archives départementales de la Haute-Savoie (Vesoul)</u></p> <p>- 1 lettre de Edgar Maxence à Pascal Dagnan-Bouveret – 12 J</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 2 lettres autographes signées de Edgar Maxence à Gabriel Ferrier – Autographes 088, 2, 10</p> <p>- 1 carte de visite autographe de remerciements – Autographes 181, 083</p> <p>- 1 carte de visite et 1 lettre autographe signées (1929) – Autographes 193, 38</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
<p>Mathurin MÉHEUT (1882-1958)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>L'été, le pardon</i>, gouache sur papier, 150x550 cm - <i>Poissons et crustacés*</i>, gouache - <i>Le moulin du Boel</i>, gouache sur papier gris, 31x44 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le ramassage du goémon</i> (1939), huile sur toile, 96,7x146,3 cm - <i>Rochers de Plougrescant</i>, caséine sur carton, 70x103x1 - <i>Notre-Dame-de-la-Joie</i> (1955), huile sur carton, 58,8x77,9 cm <p><u>Musée Mathurin Méheut – Lamballe</u></p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p style="text-align: center;"><u>Calames Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Centre de Recherche Bretonne et Celtique</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Mathurin Méheut à Yves Le Febvre (1913) – YLF 56 C427 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 carte de Mathurin Méheut à Louis Hautecoeur – Ms 6988 <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 cartes de visite de Mathurin Méheut à Léon Durocher – Ms 1600 - Dossier concernant les dîners du « Fureteur breton » organisés par Maurice Le Dault (1906-1910) – Lettres autographes et cartes dont Mathurin Méheut – Ms 1439 - Lettre de Mathurin Méheut à sa fille Maryvonne (23 juin 1916) – HPO 1117/77 - Lettre de Mathurin Méheut à sa femme Marguerite : Pour dormir : « Ceux qui ne doivent pas dormir », « ceux qui dorment » (vers 1915) – HPO 1117/73 - Lettre de Mathurin Méheut à sa fille Maryvonne : « La vue sur les "boches" la sortie de notre tranchée » (vers 1915) – HPO 1117/74 - Lettre de Mathurin Méheut : [Casemate] [Enclos] [Four crématoire] (Lundi 11 octobre 1915) – HPO 1117/75-76 - 1 lettre autographe signée de Mathurin Méheut à Maurice Le Dault – Ms 1438/146 <p><u>Musée de Bretagne</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres illustrées de Mathurin Méheut
<p>Claude MONET (1840-1926)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p><i>Pluie sur Belle-Île-en-Mer</i> (1886), huile sur toile, 78,5x79 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Claude Monet par lui-même : tableaux, dessins, pastels, correspondance</i>, rassemblés par Richard Kendall, 1989, Paris : Editins Atlas, Bruxelles : Edition Alten, 328p. - Claude MONET, <i>Mon histoire</i>, recueillie par Thiébaud-Sisson, 1998, Paris, L'Echoppe, 23 p. <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Claude Monet, Giverny (2 janvier 1911) - Lettre de Claude Monet à Emmanuel Chabrier, Giverny (24 août 1888) - Huit lettres et un télégramme de Claude Monet à Eugène Boudin (1874-1900) - Lettre de Claude Monet à Z. Astruc – NAF 25874 – F. 168-169 <p>Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Claude Monet – NAF 24279 – F. 83 – 99 - Lettres de Claude Monet à Louis Havet – NAF 24501 – F. 91-96

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Lettres de Claude Monet à Émile Zola – NAF 24522 – F. 217-238</p> <p>- Lettres de Claude Monet à Joseph Reinach – NAF 24882 – F. 162-163</p> <p>- Lettres de Claude Monet – provenant de la collection Marcel Guérin – NAF 24918 – F.178-184</p> <p>- Lettres de Claude Monet à Émile et Geneviève Straus – NAF 13217 – F. 50-53</p> <p>- Lettres de Claude Monet à Émile et Geneviève Straud – NAF 13218 – F. 68-69</p> <p>- Lettres de Claude Monet – provenant de la collection Marcel Guérin – NAF 24839 – F. 420-427</p> <p>- Lettres de Claude Monet – NAF 15553 – F. 21-24</p> <p>- Lettres de Claude Monet à Paul Valéry – NAF 19189 – F. 245-247</p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Frédéric Bazille, Fécamp (3 septembre 1868) – 0415 (01-01)</p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Mme Manet, Giverny (26 février 1890) – 0415 (01-02)</p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Camille Pissaro, Giverny (23 octobre 1889) – 0415 (02)</p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Gustave Geffroy (9 novembre 1921) – 0590</p> <p>- Lettre autographe signe de Claude Monet à Marc Elder (21 janvier 1923) – 0655</p> <p>- Lettre autographe signe de Claude Monet à Marc Elder (1^{er} juin 1923) – 0656</p> <p><u>Bibliothèque de l'Arsenal</u></p> <p>- 5 lettres de Claude Monet à Gustave Geffroy – Ms 15148 – F. 248-254</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Edouard Dujardin, Giverny par Vernon (21 mars 1923) (lettre allographe) – MNR Ms 1637</p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Stéphane Mallarmé (25 décembre 1890) – MNR Ms 646</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Lettre de Claude Monet à Jacques-Émile Blanche (1889) – Ms 4831 – pièce 27</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (via AGORHA)</u></p> <p>- Lettre de Claude Monet (1923) – [322]</p> <p><u>Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux (via AGORHA)</u></p> <p>- Lettre de Claude Monet à Abroisse Vollard – 421 (2, 1-4)</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 10 lettres autographes signées et deux copies dactylographiées de Claude Monet – Autographes 022, 07</p> <p>- Lettre autographe signée de Claude Monet à Edouard</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Manet (1889-1890) – Autographes 059, 3, ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - 13 lettres autographes signées de Claude Monet à Frédéric Bazille, Albert Bartholomé, Gustave Geffroy, Alice Hoschedé (16 octobre 1864 – 10 janvier 1922) – Autographes 101, 18 - Lettre autographe signée de Claude Monet à Gustave Geffroy (21 août 1889) – Autographes 121, 19 - Lettre autographes signée de Claude Monet – Autographes 126 - Lettre autographe signée de Claude Monet – Autographes 140 ter - Lettre autographe signée de Claude Monet – Autographes 147 - Lettre autographe signée de Claude Monet – Autographes 149 - Note autographe de Claude Monet – Autographes 153 - Lettre autographe de Claude Monet – Autographes 176 - Lettre autographe signée de Claude Monet à Pierre Bonnard (27 mars 1919) – Autographes 179, 42, 08 - Lettre autographe signée de Claude Monet à Gustave Geffroy (24 mai 1895) – Autographes 180, 69
<p>Henry MORET (1856-1913)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Men Du, Finistère</i> (1899), huile sur toile, 73,5x92 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le sémaphore de Beg-ar-Mor (Finistère)</i> (1899), huile sur toile, 42,5x81 cm - <i>La chapelle du Pouldu</i> (1889), huile sur toile, 50x59,5 cm - <i>Pointe de rocher II</i>, fusain sur papier, 22,4x28,1 cm (...) <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Goulphar, Belle-Île</i> (1895), huile sur toile, 92x73 cm - <i>Paysage à Pont-Aven</i> (1888-1889, 39,5x59,5 cm - <i>Paysage de Bretagne</i> (1889-1890), 33,5x46,5 cm - <i>Entrée du port de Doëlan</i> (1908), 65,5x92 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Getty Center for history of art</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Autographes de peintres beaux arts important ensemble de correspondance adressée à Claude Monet ... Lettres à Durand-Ruel par Émile Bernard, Maxime Maufra, Henry Moret ... – 2563-920

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>cm</p> <p>- <i>Le Hameau, Morbihan</i> (vers 1893) (31,8x57,4)</p> <p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p>- <i>Fenaison en Bretagne</i> (1906), huile sur toile, 65x90 cm</p> <p>- <i>Gros temps à Doëlan</i>, huile sur toile, 80x60 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Rochers au bord de l'Aven</i> (vers 1891), huile sur toile, 65x46 cm</p> <p>- <i>Falaise à Ouessant</i> (1898), huile sur toile, 66x81 cm</p>	
<p>Jean-Jacques MORVAN (1928-2005)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Portrait de Tristan Corbière</i>, huile sur toile, technique mixte, 100x73 cm</p> <p>- <i>Le naufrageur</i>, esquisse préparatoire aux Amours Jaunes (1976)</p> <p>acrylique et collages sur papier canson - 65x50</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Côtes du Trégor</i>, avec 12 ill. de l'auteur, 1999, Perros-Guirec, La Tilv éd., 49p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Les Couleurs du verbe être</i>, Préface de André Parinaud, lithographies de J.-J. Morvan, 1964, Paris, éditions Découverte, 111p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Dérisions</i>, 1989, Rémoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 54p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Lettre à Vonick</i>, 1994, Rémoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 25p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Mes penn ar bed</i>, 1992, Rémoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 98p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>20 ans de peinture</i>, texte et dessin original de J.-J. Morvan, 1972, Paris, Impr. J.-J. Morvan, 6f.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Novy</i>, 1961, Paris, l'auteur, 21p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Nuit et brouillard</i>, 1998, Paris : Somogy, Bordeaux : centre Jean Moulin, 143p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>La Soupe de pain perdu</i>, Mane, R. Morel, 1970, 176p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Le Temps hémophile</i>, 1971, Paris, Deswarte, l'auteur, 67p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Tête de plâtre</i>, 1970, Goudargues : Chambellan, 47p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Dans une oreille de mer</i>, 7 poèmes et 8 illustrations, 1958, [s.l.], Presses d'Eliane Thiollier, [n.p.]</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Sandrine</i>, 1983, Rémoulins-Sur-Gardon, Jacques Brémond, 55p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Sur la pierre inclinée</i>, 1980, Villeneuve -lès-Avignon, Jacques Brémond, [n.p.]</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Entre deux mondes</i>, 1980, Paris, l'Art et la mer, 2p.</p> <p>- Jean-Jacques MORVAN, <i>Quatre poèmes</i>, 1950, Paris,</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>G.L.M., 7p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- 3 lettres autographes signées de Michel Leiris à Jean-Jacques Morvan, Paris (1953) – Ms Ms 44911</p>
<p>Henry MOSLER (1841-1920)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Jeune fille de Pont-Aven</i>, huile sur toile, 27x22 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Lettre de Henry Mosler – Ms 1989 / 100</p>
<p>Jean OBERLÉ (1900-1961)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Marine en Bretagne</i>, huile sur isorel, 54x65 cm</p> <p>- <i>Portrait de femme</i>, huile sur toile, 77x64 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Comment les Anglais ont gagné la guerre</i>, textes recueillis par Jacqueline Fabry, 1945, Paris, Société d'édition Nicéa, 11p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, J. Sennep. <i>La guerre en chemise noire</i>, préface de Jean Oberlé, 1945, Paris, Chantal, 1p. [?]</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Images anglais ou "L'Angleterre occupée"</i>, [s.d.], Londres, Hachette, 48p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Jean Oberlé vous parle. Souvenirs de cinq années à Londres</i>, avec sept dessins de l'auteur, 1945, Paris, La Jeune Parque, 315p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, « Les Français parlaient aux Français », in <i>Pan artistique, satirique et littéraire</i>, Paris, Lyon, Sève, 1945, 24p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Quand les comédiens chômeurs jouent le mélodrame à la fois aux puces</i>, [s.l.n.d.], 1 f. [brochure de presse]</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Souvenirs de Claude Blanchard : quelques uns de ses meilleurs reportages</i>, 1948, Paris, Editions de la défense de la France, 215p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>Utrillo, Montmartre</i>, 1956, Paris, F. Hazan, 16p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>L'Américain "at home"</i>, préface par Hervé Alphand, 1962, Paris ; Genève, La Palatine, 191p.</p> <p>- <i>Pages choisies de Pierre Bourdan</i>, présentées par Jean Oberlé, 1951, Paris, Magnard, 320p.</p> <p>- Jean OBERLÉ, <i>La vie d'artiste : souvenirs</i>, 1956, Paris, Denoel, 275p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- 1 carte autographe signée de Jean Oberlé à Christian Bérard [s.d.]</p> <p>- Lettres de Anna de Noailles, Jean Oberlé, Pierre Olivier Henri d'Orléans, Jean Ozenne à Henri Sauget – 37 lettres (1927-1939)</p> <p>- Lettre(s) de Jean Oberlé – NAF 24568 – F. 483</p> <p>- 1 lettre autographe signée de Jean Oberlé à Gaston Baheux – 4-COL-135 (39)</p> <p>- Lettres de Jean Oberlé à Jean-Louis Vaudoyer – NAF 28429 – F. 165-168</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Jean Oberlé à Francis Picabia – 7164 - 1 lettre de Jean Oberlé à Caroline Naar (27 Août 1945) – LT Ms 25328 - 1 lettre autographe signée de Jean Oberlé à Denis Bourdet – Ms Ms 27122 <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 40 lettres autographes signées adressées à Charles Laborde notamment par Jean Oberlé – Autographes 109, 20
<p>Anders OSTERLIND (1887-1960)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La chapelle de Penvern</i>, huile sur isorel 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée Fabre – Montpellier</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Pierre Azéma – 2 lettre de Anders Osterlind à Pierre Azéma (5 janvier 1937 - 3 mai 1937) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de la Gazette des Beaux-Arts – 2 lettres et une carte autographes signées de Anders Osterlind (1934-1938) – Autographes 104-824 (073)
<p>Nicolas OZANNE (1728-1811)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le départ de la flotte française pour l'expédition de Port-Mahon dans l'île de Minorque, le 10 avril 1756</i> (1756-1757), huile sur toile. <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le port de Morlaix vu de la grande place</i> - <i>Le port de Landerneau vu du quai St Julien</i> - <i>Le port de Camaret</i> - <i>Le port de Brest vu du chenai</i> - <i>Le port de Brest vu de la cale</i> - <i>Le port de Roscoff vu de Penglase</i> - <i>Le port du Morlaix vu du quai</i> (1776), gravures, 23x14,5 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Nicolas OZANNE, <i>Marine militaire ou Recueil des différents vaisseaux qui servent à la guerre, suivi des manœuvre qui ont le plus de rapport au combat ainsi qu'à l'attaque et à la défense des ports</i>, par Ozanne l'aîné, [s.d.] [1764?], A Paris, chez Chereau [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626114b] - Nicolas OZANNE, <i>Recueil de combats et d'expéditions maritimes contenant des vues perspectives et pittoresques de ces combats, les plans particuliers des continens, îles et ports à la vue desquels ils ont eu lieu, le texte explicatif de chaque sujet et des remarques concernant le style ou les principes à suivre dans les dessins de bataille pour l'intelligence de l'histoire, en 74 planches, dont 24 in-f° imprimées sur papier vélin, gravées et mises au jour par M. Dequevauviller, d'après les dessins de N. Ozanne, 1797</i>, Paris : Dequevauviller. - Nicolas OZANNE, <i>Les campagnes de Duguay-Trouin</i>, [fac-sim.], 1991, St-Malo, L'ancre de marine.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
Michel PAGNOUX (1946-...)	<u>Musée des Jacobins – Morlaix</u> - <i>Longivilliers</i> 1981 (1981), huile sur toile – 146x230 cm	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Michel PAGNOUX, <i>Livres</i>, sérigraphie de Michel Pagnoux, 1987, Rosporden, Ed. Hôtel Continental, 11p. - Michel PAGNOUX, <i>La compagnie des objets</i>, 1995, Bédée : Folle Avoine, 67p. - Michel PAGNOUX, <i>Notes</i>, peinture de Jean-Pierre Thomas, 1999, Issy-les-Moulineaux, La limace bleue, 19p. - Michel PAGNOUX, <i>Voyez-vous ? ce feu, la couleur</i>, 2013, Bruxelles, La lettre volée, 67p. <p><u>École supérieure des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p><i>Bleu</i> : École des Beaux-Arts, Quimper, texte établi par Jean-Noël Trébaul et Michel Pagnoux, 1985, Quimper, Ecole des Beaux-Arts, 50p.</p>
Jules PARESSANT (1917-2001)	<u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Les fleurs rebelles</i> , huile sur toile, 73x92 cm - <i>Pietà sur la dune</i> (1952), huile sur toile, 72,5x92 cm	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jules PARESSANT, <i>Les Otages</i>, suivi de <i>Petit homme</i>, et <i>Les phares, le petit homme et les anges</i>, ill. de l'auteur, 2004, Nantes, Ed. du Petit Véhicule, 15p. - Luc VIDAL (dir.) <i>Les Cahiers Jules Paressant</i>, revue, 1995-2000, Nantes, Association le Petit Véhicule
Jos PARKER (1853-1916) (écrivain et illustrateur)		<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jos PARKER, « Les Chemins bretons », <i>La Bretagne touristique</i>, 1923. - Jos PARKER, <i>Journal de village</i>, 1914, Morlaix, A. Le Goaziou, 235p. - Jos PARKER, <i>Brume et soleil</i>, 1900, Lille, Société d'édition moderne, 94p. - Jos PARKER, <i>La Grand'mère</i>, Vanne, impr. Lafolye, 1901. - Jos PARKER, <i>Le Clerc de Kerné, idylle bretonne</i>, 1896, Vannes, Lafolye, 153p. - Jos PARKER, <i>Le Livre champêtre</i>, portrait et dessin de l'auteur, 1893, Rennes, Hiacynthe Caillière, 195p. - Jos PARKER, <i>Léonor, conté héroïque</i>, 1892, Paris, A. Lemerre. - Jos PARKER, <i>Sous les chênes</i>, dessins de l'auteur, préface de F. Coppée et L. Cladel, 1891, Paris, A. Lemerre ; Rennes, H. Caillière, 260p. [numérisé : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8858640] - Jos PARKER, <i>Les Sorts, poésie inédite du « Livre champêtre »</i>, 1893, Paris, impr. Lafolye, 4p. - Jos PARKER, <i>La Moisson, poésie</i>, 1891, Rennes, Hiacynthe Caillière, 21p. - <i>Pastourelles bretonnes</i>, (musique imprimée), 1. Margodennig. Ma Poupée. (pour chant et piano). Musique Alex. Joël, Poésies Jos Parker. [192.?], Paris, Loret. - <i>Les Chemins bretons</i>, (musique imprimée), Musique de Jos Créac'hcadic, Poésie de Jos Parker, 1949, Paris, Édition, Durdilly-Hayet. - <i>Au pays de l'Ouest</i>, (musique imprimée), Musique de Jos Créac'hcadic, 1891, Poésie de Jos Parker, Paris, V. Durdilly. - <i>Noël breton</i>, (musique imprimée), Musique de Jos

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Créac'hcadic, Poésie de Jos Parker, 1892, Paris, V. Durdilly. - <i>Souvenir d'automne</i>, (musique imprimée), Musique de Jos Créac'hcadic, Poésie de Jos Parker, 1890, Paris, V. Durdilly.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres – Rennes</u> - 2 lettres autographes signées de Jos Parker (1893-1894) – Ms 1440/35</p> <p><u>CRBC – Brest – Bibliothèque Yves Le Gallo</u> - 5 lettres de Jos Parker, à Yves Le Febvre – YLF56 C450</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u> - 2 lettres de Jos Parker à Adolphe van Bever (1907) – NAF 28128</p>
<p>Jean-Bertrand PEGOT-OGIER (1877-1915)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>La Méridienne</i> (s.d.), 89,5x130 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Soir de Pardon</i> (1913), huile sur toile, 130,2x81,3 cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u> - <i>Le Pouldu</i>, 68x83 cm - <i>Chasse-marée au Pouldu</i>, huile sur toile, 71x98 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>CRBC – Bibliothèque Yves Le Gallo – Brest</u> - 1 lettre de Jean Pegot-Ogier à Yves Lefebvre (1913) – YLF56 C452</p>
<p>Léon-Germain PELOUSE (1838-1891)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Le chemin de Rustéphan à Pont-Aven</i> (1877-1880), huile sur toile, 92,4x65,6 cm</p>	<p><u>Bibliothèque de l'INHA</u> - Lettre autographe signée (9 août 1876), 1 feuille – Autographes 023, 11</p>
<p>Octave PENGUILLY L'HARIDON (1811-1870)</p>	<p><u>Musée des Beaux Arts de Rennes</u> - <i>Les Petites Mouettes, rivage de Belle-Île-en-Mer</i>, 1858 (73x91,5cm)</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>Le combat des Trente</i> (1857) (140x260)</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- <i>Catalogue des collections du cabinet d'armes de S.M. L'Empereur</i>, Paris, Impr. impériale, 1864, 203 p. [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86261009]</p> <p>- <i>Album du cabinet d'armes de sa majesté l'empereur Napoléon III, pour faire suite au catalogue publié par M. O. Penguilly l'Haridon, officier supérieur d'artillerie, conservateur du musée de l'artillerie</i>, Paris, impr. de J. Claye, 1867, 1 vol. [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626101q]</p> <p>- <i>Les collections célèbres d'œuvres d'art, dessinées et gravées par Edouard Lièvre, textes historiques par MM. ... Penguilly l'Haridon</i>, Paris, Goupil, 1865</p> <p>- <i>Catalogue des collections composant le musée d'artillerie</i>,</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		Paris, [s.n.], 1864, 1 vol. - <i>Notice sur les origines du musée de l'Artillerie</i> , [s.n., s.l.], article de journal
Charles PENTHER (1886-1946)	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Enterrement à Guimaëc</i>, huile sur toile, 52x63 cm - <i>Morlaix en 1944</i> (1944), crayon, 26x37 cm - <i>Honni soit qui mal y pense, c'est une idylle voilà tout (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur bois, 38x46 cm - <i>Elles sont d'un gras encourageant. ça se paie au tonnage on en veut pour l'argent (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur panneau d'isorel, 61x49 cm - <i>Dix bras tendus hâtent la couverture</i> (1942), huile sur toile, 65x54 cm - <i>Le soleil s'est noyé, c'est le soir sur le port. le navire bercé sur ses câbles s'endort seul. (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur toile – 46x38 cm - <i>Une porte s'ouvre, c'est la salle allumée / silhouettes grouillant à travers la fumée (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur panneau d'isorel, 46x55 cm - <i>Les amateurs beuglant, ronflant, trinquant, rendus (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur panneau d'isorel, 46x55 cm - <i>Un cadavre bossu, ballonné, démasqué ... (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur panneau d'isorel, 48x55 cm - <i>Les Célestes (Tristan Corbière)</i> (1942), huile sur toile, 73x60 cm 	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <p><u>Bibliothèque des Amours-Jaunes – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Charles PENTHER, <i>Architecture</i>, 1936, Strasbourg, Edari, 9p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Marins et bigoudènes</i> (1942), huile sur panneau d'isorel, 55x46 cm</p>	
<p>Ferdinand PERROT (1808-1841)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>La barque de Plougastel</i> (1837), huile sur toile</p>	<p><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 1 lettre autographe signée de Ferdinand Perrot à Victor Florence Pollet (1833) – Autographes 061, 08, 07</p>
<p>Jean PESKE (1870-1949)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>L'Arche à Pontivy</i>, huile sur toile, 81x100 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Lise BICART-SEE, <i>Publication critique du journal de Jean Peske</i>, 1983, [thèse d'Histoire de l'Art de Paris 4], 2 vol.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de la bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- « Jean Peske, 1870-1949 : Mémoires » (1892-1941) – 739 feuillets dactylographiés en 6 liasses – Ms 523</p>
<p>Mary PIRIOU (1881-1956)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <p>- <i>Paysage du Pouldu</i>, huile sur toile, 72,5x cm</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Chaumières au Pouldu</i>, huile sur toile, 33x41 cm</p> <p>- <i>Park an Déro, le jardin</i>, huile sur toile, 27,5x35 cm</p> <p>- <i>Paysage de Pont-Aven, impression d'hiver</i>, huile sur toile, 49x60 cm</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p>- <i>Port de Domois, Belle-île</i>, huile sur toile, 50x74 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Yves le Gallo – CRBC Brest</u></p> <p>- 24 lettres de Mary Piriou à Yves Le Febvre (1918-1927) – YLF 57 – F.466</p>
<p>Ernest PONTHER DE CHAMAILLARD (1862-1930)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>Le Ruisseau, vue de Bretagne</i> (1911), 89x166 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <p>- <i>Paysage breton (Vitré)</i>, huile sur toile, 81,2x65,2 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de la bibliothèque de l'Institut de France</u></p> <p>- Ernest CHAMAILLARD, <i>Dans la bibliothèque</i>, poésies – II-88 feuillets dactylographiés – MS 6522 [Œuvres littéraires présentées à des prix concours ou concours de l'Académie Française – Prix de l'année 1956]</p> <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de Ernest Ponthier de Chamillard à Guillaume Apollinaire – NAF 27148 – F.189-210 / NAF 25632 – F.82</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Autoportrait</i> (1891), huile sur bois</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Moulin à Pont-Aven</i> (1889), huile sur toile, 52,5x42 cm</p>	
<p>Jean Joachim Edouard PUYO (1821-1901)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Porte Bourret, Morlaix</i> (1851), huile sur carton, 13x17 cm</p> <p>- <i>Le Pouliet, Morlaix</i> (1840), huile sur carton, 25x34 cm</p> <p>- <i>Le Fardel, place Souvestre, Morlaix</i>, huile sur carton, 32,5x23 cm</p> <p>- <i>Le Chantier du Cragon</i>, fusain, 43x52 cm</p> <p>- <i>Chouans devant une croix</i>, plume, 33x47 cm</p> <p>- <i>Zouave en uniforme</i>, aquarelle, 27,5x45,5 cm</p> <p>- <i>La chèvre</i>, plume, 84x116 cm</p> <p>- <i>L'étang à Kérvin</i>, fusain, craie, 82x55 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Édouard PUYO, <i>Compagnie des sapeurs-pompiers de Morlaix : théorie et instructions</i>, 1873, Morlaix, Impr. Haslé, 8p.</p> <p>- Édouard PUYO, <i>Rapport déposé à l'enquête du chemin de fer du port à la gare</i>, 1893, Morlaix, 1pl</p>
<p>Jean-François RAFFAELLI (1850-1924)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Portrait de Gustave Geffroy</i> (1917-18), huile sur toile, 62x86 cm</p>	<p>Œuvres et textes édités</p> <p>- Conférence faite par M. J.-F. Raffaelli au palais de Beaux-Arts de Bruxelles, au Salon des XX, le 7 février 1885, [s.d.], Poissy, Impr. de S.Lejay, 135p.</p> <p>- Jean-François RAFFAELLI, Octave MIRBEAU, <i>Correspondance</i>, textes présentés, établis et annotés par Pierre Michel, 1993, Tusson : du Lérot, 131p.</p> <p>- Jean-François RAFFAELLI, <i>Les promenades d'un artiste au Musée du Louvre</i>, préface de Maurice Barrès, 1908, Paris, Bibliothèques des Annales politiques et littéraires, 176p.</p> <p>- Jean-François RAFFAELLI, <i>L'avenir des Beaux-Arts</i>, interview, 1909 [extrait de les Documents du progrès, mars 1909, pp. 195-202]</p> <p>- Jean-François RAFFAELLI, <i>L'avenir des Beaux-Arts</i>, interview, 1909 [extrait de les Documents du progrès, mars 1909, pp. 195-202]</p> <p>Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- 3 lettres de Jean-François Raffaelli à Camille Pissaro [s.d.]</p> <p>- Lettres de Jean-François Raffaelli à Henri Guérard</p> <p>- Lettre de Jean-François Raffaelli à Robert de Montesquiou</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>(28 mai 1903) – NAF 15062 – F. 151-152</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Jean-François Raffaelli à Émile Zola – NAF 24523 – F. 147-154 - Lettres de Jean-François Raffaelli à Georges Clémenceau (1882-1921) – NAF 28018 (22) – F. 22-26 - Lettre de Jean-François Raffaelli à un ami – NAF 28018 (22) – NAF 35-306 - Lettre de Jean-François Raffaelli à Robert de Montesquiou – NAF 15247 – F. 81 - Lettres de Jean-François Rafaelli à Félix Bracquemond – NAF 24676 – F. 270-281 - Lettre de Jean-François Rafaelli à Robert de Montesquiou – NAF 15032 – F. 105 / NAF 15283 – F. 102 / NAF 15344 – F. 5-17 / NAF 15068 – F.33 / NAF 15054 – F. 178-184/ NAF 15051 – F. 76 (1901) / NAF 15120 – F. 44 (1896) / NAF 15063 – F. 106 (1904) / NAF 152123 – F.54 - Lettres de Jean-François Raffaelli à Madeleine Jacquemaire – NAF 28018 (11) – F. 264-265 - Lettres de Jean-François Rafaelli à Émile et Geneviève Straus – NAF 13216 – F. 52-53 - Lettre(s) de Jean-François Raffaelli à Juliette Adam – NAF 28140 (Boîte 8) <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Henri Roujon – Ms Lambert 28 (80) - Lettre de Jean-François Raffaelli à Paul Hervieu (1893) – Ms 12728 – F. 77 - Lettres de Jean-François Rafaelli à Georges et Gustave Toudouze – NAF 15072 <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Jean-François Raffaelli à Ludovic Halévy (1884 et s.d.) – Ms 4488 – Pièces 343-348 - 5 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Stéphane Mallarmé – MVL 3384 – MVL 3393 – MNR Ms 1188 (5 septembre 1888) - Lettre de Jean-François Raffaelli à Louis Ganderax (1887) – Ms 6281 – Pièce 135 - Lettre de Jean-François Raffaelli à Jacques-Émile Blanche (1903) – Ms 6282 – Pièce 83 <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Notice autobiographique de Jean-François Raffaelli (vers 1885) – 0580 <p><u>Musée de la Chartreuse – Douai</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Jean-François Raffaelli à Marie et Henri Duhem <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Le Prieuré</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Jean-François Raffaelli à Victor-Joseph Roux <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Jean-François Raffaelli (1890) – [376]

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Sagot-Le Garrec – 47 lettres de Jean-François Raffaelli (1894-1920) – Archives 086 - 2 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Alfred Roll (21 janvier 1912) – Autographes 024, 17 - 1 carte autographe signée de Jean-François Raffaelli à Alexandre Natanson (s.d.) – Autographes 024, 17 - 1 lettres autographe signée de Jean-François Raffaelli à Jérôme Doucet (6 mars 1914) – Autographes 024, 17 - 12 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli (1880-1914) – Autographes 024, 17 - 8 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli (18 avril 1880 – 28 avril 1899) – Autographes 024, 17 - Réponse de Jean-François Raffaelli à l'enquête sur l'entrée de l'Olympia et du <i>Déjeuner sur l'herbe</i> au musée du Louvre, lancée par le Journal des Curieux (1906-1907) – Autographes 059, 02, 03 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Edouard Dujardin (10 janvier 1890) – Autographes 090, 44 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Jacques Doucet (18 juillet 1912) – Autographes 091, 03, 30 - 43 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli (1890-1917 et s.d.) – Autographes 095, 49 - 4 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Gustave Geffroy (1901-1908) – Autographes 097bis, 57 - Lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Dargens – Autographes 101, 40 - 5 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Victor Vauxcelles (23 septembre 1913 et s.d.) – Autographes 102, 04, 14 - Lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Adolphe Goupil (26 janvier 1891) – Autographes 107 - 1 lettre et 1 carte autographes signées de Jean-François Raffaelli à Félix Fénéon – Autographes 109, 11 - 3 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Roger Marx – Autographes 112, 03 - Lettres de Jean-François Raffaelli à Roger Marx et Claude Roger-Marx – Autographes 117 - 4 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à M.Mery (directeur du moniteur des arts) – Autographes 180, 46 - 7 lettres autographes signées de Jean-François Raffaelli à Gustave Kahn (1905-1908 et s.d.) – Autographes 181, 097, 01 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli – Autographes 185, 34 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Paul Gsell – Autographes 200, 48 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli à Monsieur Brunet (21 avril 1911) – Autographes 201, 23 - 1 lettre autographe signée de Jean-François Raffaelli – Autographes 202, 13

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
André RAFFRAY (1925-2010)	<u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u> - <i>Pennavouez Saint-Nic</i> (1975), huile sur toile	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - André RAFFRAY, <i>L'Art autour de l'art</i>, entretien avec Kristell Loquet et Jean-Luc Parant, 2005, Illiers-Combray, Ed. Marcel le Poney, 44p. - Bernard BLISTENE, <i>Étant donné André Raffray</i>, avec un avant-propos de Pierre Nahon et un texte de André Raffray, 2008, Paris : La Différence : Galerie Beaubourg, 95p.
Odilon REDON (1840-1916)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Le Regard</i> , huile sur toile, 35,7x58,5 cm	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Autobiographie signée Odilon Redon</i>, 1909 [s.l.], [extrait de « Van Onzen Tijd »] - Odilon REDON, <i>Écrits</i>, édition critique présentée et établie par Claire Moran, 2005, London, Modern Humanities Research association, 141p. - Odilon REDON, <i>Lettres d'Odilon Redon (1876-1916)</i>, 1923, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 142p. - Odilon REDON, <i>À soi-même : journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes</i>, précédé de <i>Confidences d'artistes</i>, introduction de Jacques Morland, 1922, Paris, H. Floury, 179p. – éd. de 1989 [numérisée : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25758t] - <i>Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines ...</i>, éd. établie et présentée par Suzy Lévy, 1987, Paris, J. Corti, 295p. - Odilon REDON, <i>Critiques d'art</i>, précédé de <i>Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin</i>, introduction et notes de Robert Coustet, 1987, Bordeaux, William Blake & co éditions, 108p. - Odilon REDON, <i>Nouvelles et contes fantastiques</i>, éd. établie et présentée par Alexandra Strauss, 2011, Paris, RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay, 114p. <p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Bibliothèque Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 10 lettres de Odilon Redon à André Gide, 27 juin 1893, 26 juillet 1909, 13pp. – Gamma 752 (1-10) - 8 lettres de Odilon Redon à Stéphane Mallarmé, 17 janvier 1889-16 mai 1895, 15pp. –MVL 3398-MVL3405 - 2 lettres de Odilon Redon à Geneviève Mallarmé, 3pp. – MVL3396-MVL3397 - Lettre de condoléance de Odilon Redon à Marie Mallarmé (à la mort de son père), 13 septembre 1898 – MVL 3503 - 2 lettres de Odilon Redon à Edouard Dujardin, Paris, 18 octobre 1887 et 14 janvier 1888, 2p. – MNR alpha 1064-MNR alpha 1065 - 4 lettres d'Odilon Redon à Henri de Régner, 1887-1891 – Ms 5710 / f. 6-9 <p><u>BM Abbeville – Fonds Ancien</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Odilon REDON, <i>Lettres à Émile Bernard</i>, [s.d.], Bruxelles, Nouvelle revue de Belgique <p><u>Bibliothèque de l'Arsenal – Fonds Lambert – Paris</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres d'Odilon Redon à J.K. Huysmans – Lambert 28 Lettre de Odilon Redon à Octave Maus / J.K. Huysmans,

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>2p. – Ms Lambert 28 (84)</p> <p><u>Bibliothèque Méjane – Aix-en-Provence</u></p> <p>Lettres d'Odilon Redon à Joachim Gasquet –1 cahier – Ms 2161</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres d'Odilon Redon à Paul Valéry – NAF 19193 – F. 281-289</p> <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <p>- Correspondance d'Odilon Redon</p> <p><u>Musée Maurice Denis – St Germain en Laye</u></p> <p>- Correspondance d'Odilon Redon</p>
<p>Henri REGNAULT (1843-1971)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Rochers en Bretagne</i> (1866), 26,5x40 cm</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- <i>Correspondance de Henri Regnault</i>, annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault, [s.d.], Paris, G. Charpentier, 431p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6259462b]</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres de Henri Regnault à Marcel Guérin – NAF 24839 – F.501-502</p> <p>- Lettres de Henri Regnault à Georges Bizet – NAF 14346 - F. 185</p> <p><u>Bibliothèque Jacques Doucet</u></p> <p>- Six lettres autographes signées envoyées de Sèvres, Paris et Rome, par Henri Regnault, (1863 – 30 septembre 1892?)</p> <p>- « À Théodore », poème copié et signé Henri Regnault par Geneviève Breton (mai 1868) + deux enveloppes</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <p>- Autographes de Henri Regnault (30 septembre 1861 – 6 mars 1868) – 11 pièces, 16 feuillets – Autographes 025, 06</p> <p>- Autographe de Henri Regnault – Autographes 117</p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Lettre autographe d'Henri Regnault (9 avril 1880)</p>
<p>Ary RENAN (1858-1900)</p>	<p>Aucune œuvre recensée dans les collections des musées de Bretagne.</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Ary RENAN, <i>Rêves d'artistes</i>, 1901, Paris, Calmann-Lévy, 164p. [poésies publiées à titre posthume]</p> <p>- Ary RENAN, <i>Gustave Moreau</i>, 1900, Paris, « Gazette des Beaux Arts », 139p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355961n]</p> <p>- Ary RENAN, <i>Le Costume en France</i>, 1890, Paris, Alc. Picard, 127p.</p> <p>- Ary RENAN, <i>Les Peintures de Chassériau à la cour des comptes</i>, 1882, [extrait du « Parlement » du 2 février 1882]</p> <p>- Ary RENAN, <i>Puvis de Chavannes à propos d'un livre</i></p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>récent (de Marius Vachon)</i>, 1896, Paris, Gazette des Beaux Arts, 7p. [extrait de « La Gazette des Beaux Arts, t. XV, paginé 79-85]</p> <p>- Ary RENAN, <i>Paysages historiques. Ischia, Torcello, Klairouan, Tlemcem, Homs et Hama, les torrents du Haut-Liban</i>, 1898, Paris, C. Lévy, 313p.</p> <p>- Ary RENAN, <i>Théodore Chassériau et les peintures du palais de la cour des comptes</i>, 1898, Paris, aux bureaux de la gazette.</p> <p>- Ary RENAN, <i>L'Art japonais</i>, 1884, Paris, Georges Chamerot, 72p. [extrait de la Nouvelle Revue, 15 Août et 1er septembre 1884]</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres – Rennes</u></p> <p>- Lettres d'appréciation des « Poésies » d'Hippolyte Lucas 1884-1908, dont Ary Renan – Ms 1911 Ary RENAN ; Paul Dukas, Correspondance (inédite?)</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Copies de textes d'Ernest Renan, Autoportrait, Versions et thèmes latin, Lettres – NAF 14162-141203 / NAF 14188 / NAF 14197 / NAF 14199</p> <p>- Ary RENAN, <i>Atlas de paléographie des langues sémitiques</i> – Hébreu 1382 [numérisé : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105509129/f25.image]</p> <p>- Correspondance Ary Renan et sa femme – (Ms 6282 – F. 99-127)</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Émile Blanche, à André Chevrillon, à Rabaud Seguin, Paris Ruckert ...</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Félix Bracquemond – NAF 14676</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Robert de Montesquiou – NAF 15284</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Ossip Lourié – NAF 15682</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Gaston Paris – NAF 24455</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Louis Havet – NAF 24504(2)</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Germain Bapst – NAF 24538</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Juliette Adam – NAF 28140</p> <p>- Lettres de Ary Renan à Maurice Barrès – NAF 28210</p> <p><u>Manuscrits de la bibliothèque de la Sorbonne</u></p> <p>- Poésie autographe de Ary Renan « Pantoum » (1883)</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Correspondance de Marie Raffalovich – Ary Renan (1900) – Ms 3680 (1-9)</p> <p>- Correspondance de la mère de Charles Clermont-Ganneau – Ary Renan – Ms 4111 – pièce 29</p> <p>- Correspondance de Ferdinan Fouqué et sa famille – Ary Renan – 1 lettre – Ms 7323</p> <p>- Correspondance de Jacques-Émile Blanche et de sa femme – 3 lettres de Ary Renan – Ms 6280/3/79-80</p> <p>- 9 lettres de Ary Renan à Jacques Émile Blanche – Ms 7050</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Ary Renan à Léon Heuzey – Ms 5774 – F. 565 - Lettres de Ary Renan à Jacques Émile Blanche et/ou sa femme (1886) – Ms 4831 / F. 78-92 - 1 lettre de Ary Renan à Edouard Grimaux (1898) – Ms 4631 – pièce 135 - 1 lettre de condoléances de Ary Renan à Léontine Grimaux – Ms 4633 – pièce 88 - Lettres de Ary Renan à Gaston Schéfer (1897) – M 2971 – pièces 1-2 - 1 lettre de Ary Renan à Émile Mâle – Ms 7656 - Lettres de Ary Renan (critique d'art – Gazette des Beaux-Arts!) à Henri Cordier (1898-1900) – Ms 5475 / f. 261-269 - Correspondance et papiers de Ludovic Halévy – Lettres de Ary Renan – Ms 4488 / f. 394-395 <p><u>Bibliothèque Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres de Ary Renan à André Chevrillon (1897-1900) – Ms Ms 23473
<p>Maurice RENAULT (1887-1973)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La baie des Trépassés</i>, aquarelle et crayon sur papier, 25,3x32,5 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres reçues par Bernard Eschassériaux de Maurice Renault (?) - NAF 28099- F. 210-244 - Lettres de Maurice Renault à Thomas Narcejac – NAF 28456 – F. 76-123
<p>Carlos REYMOND (1884-1970)</p>	<p><u>Musée de la Cohue – Vannes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Tempête d'Equinoxe</i>, huile sur toile, 38x55 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres autographe signée de Carlos Reymond à Francis Picabia – 4 x 1 feuillet (1920) – 7164 <p><u>Bibliothèque littéraire de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 lettres autographes signées de Carlos Reymond
<p>Henri RIVIÈRE (1864-1951)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Morgat, le crachin</i> (1907), 26,5x41,5 cm - <i>Paysage montagneux</i> (1920), 18,8x25,6 cm - <i>Un cheval près du village à la chapelle de St Briac</i> (1890), 22,5x34x3 cm - <i>Douarnenez, vue de Plomac'h Tosta</i> (1908), aquarelle sur traits de crayon noir sur papier 26,5x41,5 cm - <i>Port de Pont-Aven</i> (1903), crayon et aquarelle sur papier, 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Henri RIVIÈRE, <i>La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle, en 2 actes et 40 tableaux, par Henri Rivière</i>. [Paris, Chat noir, 28 décembre 1887.] Musique nouvelle et arrangée de MM. Albert Tinchant et Georges Fragerolle, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1888. - Albert ROBIDA (1848-1926), <i>La Nuit des temps ou l'élixir de rajeunissement, pièce en à grand spectacle en 2 actes et 42 tableaux – Henri RIVIÈRE, Flagrant délit, pièce en 1 acte en prose</i>, Paris, impr. de C. Blot, 1889. - Henri RIVIÈRE, <i>La Céramique dans l'art d'extrême orient</i>, avertissement par Charles Vignier, 1923, Paris, 2 vol. - <i>La Céramique dans l'art musulman</i>, [recueil de cent planches en couleur], publié sous la direction de Henri Rivière, avec un préface de Gaston Migeon, 1913, Paris, [s.n.], 2 vol. - Henri RIVIÈRE, <i>La Provence</i>, avant-images, René La Bihan, ancien conservateur du musée des Beaux-Arts de Brest, 2004, St-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 126p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>26,3x51,3 cm</p> <p>- <i>Averse sur la mer</i> (1890), xylographie en couleur, 22,7x34,1 cm</p> <p>- <i>Morgat, Falaises de Port-Haor</i> (1908), aquarelle et crayon sur papier, 41,5x26,6 cm</p> <p>- <i>La Baie des Trépassés</i>, aquarelle</p> <p>- <i>Loquivy</i> (1906), aquarelle, 41,4x26,3 cm</p> <p>- <i>Rochers et vagues</i>, bois original</p> <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Le Port, série du « Vent du Noroît »</i> (1906), lithographie en 15 couleurs, 37x49,5 cm</p>	<p>- François PAILLOCHER, Philippe LE STURM, <i>Henri Rivière, souvenirs, notes et croquis</i>, 2004, St-Rémy-de-Provence, 191p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- 12 carnets de croquis et de notes d'Henri Rivière</p> <p><u>Bibliothèque de l'Académie Nationale de médecine</u></p> <p>- Fonds Brissaud – 2 cartes de visite de Henri Rivière – Brissaud 1,2</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Collection du Vicomte Charles Spoelberch de Lovenjoul – Lettres adressées à Théophile Gautier par Henri Rivière – Ms Lov. C499 / F. 159-163</p> <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Autographes d'artistes provenant de la collection de Marcel Guérin – Henri Rivière – NAF 24839 - F. 500</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 13 lettres de Henri Rivière à Georges Moreau (2 mai 1893 – 15 octobre 1906) – Autographes 179, 51</p>
<p>Georges ROHNER (1913-2000)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>La Baie de Locquirec</i> (1960), huile sur toile, 65,5x92 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Georges ROHNER, <i>Notice sur la vie et l'œuvre de Edmond Heuzé, lue à l'occasion de son installation en tant que membre de section de peinture, séance du 16 octobre 1968</i>, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1968, Paris, l'Institut, 14p.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives de la bibliothèque de l'INHA</u></p> <p>- 3 lettres autographes signées de Georges Rohner – Autographes 142,13</p> <p>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</p> <p>- 4 lettres autographes signées de Georges Rohner (1980-1985) – Autographes 123, 078</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- 1 lettre de Georges Rohner à Félix Labisse – Ms 7417 – F. 1-447</p> <p><u>Bibliothèque de l'École Normale Supérieure</u></p> <p>- Lettre de Georges Rohner à Bernard Dorival (1956) – FR ENS Ulm LSH-DOR II /14/37</p> <p>- Lettre de Georges Rohner à Bernard Dorival (1985) – FR ENS Ulm LSH-DOR II /14/38</p> <p>- Lettre de Georges Rohner à Bernard Dorival – FR ENS Ulm LSH-DOR II /14/39</p>
<p>Gaston ROULLET (1847-1925)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Le port de Pont-Aven</i>,</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Gaston ROULLET, <i>Un artiste au Tonkin et en Annam</i>, 1886, Paris, impr. de Vve Renou et Maulde, 91p.</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>huile sur toile, 28x41 cm</p>	<p>- Gaston ROULLET, <i>Impressions de voyage d'un artiste en Annam et au Tonkin</i>, 1888, Rochefort, Impr. de Thèze, 54p. [- Gaston ROULLET, <i>Étude sur les principaux caractères de la Dysenterie chronique des pays chauds et les lésions hépatiques qui l'accompagnent, suivi de considérations sur l'emploi thérapeutique des eaux minérales et de l'hydrothérapie dans cette affection</i>, (Cand. Gaston Roulet), Paris, 10 février 1870 - Gaston ROULLET, <i>Le Rhumatisme articulaire aigu, ses causes, son traitement</i>, 1907, Toulouse]</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Médiathèque Municipale de Rochefort</u></p> <p>- Dossier Gaston Roulet : contient divers documents, dont une notice biographique manuscrite (8p.) et 2 lettres de Gaston Roulet (1891-1895)</p>
<p>Henri-Paul ROYER (1869-1938)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>L'Ex-Voto</i> (1898), huile sur toile, 219,5x181 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- Correspondance de Mme Henri de Régner, née Marie de Hérédia – 1 lettre de Paul Royer – Ls 5696 – f. 82</p> <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <p>- Correspondance adressées à William Bouguereau – une carte autographe signée de Henri Royer (23 janvier 1901)</p>
<p>John-Peter RUSSEL (1858-1930)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Le port de Goulphar sous la neige</i> (1898), huile sur toile, 65,3x81,5 cm</p> <p>- <i>Nu de Mme Russel au bord de la mer</i> (1885-87), huile sur toile, 41,5x31 cm</p> <p>- <i>Jeanne Russel à sept ans sous les oliviers à Antibes</i> (1894), huile sur toile, 85,5x110,6 cm</p> <p>- <i>La voile rouge – Port de Goulphar</i> (1900), 65x80 cm</p> <p>- <i>Autoportrait de l'artiste</i> (1886), huile sur toile, 27,5x22,5 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Claude Guy ONFRAY, <i>Russell ou la lumière en héritage</i>, [contient les lettres de Russell à Auguste Rodin], Paris, Office d'édition du livre d'histoire, 1995.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Correspondance avec Vincent Van Gogh – vangoghletters.org</u></p> <p>- Jonh Peter Russell to Van Gogh, Belle île en Mer, Sunday 22 July 1888</p>
<p>Henri SAINTIN (1849-1899)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Neige en novembre en Bretagne</i> (1884), huile sur toile, 162x247 cm</p> <p><u>Musée de Saint Brieuc</u></p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>BM Reims</u></p> <p>- Autographe de Henri Saintin, peintre français</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>- <i>Paysage après l'orage</i>, 1894, huile sur toile, 136x200 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p><i>L'Anse d'Erquy</i> (1876), huile sur toile, 89x169 cm</p>	
<p>Joséphine-Louise SARAZIN DE BELMONT (1790-1870)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Vue de Saint-Pol-de-Léon</i> (1837), huile sur toile, (62x90,5)</p> <p>- <i>Marine / Paysage</i>, huile sur toile collée sur bois, 13x21</p> <p>- <i>Marine / Paysage</i>, huile sur toile collée sur bois, 13x21</p>	<p><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque municipale de Versailles</u></p> <p>Lettres de Louise Joséphine Sarazin de Belmont, peintre :</p> <p>- 19 lettres à une amie, Fanny Maherault (25 juin 1833 – 8 octobre 1847)</p> <p>-14 lettres à M. Maherault, conseiller d'état (19 avril 1836 – 27 juin 1867)</p> <p>- 6 lettres à Delestre (8 juin 1845 – 16 mai 1859)</p> <p>- 5 lettres relatives à ses œuvres (1834-1859)</p>
<p>Maurice Marie Léonce SAVIN (1905-1978)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Vue d'un port</i>, huile sur carton, 32x39 cm</p> <p>- <i>Maisons à Brigneau</i>, huile sur carton, 24x27 cm</p> <p>- <i>Campagne d'automne</i>, huile sur carton, 24x27 cm</p> <p>- <i>Vue d'un port</i>, huile sur carton, 26x29 cm</p> <p>- <i>Le roi Agammemnon, masque</i>, huile sur bois, 43x43 cm</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Le Verseau</i>, roman, 1954, Paris, Gallimard, 493p.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>La Guitare de Rachel</i>, 1964, Lyon, Impr. Audin, 53p.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Le Prince trop beau</i>, 1959, Paris, Mercure de France, 199p.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Cirque</i>, en 11 bois gravés par Claude Huart, 1979, [s.l.], C. Huart.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Autour d'Alain</i>, pages de Journal, 2004, Paris, Institut Alain, 161p.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Les Imprudences de Spinoza</i>, texte radiophonique avec des citations de Baruch Spinoza, [1960], 19 ff. dactylographiés.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>En Bretagne avec Alain</i>, 1961, Paris, Mercure de France, 62p.</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>À la cité universitaire</i>, Ouest-France, 21 avril 1959</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Alain 1868-1951</i>, 1956, Paris [s.n.], [Contenu dans <i>Les Philosophes célèbres</i>, pp. 308-315]</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Alain : bibliographie</i>, Livres de France, 8 octobre 1961</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Alain, un maître : le bleu clair du regard clair</i>, 9 mars 1968</p> <p>- « Les propos de M. Maurice Savin », <i>Le Courrier de l'Ouest</i>, 25 mars 1958</p> <p>- Maurice M.L. SAVIN, « Lettre à un lecteur de la "Gazette" qui ne serait pas un lecteur d'Alain », [s.l.n.d.]</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Souvenirs sur Alain</i>, Cercle de Philosophie, Lycée Mongéron, 6 mars 1959</p> <p>- Maurice SAVIN, <i>Sur le chemin des dunes</i>, avec Alain, La Table Ronde, janvier 1959, pp.10-15.</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>BM Mortagne au Perche</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Maurice Savin à Alain ou à Marie-Monique Morre-Lambelin, 1^{er} mai 1905 <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre de Maurice Savin à Claude-Jean Prévost – NAF 26208 – F. 125 - Œuvres et correspondance de Alain – Manuscrits provenant de Maurice Savin – NAF 17693 – NAF 17764 <p><u>Manuscrits de l'ENS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 cartes et 1 lettres de Maurice Savin à Jean Hyppolite (29 septembre 1954 – 11 mars 1964) HYP V/2 /1187-1192 <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -1 lettre autographe signée de Maurice Savin à Henri Mondor (14 janvier 1954) - 1 lettre de Maurice Savin à Madame Marcel Sembat <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 cartes de vœux autographes signées de Maurice Savin à Claude Roger-Marx – Autographes 94, 110-01, 34 - 1 lettre autographe signée et une pièce autographe signée de Maurice Savin à Gaston Diehl (Paris, 15 octobre 1942) – Autographes 123, 090
<p>Claude-Émile SCHUFFENECKER (1851-1934)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Côte rocheuse en Bretagne</i> (1886), 50x61 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p><i>Homme assis vu de dos</i> (1890), pastel, 53,5x</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Pont</i>, pastel sur papier, 30,8x41,7 cm - <i>Bouquet d'arbres au feuillage rouge</i>, pastel sur papier – 14x20,5 cm - <i>Falaise et pointe, Normandie</i>, pastel sur papier, 14x20,8 cm - <i>Paysage breton, rochers</i>, pastel sur papier, 24,5x16 cm - <i>Le garçonnet</i>, pastel sur papier -33,7x23,7 cm - <i>Voilier sur la mer</i>, 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée des Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Émile SCHUFFENECKER, <i>La grande erreur sociale : l'héritage</i>, manuscrit (6 mai 1908) - Émile SCHUFFENECKER, <i>Sur Odilon Redon</i>, manuscrit <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettre(s) adressée(s) à Alexandre Dumas fils par Émile Schuffenecker – NAF 24639 – F. 398 - Émile SCHUFFENECKER, <i>Notice sur Émile Bernard</i> – NAF 14277 – F. 27-33 <p><u>Getty Research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Émile SCHUFFENECKER, 7 letters to Jules Bois (a writer on the occult) and 3p. essay on Gauguin – 8 items (1895-1898) <p><u>Musée Départemental Maurice Denis</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance d'Émile Schuffenecker et textes dactylographiés de et sur Schuffenecker

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>pastel sur papier, 24x15,4 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Grève et falaise à l'aurore</i>, pastel sur papier, 14x20,8 cm - <i>Paysages marins, falaise</i>, pastel sur papier, 12,7x18,5 cm - <i>Paysage marin, Etretat</i>, pastel sur papier, 10,8x17 cm - <i>Marie Grandcerre</i>, crayon sur papier, 25x16 cm - <i>Scène dans un port de pêche breton</i>, fusain sur papier, 31x24 cm - <i>Jeune fille aux cheveux longs</i>, pastel sur papier, 19,6x28,8 cm - <i>Maquette d'affiche pour le journal l'Eclair</i>, pastel sur papier, 65,2x49,7 cm - <i>La clairière</i>, fusain sur papier – 39x31 cm <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de Mme Champsaur</i>, (1890), huile sur toile, 68x75 cm - <i>Portrait de Jules Bois</i> (vers 1895), pastel, 44x56 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Bord de rivière</i> (1925), pastel sur papie gaufré, 19x24 cm 	
<p>Paul SÉBILLOT (1843-1918)</p>	<p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Embouchure du Trieux, Roch Hir</i>, 1879, huile sur toile, 160x230 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉBILLOT, <i>Nouveau manuel des électeurs. Elections des sénateurs, des députés, des conseillers généraux, conseillers d'arrondissements, conseillers municipaux</i>, 1876, Paris, Librairie du suffrage universel. - Paul SÉBILLOT, <i>La République c'est la tranquillité</i>, 1875, Paris, Librairie du suffrage universel, 32p. – [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814614j] - Paul SÉBILLOT, <i>La Révolution de 1789 dans la tradition populaire</i>, [ca 1928], Braunschweig, Westerman, 35p. - Paul SÉBILLOT, <i>Le Salon de 1879</i>, 1879, Paris, bureau de la réforme, 21p. - Paul SÉBILLOT, <i>La Réforme des Salons</i>, 1878, Paris, Au bureau de la réforme économique, 20p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Paul SÉBILLOT, <i>Autobibliographie</i>, 1891, Paris, Librairie de l'art indépendant, 16p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>La Bataille de St Cast (1758)</i>, 1900 Vannes, impr. de Lafolye, 12p. [extrait de la revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>Bibliographie des traditions et de la littérature populaire de la Bretagne</i>, 1882, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, pp. 277-338. [extrait de la <i>Revue Celtique</i>], T.V. [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62625139/f6.image]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>Bibliographie des traditions et de la littérature populaire de l'Alsace</i>, 1883, Strasbourg, J. Noiriel, 15p. [extrait du Polybiblion, nov. 1882]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>Bibliographie des traditions et de la littérature populaire de l'Auvergne et du Velay</i>, 1885, Clermont-Ferrand, impri. de G. Mont-Louis, 65p. [extrait de <i>La Revue d'Auvergne</i>, T. II]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>Bibliographie des traditions et de la littérature populaire des Frances d'outre-mer</i>, 1886-1888, Paris, Maisonneuve frères et C. Leclerc, 2 fasc. [extrait de <i>La Revue linguistique</i>, 1884-85-88]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Traditions populaires en Anjou</i>, 1904, Paris, Secrétariat de l'Association, pp. 827-839, [extrait des « Comptes rendus de l'Association française pour l'avancement des sciences ». Congrès d'Angers, 1903]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Bibliographie des traditions populaires de la Bretagne (1882-1894)</i>, Vannes, Lafolye, 1896, 42p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>, T. XII, n° 2-5]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Questionnaire des croyances, légendes superstitions de la mer</i>, 1885, Paris, impr. de A. Hennuyer, 19p. [extrait des <i>bulletins de la société d'anthropologie</i>, 21 mai 1885]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>Le Blason libre de la France</i>, 1884, Paris, Maisonneuve, 23p. [extrait de <i>La Revue linguistique</i>, T. XIV, avril 1884]</p> <p>- Henri GAIDOZ, Paul SÉBILLOT, <i>La France merveilleuse et légendaire</i>, 1884, Paris, L. Cerf [comprend i. <i>Blason populaire de la France</i> par H.G et P.S., II. <i>Contes des provinces de France</i>, par P.S.]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Blason populaire de la Haute-Bretagne, Ille et Vilaine et Côtes du Nord</i>, 1888, Paris, Maisonneuve et C. Leclerc, pièce [extrait de <i>La Revue linguistique</i>, T. XIX et XX]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>La Bretagne enchantée : poésies sur des thèmes populaires</i>, 1899, Paris, J. Maisonneuve, 284p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Gargantua dans les traditions populaires</i>, 1883, Paris, Maisonneuve et Larose, 343p. [réédité en 2007 chez Actilia multimédia]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Iconographie fantastique : les lutins</i>, 1890, Vannes, impr. Lafolye, 15p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Littérature orale de l'Auvergne</i>, 1968, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 343p. [fac-similé de l'édition de 1898] numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k261363# [réédité en 2012 chez Communication-presse-éditions sous le titre Paul</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>SÉBILLOT, <i>Tradition orale de l'Auvergne</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉBILLOT, <i>Notes sur les traditions et les superstitions de Haute-Bretagne</i>, [s.l.n.d.], 19p. [Archivio per le tradizioni popolari] - Paul SÉBILLOT, <i>Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne</i>, 1882, Paris, Maisonneuve et Larose, 2 vol. [reproduction en fac. sim. en 1967, numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26137f] - Paul SÉBILLOT, <i>Société sur les traditions populaires. Instructions et questionnaires</i>. 1887, Paris, Maisonneuve et C. Leclerc, 80p. [extrait de l'<i>Annuaire des traditions populaires pour l'année</i>, 1887] - Paul SÉBILLOT (ou Paul-Yves SÉBILLOT, son fils ?), <i>Le ciel, la nuit et les esprits de l'air, (Le folklore de France T.1)</i>, 1991, Paris, Imago, 209p. - Paul SÉBILLOT, <i>Les Joyeuses Histoires de Bretagne : les joyeuses histoire des pêcheurs jaguens, contes et aventures comiques, contes d'animaux, les fabliaux, sermons naïfs ou facétieux</i>, 1910, E. Fasquelle, 318p. - Paul SÉBILLOT, <i>Contes comiques des bretons : les joyeux histoires des pêcheurs jaguens, contes et aventures comiques, contes d'animaux, les fabliaux, sermons naïfs ou facétieux</i>, réunis et présentés par Paul SÉBILLOT, 1983, Paris, P. Camby, 270p. - Paul SÉBILLOT, <i>Joyeuses histoires de Bretagne</i>, 1983, Châteaugiron, Yves Salmon, 214p.] - Paul SÉBILLOT, <i>Contes de la Haute-Bretagne</i>, 1892, Vannes, Lafolye, 53p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i> – [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k815158] - Paul SÉBILLOT, <i>Traditions, superstitions et légendes de la Haute-Bretagne</i>, 1880, Paris, Maisonneuve, 41p. - Paul SÉBILLOT, <i>Contes marins recueillis en Haute-Bretagne</i>, [s.n.l. d.], paginé 245-267 [archivio per le tradizioni popolari] - Paul SÉBILLOT, <i>Contes de prêtres et de moines recueillis en Haute-Bretagne</i>, 1895, Palerme, impr. du « Giornale di Sicilia », 23p. [Estratto dall « Archivio per le tradizioni popolari »] - Paul SÉBILLOT, <i>Contes des landes et des grèves</i>, 1900, Rennes, H. Caillère, 306p. - Paul SÉBILLOT, <i>Contes de terre et de mer, légendes de la Haute-Bretagne</i>, 1883, Paris, G. Charpentier, 249p. [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k815158] - Paul SÉBILLOT, <i>Contes espagnols</i>, [1924], Paris, Boivin, 157p. - Paul SÉBILLOT, <i>Les Travaux publics et les mines dans les traditions et les superstitions de la tous les pays:les routes, les ponts, les chemins de fer, les digues, les canaux, l'hydraulique, les ports, les phares, les mines et les mineurs</i>, 1894, Paris, J. Rotschild, 623p. [édition en fac. sim. en 1979, chez G. Durier] - Paul SÉBILLOT, « Ustensiles, jouets et sculptures recueillis en Ille-et-Vilaine », in A. CERTEUX, <i>Ustensiles et bibelots populaires</i>, 1893, Paris, A. Lechevalier, 23p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>, T. VIII, n° 3-4 et 5]

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Paul SÉBILLOT, <i>Contes populaires de la Haute-Bretagne</i>, (1880-1882), Paris, G. Charpentier, 3 vol.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Littérature orale de la Haute-Bretagne</i>, 1881, Paris, Maisonneuve et Larose, 400p. [numérisé : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227577p.r=s%C3%A9billot%20litt%C3%A9rature%20orale%20de%20haute%20bretagne?rk=21459;2]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Contribution à l'étude des contes populaires : 1° Contes de la Haute-Bretagne qui présentent des ressemblances avec des contes imprimés, 2° Contes résumés de la Haute-Bretagne</i>, 1894, Paris, Lechevalier, 91p. [extraits de la <i>Revue des traditions populaires</i>, T. IX, n° 1-6]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Coquilles de mer : étude ethnographique</i>, 1887, Paris, E, Leroux, 30p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Costumes populaires de Haute-Bretagne</i>, 1967, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 367p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26135r/f8.image]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Le Crachat et la salive dans les superstitions et croyances populaires</i>, (1884), Paris, O. Doin, 14p. (in <i>L'homme, journal illustré des sciences anthropologiques</i>)</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Croyances, mythes et légendes des pays de France</i>, éd. établie par Francis Lacassin, 2002 Paris, Omnibus, 1559p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Flibustiers en paradis : conte des Antilles</i>, 1913, Tours, P. Salmon, 8p. [extrait de <i>L'écho littéraire, artistique et scientifique</i>, juillet 1913]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Dames en peine</i>, [s.d.]Vannes, Lafolye, 4p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Deux Pâtours, saynette bretonne</i>, 1912, Niort, G. Clouzot</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Pendus</i>, 1890, Vannes, impr. de E. Lafolye, 19p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>La Sirène de la Fresnaye</i>, 1899, Vannes, impr. de Lafolye, 4p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Petite légende dorée de la Haute-Bretagne</i>, 1897, Nantes, Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 230p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110138s]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Devinettes de la Haute-Bretagne</i>, 1886, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 26p. [extrait de « Mémoire de la société d'émulation des Côtes du Nord »]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Dix contes de la Haute-Bretagne</i>, 1894, Paris, Lechevalier, 20p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne de Vendée et d'Anjou</i>]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>L'Imagerie populaire en Haute et Basse Bretagne</i>, [s.d.], Montévrain, impr. de l'école d'Alembert, 23p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>, T. III, n° 6 et 8 , 1888]</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>Les Incidents des contes populaires de la Haute Bretagne</i>, 1892, Vannes, Lafolye, 39p.</p> <p>- Paul SÉBILLOT, <i>La Langue bretonne : limites et statistiques</i>, 1886, Paris, E. Leroux, 29p.</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉBILLOT, <i>La Légende de St Yves</i>, 1898, Vannes, Lafolye, 7p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Légendes, croyances et su, La mer fleurie : le rivage, les pêcheurs, amours et tristesses, les bateaux, en mer, sous lesperstitutions de la mer</i>, 1886, Paris, G. Charpentier, 2 vol. [I. La mer et le rivage II. Les météores et les tempêtes] - Paul SÉBILLOT, <i>Légendes du pays de Paimpol</i>, 1894, Paris, Lechevalier, 8p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Légendes et curiosités des métiers</i>, 1894-1895, Paris, Flammarion, 730p. [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82260h/f2.image] - Paul SÉBILLOT, <i>Légendes locales de la Haute Bretagne</i>, 1899-1900, Nantes, Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de la Bretagne, 2 vol. [I. Le monde physique II. L'Histoire et la légende] [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110036q] - Paul SÉBILLOT, <i>Légendes mégalithiques</i>, 1900, Vannes, impr. Lafolye, 7p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Livres et images populaires : la littérature orale, les livres de colportage et l'imagerie</i>, Louis MORIN, <i>La bibliothèque bleue de Troyes et les contes populaires</i>, P. Ristelhuber, <i>L'imagerie de Wissembourg</i>, 1894, Paris, E. Lechevalier, 19p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Les Maisons rustiques en Haute-Bretagne</i>, 1885, Paris, E. Leroux, 10p. [extrait de la <i>Revue d'ethnographie</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Le Peuple et l'histoire : les souvenirs historiques et les héros populaires en Bretagne</i>, 1899, Vannes, E. Lafolye, 33p. - Paul SÉBILLOT, <i>Les Poissons de mer : noms vulgaires, proverbes, dictons, formulettes, superstitions</i>, [s.n.l.d.], 15p. - Paul SÉBILLOT <i>flots, marins et corsaires</i>, 1903, Paris, A. Lemerre, 189p. - Paul SÉBILLOT, <i>Molière et la tradition populaire</i>, 1890, Vannes, impr. de E. Lafolye, 19p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>La Mort en voyage : légendes chrétiennes de la Haute-Bretagne</i>, [s.l.n.d.], 11p. [extrait de l' « Archivio per le tradizioni popolari, vol. IV] - Paul SÉBILLOT, <i>Notes pour servir à l'histoire du folklore en France</i>, 1913, Paris, Lechevalier, 24p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>, fev. et avril 1913] - Paul SÉBILLOT, <i>Notes sur la légende d'Is</i>, 1900, Vannes, impr. Lafolye, 14p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>L'Eau de mer dans les superstitions et croyances populaire</i>, [s.d.], Paris, O. Doin, 7p. [extrait de <i>L'homme, journal illustré des sciences anthropologiques</i>, n°13, 1884] - Paul SÉBILLOT, <i>Les Eaux douces</i>, préface de Pierre Jakez Hélias, 1983, Paris, Imago, 304p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉBILLOT, <i>Ercé près Liffré et le château du Bordage</i>, 1895, Vannes, impr. Lafolye, 90p. - Paul SÉBILLOT, <i>Essai sur le patois gallot</i>, [s.n.l.d.], 21p. - Paul SÉBILLOT, <i>Sur les limites du breton et du français et les limites des dialectes bretons</i>, 1878, Paris, impr. de A. Hennuyer, 8p. - Paul SÉBILLOT, <i>Études maritimes</i>, [s.n.l.d.], paginé 510-524 [Archivio per le tradizioni popolari] - Paul SÉBILLOT, <i>Études maritimes... les coquillages de la mer, les zoophytes, les mollusques, les crustacés</i>, 1890, Vannes, impr. Lafolye, 20p. - Paul SÉBILLOT, <i>L'Évolution du costume</i>, 1908, Paris, E. Lechevalier, 16p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>, T. XXIII, mai 1908] - Paul SÉBILLOT, <i>Les Femmes et les traditions populaires : la section des traditions populaires à l'exposition des arts de la femme</i>, [s.d.], Paris, E. Lechevalier, 25p. - Paul SÉBILLOT, <i>Le Tabac dans les traditions, les superstitions et les coutumes</i>, 1893, Paris, E. Lechevalier, 26p. [extrait de la <i>Revue des traditions populaires</i>] - Paul SÉBILLOT, <i>Traditions et superstitions de la boulangerie</i>, 1891, Paris, Lechevalier, 70p. - Paul SÉBILLOT, <i>La Faune</i>, préface de Robert Delors, 1984, Paris, Imago, 386p. - Paul SÉBILLOT, <i>La Flore</i>, préface de Pascal Dibie, 1985, Paris, Imago 215p. - Paul SÉBILLOT, <i>Le Folk-lore de France</i>, 1904-1907, Paris, Guilmoto, 4 vol., I. Le ciel et la terre 2. La mer et les eaux douces 3. La faune et la flore 4. Le peuple et l'histoire [numérisé http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123017g] - Paul SÉBILLOT, <i>Le Folk-lore des pêcheurs</i>, 1901 Paris, Maisonneuve et Larose, 389p. - Paul SÉBILLOT, <i>Le Folklore, les traditions populaires et l'ethnographie légendaire</i>, [s.d.], Paris, G. Masson, p. 290-302 [in <i>Revue d'anthropologie</i>, n°2, 15 avril 1886] - Paul SÉBILLOT, <i>Vestiges du culte de la mer sur les côtes de France</i>, 1904, Paris, F. Alcan, pp. 185-195 [extrait de la <i>Revue d'anthropologie de l'école de Paris</i>, 14e année, 1904] - Paul SÉBILLOT, <i>Le Folk-lore : littérature orale et ethnographie traditionnelle</i>, 1913, Paris, O. Doin et fils, 1 vol. - Paul SÉBILLOT, <i>Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins</i>, 1908, Paris ; O. Doin, 378p. - Paul SÉBILLOT, <i>Les Templiers</i>, 1900, Vannes, impr. Lafolye, 7p. [extrait de la <i>Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou</i>] <p>(Paul SÉBILLOT, Alexandre TAUSSERAT-RADEL, <i>Table analytique et alphabétique des dix premières années de la Revue des traditions populaires (1886-1895)</i>, 1897, Paris, E. Lechevalier, E. Leroux, 102p. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5831539n]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul SÉBILLOT, <i>La Veillée de Noël : pièce en acte</i>, 2e ed. augmentée de la musique des noëls, 1899, Paris, J. Maisonneuve, P.V. Stock, 30p.

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u> Lettres de Paul SÉBILLOT – NAF 24457 – F. 166-179 / NAF 24427 – F 73 / NAF 28128 – 1 lettre (1908)</p> <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u> - 16 lettres autographes signées de Paul Sébillot à Lucien Decombe (1880-1896) – Ms 1615/170</p>
<p>Alexandre SEGÉ (1818-1885)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u> - <i>La Vallée de Poukermeur ; Montagne d'Arrée</i> (1883), 137x204,5 cm</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> <i>Les pins de Plédéliac</i> (1873), 134x202 cm</p>	<p align="center"><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Archives départementales de Nevers</u> - 9 lettres de Alexandre Segé à Achille Millien (1859-1874) – 82 J 2223</p>
<p>Armand SEGUIN (1869-1903)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>La Glaneuse</i> (1893), eau-forte, 23x23 cm - <i>La Pêche</i> (1893), eau-forte, 17,5x30 cm - <i>La pêche</i> (1893), eau forte, 39,5x51,2 cm - <i>Trois bretonnes et leurs enfants</i> (1895), bois tiré sur papier berger, 26,7x21,5 cm - <i>La femme aux figues</i> (1894-1895), gravure sur zinc, 26x42,2 cm - <i>Paysanne bretonne</i> (1893-1894), eau-forte, 18,1x8,5 cm - <i>Paysanne bretonne en coiffe de travail</i> – gravure - <i>Paysage de Pont-Aven</i> – gravure</p> <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u> - <i>La Bretonne</i> (1893), pastel et gouache sur papier, 43,2x27,3 cm - <i>Paysanne au Pouldu</i> (1895), eau-forte, 18,4x8,6 cm</p>	<p align="center"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- <i>Une vie de bohême : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor 1895-1903</i>, introduction et annotation de Denys Santon et Catherine Puget, 1989, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 302p. - Armand SEGUIN, <i>Paul Gauguin</i>, 1999, Paris, R. Baudouin, 61p.</p> <p align="center"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA</u> - Lettres autographes signées d'Armand Seguin adressées à Édouard Kleinmann (septembre-novembre 1897), 4 pièces, 6 feuillets – Aut. 796 (12 à 15)</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u> - 1 lettre de Armand Seguin à Drouin – Ms 7330 / F. 128-128 bis</p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u> - 1 lettre de Armand Seguin à Auguste Delâtre - 3 lettres de Armand Seguin à Émile Schuffenecker</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Bretonne allongée ou la Primavera</i> (1895), zincographie, 21,4x31,3 cm <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La berge à Villeneuve-la-Garenne</i>, huile sur toile, 25x33 cm 	
<p>Marguerite SÉRUSIER (1879-1950)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les gerbes de blé noir</i>, crayon et pastel sur papier, 48x32,6 cm - <i>Paysage de l'Aulne</i> (1942), huile sur carton, 51x39 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Marguerite Sérusier à Mme Saluden
<p>Paul SÉRUSIER (1864-1927)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Solitude</i> (1891), huile sur toile 75x60 cm - <i>Terre Bretonne</i> (1895), lithographie en noir, 23,3x21,7 cm - <i>La marchande de bonbons ou la femme au parapluie</i> (1894) lithographie sur papier berge, 31,9x24,8 cm - <i>Souvenir de Bretagne</i> (1895), lithographie sur papier berge, 37,8x27,8 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vieille du Pouldu</i> (1892-1893) (64x82) - <i>L'Incantation ou Le Bois Sacré</i> (1891), 91,5x72 cm - <i>Jeune bretonne à la cruche</i> (1892), 92,5x73,5 cm - <i>Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou</i> (1894), 92x73 cm - <i>Adieu à Gauguin ou Tityre et Mélibée</i> (1906) 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre LENZ, <i>L'Esthétique de Beuron</i>, traduit de l'allemand par Paul Sérusier, introd. de Maurice Denis, 1905, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 49p. - Paul SÉRUSIER, <i>ABC de la peinture</i>, 1921, Paris, La Douce France, 35p. - Paul SÉRUSIER, <i>ABC de la peinture, Correspondance</i>, Paris, Librairie Floury, 1950, p.67. <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de Paul Sérusier et Jan Verkade <p><u>Musée Maurice Denis – St Germain en Laye</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 lettres de Paul Sérusier à Maurice Denis (1893-1919) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée et non datée de Paul Sérusier à Leblond – Autographes 061, 09, 16 - 1 pièce autographe signée de Paul Sérusier + imprimé de la Société des Artistes Indépendants (1926) – Autographes 110, 15, 02 - Lettre de Paul Sérusier adressée à Roger-Marx et Claude Roger-Marx – Autographes 117 - Lettre de Paul Sérusier à Pierre Bonnard (1919) – Autographes 179, 42, 24 <p><u>Getty Research Institute</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul Sérusier papers (1881-1964) – Correspondance, manuscripts and notes, biographical materials and memorabilia (ca 75 items)

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>(65x92)</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pommes sur fond bleu</i> (1917), 46x60 cm - <i>Paysage ogival</i> (1921), huile sur toile, 106x65,8 cm - <i>Deux têtes de bretonnes</i> (vers 1892), dessin, 27,5x22 cm - <i>Bretonnes</i> (1892-1893), dessin – 27x44 cm [au verso <i>Paysage</i>] <p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les blés verts au Pouldu</i> (1890), huile sur toile, 46,5x55 cm - <i>La Sainte-Face</i> (vers 1904), huile sur carton, 69,5x52 cm - <i>Les porteuses d'eau ou La Fatigue</i> (1897), huile sur toile, 111,5x69 cm - <i>Les porteuses de linge ou Le passage du ruisseau</i> (1897), huile sur toile, 111,5x69 cm - <i>Les trois fileuses</i> (1918), huile sur toile, 81x133,5 cm - <i>Rochers au Pouldu</i> (vers 1890), tempera sur papier, 21,9x42,2 cm - <i>Les batteurs de blé noir</i> (1919), huile sur toile, 71,4x60,2 cm - <i>Rochers dans la rivière</i>, crayon, sanguine et craie sur papier, 25x32,5 cm - <i>Deux bretonnes</i>, fusains sur carton, 26x21 cm [au verso <i>En forêt</i>, crayon gras et craie sur carton] <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Intérieur breton</i> (1888), huile sur toile, 94x73 cm) - <i>Décor de théâtre</i> : au recto : <i>Colonnes de temple égyptien</i> ; au verso : <i>Paysage de palmiers</i>, huile sur toile, 	

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>250x95 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Cercle chromatique</i>, huile sur bois, 41x33 cm - <i>Les porcelets</i> (1889), huile sur toile, 54x37 cm - <i>Le feu dehors</i>, Mammenn, 99x118 cm - <i>Petite bretonne assise</i>, huile sur toile, 90x54 cm - <i>La Vierge et l'enfant</i>, 159x100 cm - <i>Portrait de Marie Francisaille</i>, huile sur toile, 101x63 cm - <i>Portrait de Marie Lagadu</i> (1889), huile sur toile, 62x47 cm - <i>La terre bretonne</i> (1892-1893), lithographie en noir sur papier crème, 23x21,7 cm - <i>La marchande de bonbons</i> (1895), lithographie en beige et noir, 22,3x13,5 cm - <i>Paysage de Châteauneuf-du-Faou</i>, crayons de couleur, 22x15,5 cm - <i>Scène de moisson</i>, crayons de couleur sur carton, 9x18 cm - <i>L'Assomption de Hannele Mattern</i>, programme pour le Théâtre Libre (1893), lithographie en couleurs, 21x22 cm - <i>Hérakléa</i>, programme pour le théâtre de l'Œuvre (1895), lithographie en brun sur papier vert, 30x48 cm - <i>La fin du jour</i> (1895), lithographie en brun et vert sur papier jaune, 23x30 cm <p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Nature morte aux pommes sur fond bleu</i> (1924), huile sur toile – 42x57 - <i>Laissez venir à moi</i>, 	

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	aquarelle, 16x15 cm	
Émile SIMON (1890-1976)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> - <i>Le souvenir</i> (1920), huile sur toile, 61x50 cm - <i>La partie de cartes</i> (1935), huile sur toile, 120x152 cm - <i>Fête au village : Notre-Dame de la Clarté</i>	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> - Émile SIMON, <i>Patrie de l'humain</i> , 1948, Paris, Gallimard, 221p. [?] ou 1946, Alexandrie, Editions du Scarabée, 106p. - Émile SIMON, <i>Une métaphysique tragique</i> , 1951, Paris, Gallimard, 215p. [?] <p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <u>Archives et Manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève</u> - 1 lettre d'Émile Simon à Fernand Leprette – 26 septembre [19..] – MS6138 <u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u> - Lettre de Émile Simon à André Breton – 2p. (6 septembre 1947) – BRT C Sup 773 - Lettre de Émile Simon à Charles Du Bos, envoyée de Le Caire, 16 juin 1936 – 8 feuillets – Ms Ms 26734 -Émile SIMON : 125 lettres, 2 textes – ARL C <u>Bibliothèque Nationale de France</u> - 51 lettres de Émile Simon à René Étiemble (1945-1982) – NAF 28279 - 48
Lucien SIMON (1861-1945)	Musée des Beaux-Arts de Quimper Famille bigoudène en deuil (1912), huile sur toile, (102x137) La récolte des pommes de terre (1907), huile sur toile, (102x137,5) La Chapelle de la Joie à Penmarc'h (1913), huile sur toile, (97,5x142) Quai de Kéarity, Intimité (vers 1930-1940), huile sur toile, 81,5x100,5 Bigoudènes devant tréteaux (vers 1910-1920), huile sur toile, 216x287 Soirée costumée au sémaphore (1928), huile sur toile, 160x197 Maternité ou Les miens ou Baiser maternel (vers 1893), huile sur toile, 121,5x139,5	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> - Lucien SIMON, <i>Notice sur la vie et les œuvres de M. Adolphe Déchenaud, lue dans la séance du samedi 17 décembre 1927</i> , Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1927, Institut de France, 12p. - Lucien SIMON, Frédéric-Auguste LAGUILLERMIE, Paul CHABAS, <i>Discours aux funérailles de M. Auguste Patey, le lundi 20 mai 1930</i> , 1930, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 8p. - Louis-Marie CORDONNIER, Albert BESNARD, Lucien SIMON, <i>Discours aux funérailles de M. Ernest Laurent, le lundi 28 juin 1929</i> , 1929, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 8p. <p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u> - 7 lettres autographes signées de Lucien Simon à André Chevillon (7 mars 1913 – 1er mars 1927) – Ms 23492 - Lettre de Lucien Simon à Tristan Klingsor, Paris, 9 avril 1902 <u>Bibliothèque de l'Institut de France</u> - Papiers et correspondance de Louis Hautecoeur – 1 lettre de Lucien Simon – Ms 6995 - 15 lettres de Lucien et Mme Simon à la famille Jacques-Émile Blanche – Ms 7050 - 1 lettre de Lucien Simon adressée à Émile Mâle – Ms 7656 <u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u> - Lettres autographes signées, dont Lucien SIMON – 0643

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><u>Archives départementales de la Haute-Saône (Vesoul)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de Lucien Simon à Dagnan-Bouveret (1920, 1923) – 12J <p><u>Château-musée (Dieppe) – Fonds René Ménard</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Correspondance de Lucien Simon à René Ménard <p><u>Bibliothèque de l'INHA – collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Lucien Simon à Florence Blumenthal (25 juillet 1892) - 1 lettre autographe signée de Lucien Simon à André Dezarrois (17 mars 1935) – Autographes 092, 02, 13, 07 - 2 lettres autographes signées de Lucien Simon à La Gazette des Beaux-Arts (12 avril 1906) et à Auguste Marguillier (19 mai 1919) – Autographes 092, 05, 02, 13, 10 - 7 lettres autographes signées et 1 carte autographe signée de Lucien Simon à Louis Vauxcelles – Autographes 102, 04, 18 - 1 lettre autographe signée de Lucien Simon – Autographes 195, 52
<p>Joseph STANY-GAUTHIER (1883-1969)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Portrait de Marie Croënat</i>, aquarelle sur papier, 54x38,8 cm - <i>Brûleurs de goémon</i> (vers 1934) huile sur bois, 47,5x59,8 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Petite encyclopédie de l'art breton</i>, 1957, Nantes, Association des arts, centre d'études folkloriques, 28p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Nantes</i>, 1947, Paris, Van Oest, 52p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Manoirs et gentilhommières, 2005, Bouhet, La Découverte, Collection « l'amateur averti »</i>. [précédemment publié à Paris, C. Massin, 1928-1933] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Graphique d'histoire de l'art</i>, 1911, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 234p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Petit précis d'histoire de l'ornement, 1. L'Antiquité. Les arts orientaux</i>, 1923, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 47p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Petit précis d'histoire de l'ornement, II. Le Moyen-Âge. La Renaissance</i>, 1926, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 63p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Connaissance des styles dans le mobilier</i>, 1947, Paris, C. Moreau, 283p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>L'Allée couverte ruinée de la Joselière de Clion</i>, 1939, Fontenay-le-Comte, Impr. Moderne, 7p. <p>[extrait de « Bulletin de la Société Archéologique de Nantes », 1939]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Croix et calvaires de Bretagne</i>, Paris, Plon, 1944, 176p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Maisons paysannes des vieilles provinces de France, dessins et photographies de l'auteur</i>, 1944, Paris, Charles Massin, 296p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Pierre de Méniscoul</i>, 1944, Fontenay-le-Comte, Impr. Moderne, 6p.[extrait du « Bulletin de la Société Archéologique de Nantes », 1939]

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<ul style="list-style-type: none"> - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Maison bretonne</i>, 1961, Châteaulin, J. Le Doaré, 36p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Petits châteaux et manoirs de France</i>, 1958, Paris, C. Massin et Cie, 144p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Cathédrales de France</i>, [s.d.], Paris, C. Massin et Cie, 144p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Le Château des ducs de Bretagne et ses musées : Arts décoratifs, Art populaire breton, Salorges-marine</i>, [s.d.], Nantes, Impr. de Bretagne, 41p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>L'Art en Bretagne : le château des ducs de Bretagne et le musée des arts décoratifs</i>, 1939, Fontenay-le-Comte, Impr. Moderne, 73p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Le Chalet alpestre</i>, 1935, Paris, C. Massin, 12p. et 40 pl. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Faïences et poteries rustiques</i>, 1930, Paris, Ch. Massin et Cie, 16p. - <i>Chapelles et petites églises bretonnes</i>, introduction par Joseph STANY-GAUTHIER, 1930, Paris, Libr. des Arts décoratifs, A. Calavas éditeur, 39 p. et pl. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Traite de composition décorative</i>, 1911, Paris, ; V. Plon, 399p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Douze leçons de composition décorative. Exercices méthodiques</i>, 1920, Paris, Plon-Nourrit, 1 vol. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Pour comprendre les styles français</i>, 1928, Paris, Libr. Hachette, 319p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Costumes paysans</i>, 1930, Paris, C. Massin et Cie, 29p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Décoration et ameublement. Directoire et Empire. 1930</i>, Paris, Ch. Massin et Cie, 10p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Villages pittoresques de la vieille France</i>, 1933, Paris, Ch. Massin et Cie, 37p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Connaissance des meubles régionaux français : évolutions, caractéristiques</i>, 1954, Paris, C. Moreau, 278p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Calvaires bretons</i>, 1950, Paris, B. Arthaud, 28p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Croix bretonnes. 1ère partie : Les Menhirs et les pierres christianisées [2e partie : Les Croix simples. 3e partie : Les Croix avec effigies du Christ.]</i>, 1939-1940, Fontenay-le-Comte, Impr. Moderne, 3 fascicules. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Chapelle et petites églises du Finistère</i>, 2007, La Rochelle, La Découvrance, 142p. [précédemment publié sous le titre <i>Chapelle et petites églises de Bretagne</i>, 1930, Paris, Librairie des arts décoratifs] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Bretagne. Sites, arts et coutumes</i>, 1929, Paris, Librairie des arts décoratifs, A. Calavas éditeur, 49p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Vieilles maisons du terroir</i>, 1937, Paris, Plon, 64p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Images douloureuses du vieux Nantes détruit : documents d'archives de la Comission</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>de sauvegarde du Vieux Nantes</i>, 1947, [s.n.d.], 39p.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Meubles et ensembles bretons</i>, 1959, Paris, Ch. Massin, non paginé - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Meubles et ensembles auvergnats</i>, 1961, Paris, Ch. Massin, non paginé - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Meubles et ensembles picards</i>, 1964, Paris, Ch. Massin, non paginé. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>L'Art populaire du pays guérandais</i>, 1946, Strasbourg, Paris, Le Roux, pp.23-35 [extrait de « Artisans et paysans de France. Recueil d'études d'art populaire »] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Saints protecteurs des animaux et du bétail</i>, 1953, Nantes, impr. de Bretagne, 16p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Tombes bretonnes</i>, 1931, Strasbourg, Paris, Librairie Istra, pp. 35-52 [Extrait de « L'Art populaire français », 3e année, 1931] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Nantes autrefois</i>, [exposition juin-juillet 1958], introduction de Joseph Stany-Gauthier, [s.d.], Nantes, Impr. de Bretagne, 20p. - <i>Nantes et la Loire-inférieure : géographie, histoire, site et monuments</i>, 1935, Nantes, imprimerie du Commerce, 97p. [contient un article de Joseph STANY-GAUTHIER, « Monuments et sites de la Loire inférieure »] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Saints bretons protecteurs des récoltes et des jardins</i>, [s.d.], Nantes, impr. de Bretagne, 13p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Folklore de Loire-Atlantique : mœurs épulaires, fêtes et divertissements, médecine populaire</i>, 1960, Nantes, impr. de Bretagne, 38p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Folklore de Loire-Atlantique : les mois, les travaux des champs, les fêtes calendaires du pays nantais</i>, 1959, Nantes, impr. de Bretagne, 72p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>L'Habitat. 1. La maison, les dépendances, le mobilier, les objets et ustensiles domestiques</i>, 1956, [s.l.n.], 64p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Emblèmes et motifs religieux dans l'art populaire breton</i>, 1947, Strasbourg, Paris, Ed. F.X. Le Roux, pp.903-109 [extrait de « Artisans et paysans de France : recueil d'études d'a populaire »] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Villas modernes de la Côte d'Amour : La Baule-Océan</i>, 1930, Paris, impr. C. Massin, 1 vol. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Aperçu général sur l'art populaire breton</i>, 1929 ; Strasbourg, Paris, « Art populaire en France », pp.31-42 [extrait de « Art populaire en France », 1929] - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>Les Croix à plusieurs personnages</i>, 1941, Fontenay-le-Comte, impr. Lussaud. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La Bretagne</i>, 1931, Paris, C. Massin, 23p.-40p. - <i>Châteaux de France. Bretagne. Intérieurs et extérieurs recueillis et mis en ordre par Hector Saint-Sauveur</i>, notices historiques de J. Gauthier, 1928, Paris, Massin, 10p. - Joseph STANY-GAUTHIER, <i>La demeure traditionnelle</i>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p><i>en Bretagne</i> [s.l.n.d.]</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Pierre Benoît – Lettre de Joseph STANY-GAUHIER – NAF 27374 – F. 267-268 <p><u>Bibliothèque des Champs Libres</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - [Correspondance reçue par Joël de Villers entre 1939 et 1944] dont manuscrits de Joseph STANY-GAUTHIER – Ms 1505
<p>Pierre TAL-COAT (1905-1985)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Jour de pluie</i> (1965), huile sur toile, 46x33 cm - <i>Solitaire</i> (vers 1960-1965), huile sur toile, 65x92 cm - <i>Le Rocher</i> (vers 1950), huile sur toile, 54x73 cm - <i>Le port de Doëlan</i> (1940), huile sur toile, 81x105,5 cm - <i>Figure dans un foyer</i> (1969), huile sur toile, 145,5x114 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre TAL-COAT, <i>Libre regard</i>, 1991, Paris, Maeght, 179p. - Pierre TAL-COAT, <i>L'Immobilité battante</i> : entretien de Jean-Pascal Léger avec Pierre Tal-Coat, 2007, Paris, Clivage, 106p. - Pierre TAL-COAT, <i>L'Homme</i> : 21 dessins de Pierre Tal-Coat précédé de notes et propos par l'artiste, 1992, Villeneuve-sur-Yonne : éditions Porte du Sud, [n.p.] - Pierre TAL-COAT, <i>Vers ce qui fut est ma profonde raison de vivre</i> : écrits et dessins inédits, 1985, Lausanne, F. Simecek, 91p. - Pierre TAL-COAT, <i>Dialogues</i>, 1972, Paris, Maeght, 22p. [textes extraits de la correspondance de Pierre Tal-Coat] - Pierre TAL COAT, <i>Traverse d'un plateau</i> : 7 pointes sèches originales précédées d'un poème, 1963, Paris, Maeght, 15p. - Pierre TAL COAT, <i>Conversation avec Eddy Devolder</i>, 1991, Gerpennes (Belgium), Tandem, 46p. <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Pierre Tal Coat à André Frénaud, Aix en Provence – FND C 732 (1) - Message de Jacob Tal Coat [?] à Tristan Tzara, St Germain en Laye (5 mars 1940) – TZR C 3926 <p><u>Archives et Manuscrits de l'ENS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Pierre Tal Coat à Bernard Dorival – DOR II/16/2
<p>Yves TANGUY (1900-1955)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Quand on me fusillera</i> (1927), huile sur toile 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Yves TANGUY, <i>Lettres de loin, adressées à Marcel Jean</i>, présentation et notes de M. Jean, 1993, Paris, Le Dilettante, 191p. <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 74 lettres de Yves Tanguy (1934-1955) – [436] dont : - 3 lettres autographes signées de Yves Tanguy adressées à Woodbury + 1 lettre adressée à Jeannette Tanguy (4 décembre 1949 – 3 janvier 1951) – DSN C 2127 – DSN C

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>2130</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Yves Tanguy à Tristan Tzara – Ms Ms 47157 - Lettre autographe signée de Yves Tanguy à Hélène Hoppenot, Woodbury (29 juillet 1954) – Alpha Ms 14236 - 35 lettres, 6 cartes postales autographes signées et deux télégrammes de Yves Tanguy à André Breton (9 mai 1934 – 24 juillet 1948) – BRT C 1554 – BRT C 1603 - 1 carte postale autographe signée de Yves et Jeannette Tanguy à Robert Desnos – DSN C 2126 - 13 lettres autographes signées de Yves Tanguy à Tristan Tzara, Paris, Woodbury (14 février 1934 – 31 décembre 1952) – TZR C 3929 – TZR C 3941 - 1 lettre autographe signée de Yves Tanguy à Alain Bosquet (9 mars 1943) – Ms Ms 47241 - 3 lettres autographes signées de Yves Tanguy à Benjamin Péret (1939-1942) – Ms Ms 34718 – Ms Ms 34720 - Lettre collective dactylographiée adressée à André Breton signée notamment par Yves Tanguy (16 janvier 1931) – BRT 178 - Lettre collective adressée à Henri Hoppenot et signée notamment par Yves Tanguy, New York (21 novembre 1944) – Alpha Ms 13765 <p><u>Médiathèque Victor Hugo – Saint-Dié-des-Vosges</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Goll – 4 lettres de Yves Tanguy adressées à Yvan et Claire Goll <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Dossier Yves Tanguy – Archives 024, 06, 08
<p>Pierre VAILLANT (1878-1939)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pélerins à la fontaine de Sainte-Anne-la-Palud</i>, huile sur toile, 261x306 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Fondations Custodia (Paris)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Pierre Vaillant à Léonce Bénédicte, Argonne (18 janvier 916), [1044]
<p>Félix VALLOTTON (1865-1925)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Paysage avec arbres ou Derniers rayons</i> (1911), huile sur toile, 100x73 cm <p><u>Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les Trois Baigneuses</i> (1894), bois gravé, 18,3x11,2 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Félix VALLOTTON, <i>La Vie meurtrière</i>, paru dans le <i>Mercure de France</i> entre le 15 janvier et le 1^{er} février 1927, puis 2009, Paris, Phébus, « Libretto ». - Félix VALLOTTON, <i>Les Soupirs de Cyprien Morus</i>, 1945, Paris, Éditions des Trois Collines. - Félix VALLOTTON, <i>Corbehaut</i>, [1970], Paris, Le Livre du Mois. - Gilbert Guisan, Doris Jakubec, <i>Félix Vallotton, documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre</i>, 3 vol., [1973-1975], Paris-Lausanne, La Bibliothèque des arts. - Félix VALLOTTON, <i>Critique d'art</i>, textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, 2012, Milan, 5 continents. - <i>Correspondance 1908-1928, Vallotton, Manguin, Hahnloser</i> ; lettres rassemblées et annotées par Margrit

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Hahnloser-Ingold et Valérie Sauterel, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2013.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Trois lettres autographes signées et une carte de visite avec message autographe signé à Stéphane Mallarmé, envoyées de Paris (25 février 1895 - sans date) – MVL 3123 - MVL 3126 - 4 lettres de Félix Vallotton à André Gide (24 janvier 1902- 27 mai 1927) – Gamma 836 (1-4) - <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonds Sagot-Le Garrec – 15 lettres de Félix Vallotton (1893-1932?) – Archives 086 - 6 lettres autographes signées de Félix Vallotton à Ary Leblond (30 décembre 1895 - 22 novembre 1919) – Autographes 028, 03 - 1 lettre autographe signée et non datée, probablement adressée à Auguste Marguillier – Autographes 092, 05, 02, 15, 01 <p><u>Archives et Manuscrits de l'INHA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre autographe signée de Félix Vallotton à Roger-Milès – Autographes 169, 38 - 16 lettres et 7 cartes autographes signées de Félix Vallotton à Valdo-Barbey – Autographes 142, 27 - Carte autographe de Félix Vallotton à Gustave Geffroy – Autographes 147,3, 44 - Carte autographe de Félix Vallotton à Achille Segard – Autographes 205 bis, 2, 14 - 1 lettre autographe signée et non datée, probablement adressée à Auguste Marguillier – 2/ 15 / 1 <p><u>Bibliothèque Nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 19 lettres de Félix Vallotton à Jacques Rouché <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Le Prieuré</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 10 lettres de Félix Vallotton à Maurice Denis (1905-1920) <p><u>Fondation Félix Vallotton (Lausanne)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 10 pièces de théâtres inédites - 1 roman de jeunesse inédit, <i>Hector</i>
<p>Jan VERKADE (1868-1946)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Brest</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Trois Vaches</i> (1890), gouache sur carton, 31,5x44 cm 	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Willibrord VERKADE, <i>Die Unruhe zu Gott, Erinnerungen eines Malermönchs</i>, Freiburg im Breisgau, Herder & Co., 1920. [traduction en français] Willibrord VERKADE, <i>Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine-peintre</i>, traduction de Marguerite Faure, revue par l'auteur. Portrait et préface par

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>Maurice Denis, Paris, Louis Rouart et Jacques Watelin éditeurs, 1923.</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 lettre de Jan Verkade à Mme Sérusier (1936) - 1 lettre de Jan Verkade à Paul Sérusier (1936) <p><u>Musée Départemental Maurice Denis – Le Prieuré</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 carte de Jan Verkade écrite avec Paul Sérusier à Maurice Denis (7 décembre 1907) - Circulaire en latin annonçant la prise de l'habit de moine, de Jan Verkade à Maurice Denis (non datée)– Ms 11225 - Carte postale autographe signée de Jan Verkade à Maurice Denis (3 juin 1910) – Ms 11226 - Carte postale autographe signée de Jan Verkade à Maurice Denis (20 août 1910) – Ms 11227 - Lettre autographe signée à Maurice Denis (15 septembre 1919) – Ms 11228 - Carte postale autographe signée de Jan Verkade à Maurice Denis (21 novembre 1919) – Ms 11229 - Carte postale autographe signée de Jan Verkade à Maurice Denis (10 septembre 1922) – Ms 11230 - Lettre autographe signée à M. et Mme Denis (17 février 1924) – Ms 12381
<p>Émile-Louis VERNIER (1829-1887)</p>	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vue de Roscoff</i> (1887), huile sur toile, 42x70 cm - <i>Marée basse en Bretagne</i> (1887), huile sur toile, 52x77 cm 	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 lettres autographes signées de Émile Louis Vernier à Paul Mantz (1863-1882), Autographes 078, 03, 03, 021 - Lettre autographe signée de Émile Louis Vernier à Émile Blémont (12 janvier 1882), Autographes 061, 09, 34 - Lettre autographe signée de Émile Louis Vernier à Clément Janin (14 juin 1880) – Autographes 080, 79 - 16 lettres autographes signées de Émile Louis Venier à Jules Jacquemart (1869-1878) – Autographes 094, 05, 25 - Lettre autographe (et autobiographique) de Émile Louis Vernier à Bernard Prost (2 janvier 1883) – Autographes 179, 32
<p>Émile Séraphin VERNIER (1852-1927)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Attelage breton à Concarneau, Finistère</i> (1883), huile sur toile, 112x163 cm 	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Émile Séraphin VERNIER, <i>Notes à propos du livre de M. Flinders Petrie "Arts et métiers dans l'ancienne Egypte"</i>, [1916?] [s.n.l.], [extrait de B.I.F.A.O, XII, 1916, pp.35-42] - Émile Séraphin VERNIER, <i>Notes sur les boucles d'oreille égyptiennes</i>, [1911?], [s.l.], [extrait de B.I.F.A.O, VIII, 1911, pp. 15-41] - Émile Séraphin VERNIER, <i>Notes sur les bagues égyptiennes</i>, [1908?], [s.l.], [extrait de B.I.F.A.O, VI, 1908, pp. 181-192] - Émile Seraphin VERNIER, <i>L'Or chez les anciens égyptiens</i>, [1924?], [s.l.], [extrait de B.I.F.A.O, XXV, 1924, pp. 167-173]

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Émile Séraphin VERNIER, <i>La Bijouterie et la joaillerie égyptienne</i>, 1907, Le Caire, impr. de l'Institut français de l'archéologie orientale, 156p.</p> <p>- Émile Séraphin VERNIER, <i>Catalogue général des Antiquités égyptiennes du musée du Caire : Bijoux et orfèvrerie</i>, 1907-1927, Le Caire, impr. de l'Institut français de l'archéologie orientale, 2 vol. [numérisé : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774000v]</p> <p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettres d'Émile Séraphin Vernier à Anatole France – NAF 15385 – F. 407-408</p> <p><u>Manuscrits de l'Institut de France</u></p> <p>- 13 lettres de Émile Vernier à Pierre Lacau – 6335</p> <p>- Lettres de Émile Vernier à Gaston Maspero Pacha (1901-1913) – Ms 4046 – F. 155-173</p>
<p>Jean-Louis VIARD (1917-2009)</p>	<p><u>Musée de Pont-Aven</u></p> <p>- <i>Pollution</i>, huile sur toile, 33x41</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Association culturelle Aurélie Nemours – Paris</u></p> <p>- 1 lettre manuscrite de Jean-Louis Viard à Aurélie Nemours (8 mai 1972)</p>
<p>Vincent VIDAL (1811-1887)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Portrait de Mme Vidal</i> (1851)</p> <p><u>Musée de St Brieuc</u></p> <p>- <i>Jeune paysanne bretonne</i>, huile sur toile, 124,5x78 cm</p> <p>- <i>Paysage</i>, huile sur toile, 67,5x108cm</p>	<p><u>Textes inédits ou manuscrits</u></p> <p><u>Institut de France</u></p> <p>- Correspondance de sir Gaston Maspero pacha – Vincent Vidal – Institut égyptien (1883-1886) – Ms 40-46 – feuillets 186-192</p> <p><u>Manuscrits Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Correspondance de Jean-Jacques Coulmann et papiers de Benjamin Constant – Lettre(s) de Vincent Vidal (peintre) – NAF 24914 – F. 421-422</p>
<p>Paul-Maurice VIGOUREUX (1876-?)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Jour de pluie</i> ou <i>Port avec marins sous la pluie</i> (vers 1910-1920), huile sur toile, 46x55 cm</p>	<p><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>BDIC – Nanterre</u></p> <p>- Paul-Maurice VIGOUREUX, <i>Arras, d'Albert à Lens</i>, par Paul Vigoureux, peintre-graveur, ancien combattant sur le front d'Arras, 1921, Paris, P. Mellottée, 61p.</p>
<p>Jacques VILLEGLE (1926 -)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Rue Chaptal</i> (18 Août 2006)</p>	<p><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Le Lacéré anonyme</i>, 2008, Dijon : Presses du réel, 153p.</p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Petit vocabulaire</i>, propos recueillis par Odile Felgine et Yann Ciret, 2013 Saint-Julien-Molin-Molette, 292p.</p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Urbi et Orbi</i>, 1986, Mâcon, Ed. W, 211p.</p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Les volantes du ravisseur</i>, 1974, La Louvière (Belgique) : Daily-Bull</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
		<p>- Gérard DUROZOI, Jacques VILLEGLÉ, <i>Œuvres, écrits, entretien</i>, 2008, Paris, Hazan, 159p.</p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Le Carnet d'Annette 1998-2004</i>, Edition fac-similé d'un carnet de Jacques Villeglé publié à l'occasion de l'exposition "Jacques Villeglé" au Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, organisée par Dominique Abensour, du 30 juin au 15 octobre 2006, 2006, Quimper : Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, 192p.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Archives de la critique d'art – Rennes</u></p> <p>- Lettre de Jacques Mahé de la Villeglé à Alain Jouffroy (31 octobre 1972)</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>L’Affiche lacérée, ses successives immixtions dans les arts</i>, 1969, Oxford, New-York, Pergamon press, pp. 33-44 [extrait de « Leonardo », vol. 2]</p> <p>- Jacques VILLEGLE, <i>Un homme sans métier</i>, 1995, Paris, Jannink, 42p.</p> <p><u>Bibliothèque de l’INHA – coll. Jacques Doucet</u></p> <p>- Dossier Jacques Mahé de la Villeglé – Archives 024, 06, 16</p> <p><u>Musée départemental d’Art contemporain de Rochechouart</u></p> <p>-4 lettres de Jacques Villeglé à Raoul Hausman (1969) – FR MdAc Rochechouart/ fonds Raoul Hausmann/correspondance/II.1-26/16/Villeglé-RH</p>
<p>Alexis VOLLON (1865-1945)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Quimper</u></p> <p>- <i>Le doux foyer d’Armor</i> (1903), huile sur toile, [environ 120x130]</p>	<p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- Lettre de Alexis Vollon adressée à Raymond Poincaré – NAF 16018 – F. 193</p> <p><u>Bibliothèque centrale des Musées nationaux</u></p> <p>- 5 lettres de Alexis Vollon aux marchands Arnold et Tripp (5 folios)</p> <p><u>Manuscrits de l’Institut de France</u></p> <p>- Lettre de Alexis Vollon à Edouard Detaille – Ms 5528 / F. 348</p> <p><u>Archives départementales de la Haute-Savoie (Vesoul)</u></p> <p>- Fonds Dagnan-Bouveret – Lettre de Alexis Vollon (1926)</p> <p><u>Bibliothèque de l’INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <p>- 4 lettres de Alexis Vollon à Gabriel Ferrier (1898-1909)</p>
<p>Henri WAROQUIER (1881-1970)</p>	<p><u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u></p> <p>- <i>La grève de l’île au Moines</i> (1908), lavis encre et rehauts de</p>	<p style="text-align: center;"><u>Œuvres et textes édités</u></p> <p>- Henry de WAROQUIER, <i>Images en surimpression, propos d’un artiste aux médecins</i>, 1963, Paris, [s.n.], paginé 28-48 [extrait de « Aesculape », n° de Noël 1963 en</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p>pastel, 26x124 cm</p> <p>- <i>Paysage aux trois croix</i> (1917), huile sur toile, 132x98,8 cm</p> <p>- <i>Maison aux volubilis – Île aux Moines</i> (1900), huile sur carton, 54x73 cm</p> <p>- <i>Lisière sud du bois du château du Guéric</i> (1910), plume et encre noire, 26,5x115 cm</p> <p>- <i>L'île D'Arz vue de l'île aux Moines</i> (1910), aquarelle, 28x80 cm</p> <p>- <i>Torrent, vallée de Barberine</i> (1916), aquarelle, 70x33,5 cm</p> <p>- <i>Visage d'homme</i> (1910), mine de plomb, crayon de couleur, 27x21 cm</p> <p>- <i>La chapelle</i> (1914), mine de plomb, 27x21 cm</p> <p>- <i>L'Auditeur</i> (1917), mine de plomb, 21x13,5 cm</p> <p>- <i>L'Oreille de la musique</i> (1917) mine de plomb, 21x13 cm</p> <p>- <i>Le musicien</i> (1917), mine de plomb, 21x13 cm</p> <p>- <i>Visage d'homme, d'écriture cubiste</i> (1917), mine de plomb, 25x17,8 cm</p> <p>- <i>Le violoniste</i> (1919), mine de plomb, 27x21 cm</p> <p>- <i>Visage fond bleu</i> (1917), lavis noir/gris, 26,8x20,9 cm</p> <p>- <i>Visage bleu</i> (1920), 26,5x20,3 cm</p> <p>- <i>Visage de trois quart</i> (1922), 26,8x20,9 cm</p> <p>- <i>Visage aux yeux clos</i> (1925) lavis gris/bleu, 26,8x20,7 cm</p> <p>- <i>Visage brun</i> (1925), 26,8x20,7 cm</p>	<p>hommage à Henry de Waroquier]</p> <p>- AMAVIS, <i>Amavis, image de pensée : poème</i>, Poème-préface de Henry de Waroquier, 1960, Bordeaux, J. Germain, 47p.</p> <p>- Henry de WAROQUIER, <i>Le Jugement dernier, poème inédit en cinq éternités</i>, 1908-1953, deuxième suite d'extraits, préface de Gabriel Marcel, 1956, Paris, points et contrepoints, 18p.</p> <p style="text-align: center;"><u>Correspondances, textes inédits et manuscrits</u></p> <p><u>Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux</u></p> <p>- Deux lettres autographes signées de Henry de Waroquier : peintre, sculpteur et graveur (Paris le 3 avril et le novembre 1933)</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <p>- [Recueil d'articles concernant Henry de Waroquier et divers écrits de l'artiste – 15 pièces]</p> <p>1. Henry de Waroquier, poète et sculpteur inconnu [extrait de « Cahiers de Paris », n° 45, s.d.]</p> <p>- 10. Henry de WAROQUIER, <i>A propos d'Ingres</i> [extrait du bulletin du Musée Ingres, n°6, déc. 1959]</p> <p>- 12. Henry de WAROQUIER, <i>L'ami des sculpteurs. Hommage à Julien Cain</i> [extrait de la gazette des Beaux-Arts, juillet 1966]</p> <p>- Fonds Georges Duhamel – Henry de Waroquier, manuscrit autographe de la première rédaction – NAF 28275</p> <p>- Lettres adressée à Jen-Louis Vaudoyer par Henry de WAROQUIER – NAF 28429 – F.212-213</p> <p>- Lettres adressées à Louis Weiss par Henry de Waroquier – NAF 17813 – F. 232, 234</p> <p>- Lettre adressées à Léon Lemonnier par Henry de Waroquier – NAF 17155 – F. 351</p> <p><u>Bibliothèque littéraire Jacques Doucet</u></p> <p>- Lettre de Henry de Waroquier à Vercos, Paris, 29 mai 1951, 2p. – Ms Ms 46961</p> <p>- Correspondance adressée à Bernard Dorival dont 1 lettre de Henry de Waroquier – DOR II/17/55</p>

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Visage gris</i> (1929), lavis gris/bleu, 26,9x20,8 cm - <i>Visage aux yeux bleus</i> (1930), lavis gris/bleu, 26,7x20,3 cm - <i>Visage bleu, fond rouge</i> (1930), Lavis bleu/gris, 26,7x20,6 cm - <i>Visage, fond violet</i> (1930), lavis bleu/gris, 26,7x20,7 cm - <i>Visage rond</i> (1936), lavis noir/bleu, 26,7x20,9 cm - <i>Visage tourné vers la droite</i> (1937), lavis gris, 26,8x20,8 cm - <i>Visage de face</i>, 1938, 27,2x17 cm - <i>Visage penché</i> (1939), lavis gris/bleu, 26,8x20,8 cm - <i>Visage bleu, yeux clos</i> (1940), 26,7x20,7 cm - <i>Visage blanc</i>, 26,1x20,8 cm 	
Robert YAN (1901-1994)	<u>Musée de Pont Aven</u> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Sardiniers au port</i>, huile sur carton, 33x41 cm 	<p style="text-align: center;">Œuvres et textes édités</p> <p><u>Catalogue collectif des Bibliothèques des Musées Nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 76^e exposition. <i>Société des Artistes Indépendants. Rétrospective 1884-1894. Les Premiers indépendants. Ni jury, ni récompenses</i>, introduction par R. Charmet, Jacques Fouquet, Robert YAN, 1965, Paris, Grand Palais. - <i>Société des Artistes Indépendants : 81^{ème} exposition, Grand Palais 26 mars au 19 avril 1970</i>, introduction de Robert YAN - <i>Société des Artistes Indépendants : 83^{ème} exposition, Grand-Palais 6 au 26 avril 1972</i>, introduction de Robert YAN <p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -2 cartes de voeux signées de Robert YAN à Roger Marx (1969-1971) – Archives 094, 110-02
Edmond YON (1836-1897)	<u>Musée des Beaux-Arts de Rennes</u> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Rafale</i> (vers 1870), eau forte, 26,3x36 cm - <i>Le matin</i> (XIX^e siècle), gravure - <i>L'allée abandonnée</i> (XIX^e siècle), gravure 	<p style="text-align: center;">Correspondances, textes inédits et manuscrits</p> <p><u>Bibliothèque Nationale de France</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres Edmond-Charles-Joseph Yon – NAF 25123- F. 268-270 - Fonds Juliette Adam – Lettres de Edmond Yon – NAF 28140 – Boîte 9

ARTISTES	ŒUVRES DANS LES MUSÉES BRETONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)	ÉCRITS RECENSÉS
	<p><u>Musée des Jacobins – Morlaix</u></p> <p>- <i>Paysage – pêche à l'échiquier</i> (avant 1896) huile sur toile - 53x70</p>	<p><u>BM de Bayeux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lettres de Charles Edmond Yon – n° CGM 414 - Lettres de Edmond Yon – n° CGM 403 <p><u>Bibliothèque centrale des musées nationaux</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 lettres autographes signées de Edmond Yon – 0556 (14-01 à 07) <p><u>Bibliothèque de l'INHA – Collection Jacques Doucet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 lettres autographes signées (11 janvier 1887- 7 février 1888) et 1 carte signée de Edmond Yon à Charles Ricada – Autographes 028bis, 20 - 1 lettre autographe signée de Edmond Yon à Bourgoin (25 novembre 1893) – Autographes 061, 09, 41 - 1 lettre autographe signée de Edmond Yon à Paul Heuzey (23 mars 1897) – Autographes 090, 54 - 2 lettres autographes signées et une carte de Edmond Yon à Jules Jacquemart (1850-1907) – Autographes 094, 6, 17, 11

ANNEXE 2 ♦ ALBERT CLOUÄRT¹ - *AZÉNOR ET TILDU* (1922-1924)

AZÉNOR ET TILDU



Mystère en Cinq Actes

et

21 Images

Pour la transcription de ce texte, nous avons volontairement conservé les orthographes anciennes ou fantaisistes de Clouard, qui participent d'une stylistique particulière, mimant les récits anciens. En revanche, nous avons modifiés les orthographes et conjugaisons manifestement fautives. Les ajouts, modifications ou interrogations sur certains termes sont présentés entre crochets. Nous avons respecté au maximum la mise en page et les abréviations nominales du manuscrit.

1 Selon la graphie du manuscrit.

Personnages .

Le Prince de Léon	Azénor fille du prince de Léon
Tildu, comte du Goelo, gendre du prince	Avened marâtre d'Azénor
Budoc fils de Tildu	Lud femme de pêcheur
Saint Gwenolé	Une Ombre
Leriec	La fée Trezel
Lenevez	Morgwenn la vieille fée de la mer
Leprevôt	Sirènes. Lavandières de nuit
Un jongleur	
Un moine	
Un sorcier	
Un rôdeur	
Un pèlerin	
Un mercelot	
Un chevalier masqué	
Un siréneau	
Un ange fardé	
Moines, archers, capitaines de navires, matelots, pêcheurs	
Anges. Korrigans	
Poissons. Oiseaux de mer.	

La scène se passe au Ve siècle En Bretagne, sur la mer et ailleurs.

Azénor et Tildu

Acte 1

Image 1

Brest, au château du prince de Léon. Terrasse bordée de prunelliers et de troènes ; quelques pins à tête rase. Au-dessous un verger où des pommiers abritent un oratoire. La rade luit radieuse au soleil de Juillet. L'odeur des foins se mêle à celle de la mer.

Scène 1

Azénor.– Vous me comblez trop, cher seigneur ; souffrez que je vous le dise. Cette belle escarboucle n'est-elle pas superflue ?

Tildu. – Veux-tu gâter ma joie ?

Azé. – J'en serais contristée. Mais des bijoux... n'en ai-je pas déjà beaucoup ? ... Quand on voit tant de gens accoutrés de guenilles.

Til. – J'entends que tu sois la plus belle au monde. Mon plaisir est de te parer.

Azé. – Cher sire, cependant...

Til. – N'en dis pas davantage. Vois cette baie tranquille à l'abri du noroît.

Azé. – Nous sommes trop heureux. Aussi, parfois, j'ai peur.

Til. – Quelle est cette inquiétude ?

Azé. – C'est un terrible don que celui du bonheur.

Til. – Songeuse ! Que vas-tu prétendre !

Azé. – En nous semblent réalisés tous les désirs des hommes sur la Terre. Quelle dette le Ciel nous a fait contracter !

Til. – Moi, je crois surtout au hasard. Si des trésors sont en nos mains, sans nous mettre en souci, profitons-en ma belle.

Azé. – Ne parlez pas ainsi. Dieu veut nous obliger. Quelle serait notre faute, si nous ne l'honorions en toute gratitude. en ne payions du plus parfait des zèles des faveurs qui n'ont pas de prix ! Mieux nous fûmes dotés, plus nos devoirs sont grands.

Til. – Peut-être dis-tu vrai. Ah ! le joli apôtre !

Azé. – Tildu, il faut user saintement du bonheur, comme il faut avec piété manger le pain de notre table. A le voir là, toujours fidèle, l'on oublie trop souvent les travaux et les peines dont il est le beau fruit.

Til. – En tes yeux brille une lumière bleue. Azénor, ton amour n'est pas celui des autres.

Azé. – Il te semblerait sans doute meilleur, si tu priais avec moi le Seigneur de toutes choses. Communier dans l'amour de Dieu, c'est pour de vrais époux la joie seule enviable. Ce n'est que dans son cœur [entre ses mains] que l'ont peut se lier. C'est l'unique creuset qui peut de deux substances en faire une parfaite. Il n'est amour qui dure, véritable et serein si ce n'est en Lui-même.

Til. – Je ne comprends pas bien tous les mots que tu dis. Je ne suis qu'un guerrier, je ne suis qu'un chasseur (le loup, le sanglier sont mes bêtes de choix) un sang âcre et fougueux, vois tu gonfle mes veines, et bien que nous soyons de races très prochaines, je suis tout inquiet et contraint près de toi. Tu es entre mes mains comme une tourterelle, un lys des eaux que j'ai peur de briser ; quand tu parles tout bas, je sens mon cœur trembler et ... je ne peux pas lire

au fond de tes prunelles.

Mais chère âme, ah ! je le sais bien ; c'est que je t'aime, que je t'aime et que je défierais Dieu même si jamais un larron glissait vers toi la main.

Azé. – Mon cher seigneur ! Quelle pensée maligne...

Til. – Ah ! Vois-tu, je me sens griffé à certains jours d'une branche d'épine que je ne puis casser. Jamais je n'ai compris pourquoi tu as tant hésité à mettre dans les miens ces jolis petits doigts.

Azé. – Ne le savez-vous pas ? Je n'avais qu'un désir, c'était de rester fille auprès de mon vieux père, veuf et désenchanté.

Til. – Mais du jour où il reprit femme, ce dévouement n'avait plus sa raison.

Azé. – L'état de vierge est plus saint et parfait que n'est celui d'épouse, et ma pensée était de me garder pour Dieu.

Til. – N'est-ce moquerie ? ... Quoi ! aurais-tu voulu être nonne au couvent comme une pauvre fille en peine d'un amant ? Je croirais plutôt, belle amie...

Azé. – Vous ignorez, Tildu, les grâces du Seigneur.

Til. – Ne portait-il point heaume à son front, ce vainqueur ?

Azé. – Oh ! Qu'allez-vous penser ! Il n'est point de la Terre.

Til. – J'aurait-on admirer celui qui n'est pas vu ?

Azé. – Regardez alentour, Tildu. En toutes choses éclate sa magnificence.

Til. – Peut-être... Quoi qu'il en soit, Azénor, aujourd'hui, ton amour tout entier l'aurais-je enfin conquis ?

Azé. – En doutez-vous encore ?

Til. – Je ne puis m'empêcher d'avoir en souvenance que ces petits doigts fins sont miens, grâce surtout à ton obéissance au désir paternel, assez pressant dit-on.

Azé. – N'est-il pas infrangible le lien des époux ? ... Je vous connaissais à peine ; vous me sembliez un bien grand païen. J'ignorais l'or que votre âme recèle. Mais je veux aujourd'hui le mettre clair au jour, avec ma foi entière, avec tout mon amour. Croyez-le, cher Tildu, de tout cœur je vous aime, je veux votre bonheur, ici-bas, mais surtout dans la vie éternelle que nous devons attendre.

Til. – Ah ! ceci est pour moi moins aisé à entendre. Sur la Terre aimons-nous ; c'est là tout mon désir.

Azé. – Aimons-nous de l'amour qui ne doit pas finir.

Til. – Bien faudra, ma dévote, alors que tu me changes.

Azé. – Connaissez-vous la vie d'Efflamm et d'Hénora ?

Til. – Heu ! Je crois que ma mère un jour me la conta.

Azé. – Ils vivaient purs comme des Anges, unis et dédoublés, départis par l'espace et par l'esprit lié, chacun dans sa logette au deux bords de la grève... Une vie si parfaite hante parfois mon rêve.

Til. – Malheur ! Et tu m'aimes dis-tu ? Parle-moi sans feintise.

Azé. – Ne flétrissez pas une rose exquise. Du meilleur des amours je vous aime Tildu.

Til. – Folle enfant ! Moi je t'aime à pleins bras, à plein cœur, comme en ce jour d'ardente ivresse où je t'emportais, oiselle en détresse, loin de ces vieilles tours, vers mes jardins en fleurs. Voleur, que le destin las enfin favorise, j'étreignais le joyau vrai de mes convoitises...

Azé. – Oui, votre main était un peu rude je crois ; et mon bras porte encore l'empreinte de vos doigts.

Til. – Ce cher petit bras, montre, oh ! montre, mon aimée.

Azé. – Laissez, laissez, seigneur.

Til. – Le cruel que je fus ! Mes doigts sont trop brutaux. A cette chair pâmée, je n'ose plus toucher ; me voici tout confus.

Azé. – Il ne faut que sourire d'un peu de chair meurtrie. Mais ne froissez jamais mon cœur, je vous

en prie ; il est plus tendre encore et facile à briser.

Til. – Je veux faire à tes pieds la plus douce des voies ; et mon cœur âpre de jouteur au tien sera un nid de soie et de baisers. Nous allons regagner notre Châtel-Audren. Depuis deux mois passés déjà que nous l'avons quitté, il est temps de veiller un peu à ce domaine.

Azé. – Pourtant...

Til. – Le fier Budic est mâté cette fois. Ses griffes et ses dents sont je crois bien rognées. Ton père en paix n'a plus besoin de mes services.

Azé. – Ce départ est-il si pressant ?

Til. – Sans doute ... et n'est-ce pas vrai ? notre manoir n'est pas tout à fait sans délices.

Azé. – Mon père a bien vieilli. Quand je le quitterai je ne sais pas si je le reverrai.

Til. – L'on dirait que depuis son nouveau mariage, des soucis aient doublé le poids lourd de son âge. Mais c'est un rouvre dur et bien solide encore.

Azé. – Si vous saviez combien naguère il était fort. Il n'est plus que son ombre. Si jovial jadis, il a l'air tout chagrin... et – cela me rend sombre – je ne sais pas pourquoi, il semble m'aimer moins.

Til. – Ta marâtre à sur lui, je l'ai vu, grand empire.

Azé. – L'on ne saurait pour cela en médire. Elle entoure mon père de soins très vigilants.

Til. – Sa lèvre n'est que miel, mais son cœur est luisant.

Azé. – Alors, quand partons-nous ?

Til. – Dans quatre jours sans doute.

Azé. – Je vous laisse seigneur.

Til. – Où vas-tu ?

Azé. – Voir ce jeune pêcheur qui s'est cassé la jambe en luttant à la joute.

Til. – C'est rabaisser comtesse un peu trop votre rang. N'est-il un mire ici pour ces œuvres serviles ?

Azé. – Oh ! j'ai les doigts bien plus habiles et ... quelquefois garnis d'argent. Quelque je vous ai, ô mon très doux sire, quand je puis avec vos dons généreux voir fleurir quelques sourires aux lèvres d'un malheureux. Et c'est plus souvent que je ne puis dire, on vous bénit sans que vous le sachiez. (Elle s'en va.)

Til. – Ma sainte enchanteresse, fruit d'or de ma jeunesse, ma rose de bonté ! Près d'elle, il me semble être un rustre aux poings grossiers qui cherche à retenir un papillon qui vole.

II

Un Valet.– Seigneur, un messager, qui n'a pas dit son nom, m'a remis à l'instant ce pli à votre adresse.

Til. – Des nouvelles sans doute de mon Châtel-Audren. (Il lit.) « Messire. Une personne qui veille à votre honneur – excusez cette audace – croit de son devoir d'attirer votre attention sur des faits qui vous touchent et semblent être tout ignorés de vous. Interrogez votre intendant, vous apprendrez par quelle voie s'enfuient vos écus par centaines. Demandez à vos caméristes pourquoi vos arches sont vides à moitié de nappes et de draps. N'êtes-vous pas en peine de ce beau collier que la dame Azénor portait encore naguère ? Regardez bien à l'entour ; les plus retors ont parfois des oublis ? Epiez tous les pas et tâchez d'y voir clair avant que l'impudicité de votre épouse devienne un scandale publique. Salut. Bien humblement. »

Jour de Dieu ! l'infamie ! ... Quelle vipère me crache un tel venin ? Un valet envieux, un serve molestée ? Mais lequel sait écrire ? ... L'écriture est grossière ; elle est feinte sans doute... Qui peut ainsi chercher à noircir la candeur ? Qui peut calomnier si noble créature ? lui jeter à plaisir les injures, la boue ? Quel ennemi se joue à me saigner le cœur ?.. Budic ?

Il a trop de fierté sauvage... Ah ! le traître masqué n'a pas manqué son coup ; il serait satisfait s'il voyait mon visage ... quelqu'un ; maîtrisons-nous. (Il cache le billet dans son sein.)

III

Avéned.– (À part.) L'on dirait un taureau piqué par une guêpe. (Haut.) Cher comte, est-elle vraie la nouvelle que j'apprends ? Vous songeriez à nous quitter déjà ?

Til. – Oui... peut-être, dans quelques jours.

Ave. – Je comprends un peu vos raisons. Cependant Azénor a bien dû vous prier...

Til. – Oui, ce n'est pas sans peine qu'elle va s'éloigner encore de son père

Ave. – C'est bien naturel. Puis tant de lien l'attachent à ces lieux, tant d'affections de jeunesse.

Til. – Elle a grande amitié pour Jef, sa sœur de lait.

Ave. – Et pour bien d'autres gens, même parfois vulgaires.

Til. – Elle est si charitable.

Ave. – Heu ! trop même, dit-on ?

Til. – Vous la jugez, je vois, familière à l'excès ... et dépensière aussi.

Ave. – Dieu me garde à jamais de jugements si prompts ! mes scrupules...

Til. – Voyons ; que savez-vous ?

Ave. – Teuh ! moins que rien, des ragots de servantes ; et les propos jaloux sont monnaie si commune... Cependant il faut dire que ma chère belle-fille a parfois des airs bien mystérieux. Et ces allures-là...inquiètent toujours.

Til. – Dites-moi...

Ave. – Mais c'est tout. Je vous quitte ; il faut que je m'entende avec le maître-queux. Nous aurons un chapon gras à faire rougir.

IV

Tildu – Que dois-je comprendre ? ... Dame Avened en sait plus qu'elle n'en veut dire.

A songer mon esprit se trouble. Ma réflexion s'arrête à certains incidents de la vie d'Azénor, que j'estimais hier bien négligeables... Ces rêveries repliées, ces silences vibrants, ces soupirs réprimés, ces mots d'un sens secret échappés à ses songes, ces airs de cachotterie à ma venue soudaine, ces entrevues discrètes avec des inconnus, souvent inexplicables... et ces sorties furtives, vers je ne sais quel but, sous la mante fermée... puis ces refus habiles, souvent, à mes caresses... tout cela donne à réfléchir...

Bah ! c'est insensé de se tourmenter ainsi ; ces faits n'ont-ils pas leur raison plausible ? Ma pauvre bien-aimée !

Mais ce collier d'or ? C'est vrai, elle ne le porte plus. En serait-elle lasse ? Elle a peu de caprices. Si elle l'avait perdu, elle m'eût dit son ennui ... L'aurait-elle donné, ou bien, qui sait ? vendu ? (Il relit le billet.)

Le poison ! ... Oh ! J'y pense ! quelle était donc cette boucle d'argent que j'ai trouvé l'autre jour dans la chambre ? Elle vient de l'habit d'un homme qui bien sûr n'est pas un varlet... Voilà qui est étrange ... Oh ! une sueur coule sur ma face ; dans ma poitrine un marteau bat. Il faut que je déchire le voile qui m'entoure. Il est dans ce château trop de portes suspectes, de pénombres sournoises, trop de pas de velours. (Il donne un coup de sifflet.) Veillons d'abord aux issues de la place... Ah ! ah ! nous allons un peu si je suis dupe. Voilà Sillour Sillours.– Seigneur, vous appelez ?

Til. – Ecoute. Dès cette heure, tu te tiendras caché dans les genêts du fossé à la poterne du jardin et tu supprimeras sans mot dire l'inconnu qui voudrait entrer, ou bien sortir. Tu seras relevé à temps.

Sil. – J'obéirai, seigneur.
Til. – Maintenant, allons en reconnaissance (Il sort.)

V

Avened.– Ô perle du Goelo, rose de Domnonée, aumonière bénie ! ... L'on entendra bientôt une autre litanie.
Ah ! voici mon Lenevez
Lenevez.– Princesse, êtes-vous satisfaite ?
Ave. – Oui, tu es homme adroit. Mais dis-moi maintenant, as-tu mis en bonne place ce morceau de billet que je t'ai remis hier ?
Lene. – Je le crois, ma princesse.
Ave. – Et le jeune coquebin, vient-il au rendez-vous ?
Lene. – Pouvez-vous en douter ? Ah ! si vous l'aviez vu lire le doux message ; il était pâle de plaisir. J'ai guetté sa venue ; il est dans cet enclos.
Ave. – Tiens, bel ami pour ta peine (elle lui donne une bourse) Si le succès répond à mon attente, tu en auras cinq fois autant.
J'entends des pas, allons vers ces bosquets (La main au col elle l'entraîne)

VI

Azénor.– (un panier léger à la main.) Je suis tout anxieuse. Il flotte autour de moi une odeur de ténèbre. Un mage noir pèse sur ces lieux si riants naguère. Comme d'un vent funèbre je me sens pénétrée...
Qu'a-t-il voulu me dire mon père ce matin tout à l'heure ? Sa parole était si confuse. Il a paru me demander si je ne m'écartais pas de fois de mon devoir. Que voulait-il entendre ? Il ne s'est pas expliqué davantage... Faire son devoir sans lacunes, et dans la vie épineuse du monde, voilà le difficile. Autant que je le puis j'y tâche cependant, mais je suis si débile... mon âme est inquiète. Il ne m'a pas donné son baiser ce matin. Seigneur, je frappe à votre porte ; elle est toujours ouverte aux bonnes volontés (Elle entre dans l'oratoire et s'y enferme)

VII

Leric. – Voici bien la chapelle (Circonspect) Mais serais-je en avance ? Je ne l'aperçois pas... Quelle dame aimable et bonne et si belle !... J'aurais risqué ma vie pour lui baiser la main. Et dire qu'elle-même m'appelle en ce verger ! Mon Dieu ! que me veut-elle ? ... Me parler de ma sœur dont la santé inquiète ? Peut-être ... Mais pourquoi cet avis de venir en secret ?.. C'est à n'y rien comprendre... qu'importe, je vais les voir ses yeux de pentecôtes, sa bouche de framboise... Comme mes genoux tremblent !... Ah ! j'entends le gravier qui grince. Cachons-nous, c'est bien recommandé... Le Comte de Goelo ! On le dit très jaloux.

VIII

Tildu. – (suivi d'un dogue) Mais non, mais non, à quoi bon se leurrer ? Tout s'enchaîne et m'accable... « Ah ! s'il savait, le sire, le joli jeu que sa courtine cèle, quel sabbat l'on

verrait ! » C'était de moi sans doute que parlaient ces commères auprès de la fontaine ; vite elle ont clos le bec en me voyant passer. Suis-je déjà la fable des manants ?

La lettre disait trop vrai. L'argentier, la camériste m'ont avoué – comme ils étaient penauds ! – les brèches insensées faites à nos richesses par cette femme avide, voilée de charité. Bien vaines les serrures, tonnerre ! devant elle. Et sais-je tout encore ?... La dame secourable !... Oh ! si ses dons n'étaient que d'or et de chiffons, j'en pourrais rire encore, mais puis-je m'abuser ?... Si j'ignore leur nom, je devine, je devine quels beaux mendiants l'implorent. Oui j'ai vu trop souvent rôder aux alentours frais pourpoints ou vareuses qui ne vêtaient point des vieillards... Ah ! dans cet instant même, quels yeux de convoitise transpercent ces murailles et des fourrés touffus ? Vains dieux !... À quelles viles manœuvres, quelles fouilles

[honteuses

Je me suis abaissé pour toucher le vrai ! J'ai vidé les tiroirs, j'ai flairé les coussins, fureté comme un chien en quête ; à genoux j'ai rampé sous le lit de ma joie... Ô ce parfum singulier qui rôdait ! ces deux boutons d'une robe inconnue et ... le morceau maudit de billet qui me brûle... et qui m'a fait hurler : « accours bien vite... ce soir... mon amour... sont les mêmes... Azénor. » Ô la gueuse, la gueuse ! C'est bien son écriture ; on ne peut en douter. Mais comment ce grimoire pouvait-il traîner là ? Il a glissé pardi de l'habit du galant qui... la gueuse, oh ! la gueuse !... et les souris l'ont à moitié rongé.

Des preuves aussi claires sont-elles illusoire ? Oh ! j'en ai les deux yeux crevés ! ... Le beau lys... quelle pourriture ! (Il donne un coup de pied dans une souche et passe.)

IX

Avened.– Chut, chut ! Il tourne là, comme un loup en cage.

Lenevez.– Il s'en va

Ave. – Il revient. Laissons les choses à leur cours. Fuis devant sans bruit. Tu sais, j'ai brûlé les gonds de ma porte.

X

Tildu. – Dois-je enquêter davantage ? ou parler au prince sur l'heure ?... Ce bruit. Qui sort de l'oratoire ? Tiens, c'est elle, c'est elle, un panier à la main (Il se dissimule derrière un buisson) À voir ces yeux de ciel et ce front d'angelot qui pourrait soupçonner que tant de pus ferment sous cet air de candeur ? Où va-t-elle ainsi ?... Elle cueille des groseilles, comme une enfant bien sage... Quelle pureté sur son clair visage ! quelle réserve chaste en son maintien !... Non, non, mon amour se refuse à croire aux rêves pervers, aux idées fumeuses de mon triste esprit. Douce femme !... Tiens, là, des feuilles ont bougé. Un homme. Eh ! que veut-il ?

Leriec. – Je vous salue, dame comtesse.

Tildu. – Elle a paru saisie, puis elle sourit... comme lui.

Azénor.– Quoi, c'est vous Lérier ?

Til. – Elle le connaît. Maudit ! c'est bien un rendez-vous.

Leri. – Ne m'attendiez-vous pas ? À voir votre surprise... Vous m'avez fait mander...

Til. – La perfide !... Oh ! ma main tressaille.

Aze. – Moi ? Mais non ?

Til. – Elle ruse, l'hypocrite, elle craint d'être épiée.

Leriec – Cependant... je l'ai cru

Aze. – Ah ! c'est une méprise, n'importe, elle est heureuse.

Til. – Mon sang bout

Aze. – Justement, je cueillais pour votre sœur malade un panier de groseilles et de cassis bien mûrs. C'est très rafraîchissant.

Ler. – Vous êtes la meilleure des dames.

Aze. – Ma peine est un plaisir, surtout si vous l'aidez.

Til. – Comme elle sait bien donner du sucre

Ler. – C'est grand bonheur pour moi si je puis l'alléger

Til. – Ai-je assez vu ce fleuretage ? Je connais ce blanc bec.

Ler. – Ce sang à votre bras ! Vous vous êtes piquée. Laissez-moi étancher...

Aze. – Là, ce n'est rien du tout.

Til. – Oh ! j'étrangle, j'étouffe, je vais les écraser, je ne puis plus tenir (Une branche craque sous son poing)

Ler. – Ce bruit dans le fourré... Oh ! quelqu'un nous épie.

Aze. – Vous dites ?

Ler. – Dame, pardonnez-moi, je crains que ma présence vous porte préjudice.

Aze. – Que voulez-vous entendre ?

Ler. – Je vais me retirer, cela vaut mieux, je crois. Bonne dame, excusez (Il salue et disparaît laissant Azénor stupéfaite.)

XI

Tildu. – (A son chien) Là, là, Kiru, pille ; croche Kiru, pille. Ah ! le franc paladin ! il court mieux qu'un lapereau. Té, té, Kiru, pille.

Aze. – Tildu, mon Dieu ! que faites-vous ?

Til. – J'ai cru voir un dague prêt à vous assaillir.

Aze. – Jésus !

Til. – Petite bourse et feu aux trousses ; vous les choisissez mal, madame, vos galants.

Aze. – Sire, que signifie ?

Til. – Ah ! jouez l'innocente ; ça vous sied à ravir ; mais j'en sais trop madame, pour qu'on m'abuse encore.

Aze. – Quels mystères m'entourent ! Ah ! vos yeux me font peur.

Til. – Un cœur pur est sans crainte.

Aze. – Aurais-je, sans le savoir, commis quelque méfait ? Que me reprochez-vous ?

Til. – Pff ! babioles, vétilles... Ah ! ah ! simples vétilles.

Aze. – Vos regards, votre voix me glacent au fond du cœur.

Til. – Dans le mien le sang bout.

Aze. – Mon seigneur, dites-moi...

Til. – Faut-il vous demander si mes yeux savent voir ? Ce galant surpris qui s'enfuit...

Aze. – Quoi ! pouvez-vous penser ? C'est un pauvre jeune homme qui venait ...

Til. – Ah ! le pauvre jeune homme ! Je le plains, je le plains... Et pourriez-vous me dire ce qu'il est advenu des sous d'or, des pistoles arrachés à mon coffre ? Esr-ce la pie voleuse qui les a ravis ? Et nos plats d'argent fin, nos draps de lin ouvrés, est-ce le vent de mer qui les a balayés ?

Aze. – Oui, je comprends un peu votre courroux. C'est vrai, je suis coupable.

Til. – Enfin, vous avouez

Aze. – Oh ! j'avoue mon seigneur. Mais si vous saviez les grandes misères qui s'offrent de partout sur ce rude terroir, ô Tildu vous sauriez qu'on ne peut s'empêcher de donner et donner... et que tout ce qu'on donne, hélas ! n'est pas assez.

Til. – L'artificieuse !... Hé quoi ! faudrait-il pour vous plaire, livrer tout à des gueux goulus et fainéants et manger des panais, tout nus comme saint Jean ?

Aze. – Nous sommes encore loin, je crois, de la misère. Vous m'aviez dit d'user de nos biens à ma

guise ; si j'en ai fait abus, excusez-moi, seigneur.

- Til. – Et depuis quand, les gueux pour manger leur bouillie ont-ils besoin de vaisselle d'argent ? L'artisan ne peut-il plus raboter de plancher sans collier d'or au cou ?
- Aze. – Ah ! mon collier, cher sire, pardonnez-moi. Je n'avais plus un denier dans ma bourse quand une triste veuve, avec ses trois enfants est venue m'implorer. Elle était sans abri, sans pain, vêtue à peine ; sa misère Tildu aurait touché un loup. Mon père était absent, vous étiez en campagne, et ... pour quelque ducats, chez le vieux Juif d'Espagne, j'engageai ce collier, l'un de vos premiers dons, auquel je tenais tant.
- Til. – Vous y teniez ? ah ! ah ! qui le nierait s'étrangle
- Aze. – Vous m'en voulez beaucoup. Ah ! je suis bien punie !
- Til. – Si je voulais l'entendre !
- Aze. – Cher seigneur, votre cœur serait-il si peu tendre que vous ne pussiez pas me pardonner un peu ?
- Til. – L'enjoleuse !... j'enrage
- Aze. – Pour recouvrer mon gage, de tout l'an je ne veux acheter nulle robe et nul manteau brodé, non je ne veux...
- Til. – Trêve de simagrées.
- Aze. – Que faut-il faire, ô Tildu, pour vous plaire ? Voulez-vous...
- Til. – Rien... d'une catin.
- Azé. – Jésus ! (Elle se voile la face de ses mains.)
- Til. – Croyez-vous plus longtemps détourner ma colère ? Pensez-vous désormais vous jouer de ce cœur qui fut tant aveuglé ? Arrière, femme adultère : votre masque est tombé... oui, cachez ces yeux faux, ces lèvres hypocrites, coureuse de rue chaude et de sentier désert. Et ces mains-là si blanches, dérobez-les aussi, traquet à jouvenceaux, fleur grosse de venin. L'imbécile que je fus ! J'avais cru à des mots sucrés, des regards doucereux, des mines ingénues, je la plaçais ah ! ah ! au dessus de toutes les femmes. Mais l'idole, voilà, ne pensait pas à tout. L'on parle un jour trop haut, on laisse par mégarde traîner un billet doux ; des galants se parfument ou bien perdent leur boucle... et voici tout à coup, aux épines d'un jour, que le voile se fend et l'idole apparaît vile, sale et puante... ô femme dépravée, face de momeries, sachet de tous les vices !
- Aze. – Est-ce Tildu qui peut parler ainsi ? Dieu saint ! pardonnez-lui car il n'est plus son maître : un démon l'a saisi.
- Til. – Ah ! le démon, c'est en toi qu'il se terre. Quel sang pourri coule donc sous ta peau (Il lui étreint le bras avec brutalité) Ah ! n'attise pas ma colère
- Aze. – Dieu béni !
- Til. – Mais la peine suivra l'offense (Il appelle du sifflet.)
- Sillour. – (Au loin) Tiens là, Kiru, tiens.
- Aze. – Le chien, seigneur, le chien
- Til. – Il connaît son devoir.
(Un râle d'agonie arrive du lointain)
- Aze. – Oh ! ce cri, là, ce cri... Qu'avez-vous fait Tildu ?
- Til. – Châtié un sot larron. (Azénor joint les mains)
Un écuyer. – (Survenant) Seigneur
- Til. – Conduisez aussitôt cette dame en sa chambre. Et puis, la porte close, apportez-moi la clef. (Azénor le front haut s'en va après un long regard vers Tildu qui se détourne)

XII

- Tildu. – Sang maudit ! J'ai été assez maître de moi pour ne pas l'étrangler. Mais je veux la justice ; il la faut nette et prompte ;
Et je vais de ce pas la réclamer au prince. Malgré son affection pour cette fille indigne, pourrait-il m'éconduire ? Les faits parlent trop haut. S'il résiste, je sais ce qu'il me reste à faire ; par le fer et le feu j'effacerai la honte, vengerai mon affront. (Il va sortir.)
- Le Prince. – (s'avançant d'un pas chancelant.) Ah ! la ! la ! Mon vieux cœur bat tout de travers. (Haut.) Beau fils, que viens-je d'apprendre ! Sur vos ordres l'on vient d'enfermer Azénor.
- Til. – Suis-je en tort ? Ecoutez. Votre fille, seigneur, sous un voile de vertu est la plus dépravée des femmes ; je l'accuse devant vous d'avoir souillé mon lit et dilapidé mes biens au profit de ses amants.
- Le Pr. – Hola ! Qu'entends-je ?... Eh ! quoi !
- Til. – Je demande justice de l'outrage qui m'est fait.
- Le Pr. – Est-ce d'Azénor que l'on veut parler ? Ma fille si pure et si sainte !
- Til. – Sous de la neige ce n'est que de la boue
- Le Pr. – Qui salit sa bouche de telles injures ? Comte est-ce bien vous ?
- Til. – C'est moi, dont votre fille a dégradé le nom.
- Le Pr. – Ah ! faut-il avoir tant vécu pour recevoir des coups de si cruelles dagues !
- Til. – L'heure est noire pour vous ; l'est-elle moins pour moi ? Mais il est des devoirs qu'on ne peut éluder.
- Le Pr. – Des preuves, voyons, des preuves. Quand on accuse ainsi...
- Til. – Je vous en donnerai, des plus irréfutables.
- Le Pr. – Tant de jaloux sournois, de lâches envieux rôdent autour des grands !... S'il fallait croire tout ce que l'on entend dire !
- Til. – Tenez, ce billet doux commencera peut-être à vous ouvrir les yeux.
- Le Pr. – Je n'y vois plus assez pour lire
- Til. – Je vous mettrai d'autres preuves en mains. Or, prince, l'heure presse ; je dois bientôt partir, et je demande qu'on enferme, dès cette heure, dame Azénor dans une prison sûre.
- Le Pr. – Y songez-vous ? Mon enfant en prison ?
- Til. – Et qu'aussitôt les juges instruisent son procès.
- Le Pr. – Oh ! ma fille en prison, ma colombe en justice !
- Til. – Plus le coupable est haut, plus la faute est insigne, mieux il doit expier.
- Le Pr. – Mais faudrait-il prouver que ma fille est fautive
- Til. – La vérité, les juges la diront
- Le Pr. – Mon enfant en justice, ma sainte, prisonnière !
- Til. – Qui soutient le félon, prince s'en fait complice
- Le Pr. – Ô ma petite rose !
- Til. – Hésitez-vous encore ?
- Le Pr. – Puis-je t'emprisonner, toi la douce et la tendre ?
- Til. – Qu'elle soit enfermée dans la jour, dès ce jour.
- Le Pr. – Chambre close n'est-elle un suffisant écrou ?... Une enquête discrète ne saurait-elle pas ?...
- Til. – Vous rejetez ma plainte ? ... Ah ! c'est vrai j'oubliais : qui peut engendrer la chèvre lubrique, si ce n'est le vieux bouc pervers ? De quel arbre naît la pomme pourrie ? Sinon du pommier rongé par les vers ?
- Le Pr. – Malédiction sur moi !... Vieux chênes de ma terre, tours si fières dressées par mes lointains aïeux, avez-vous ouï jamais de si rouges outrages ?... Ah ! j'ai vu trop d'années !
- Til. – Je n'en dirai pas davantage, mais cent dieux ! je le jure, si je n'obtiens mon droit dès ce jour'hui, mon épée me fera raison.
- Le Pr. – Ô ma fille, en justice !

XIII

Avened.– Ces cris. Quelle querelle a pu naître entre vous ?

Le Prince.– L'on accuse devant moi Azénor d'inconduite et l'on veut la livrer aux mains de mon prévôt.

Ave. – Oh ! oh ! ceci est grave. Une affreuse méprise, on n'en saurait douter. Mais prince, savez-vous quelles sourdes rumeurs sont venues jusqu'à nous. Renferment-elles quelques vérités ? Nous ne saurions le dire ; le comte à vous entendre, paraîtrait l'affirmer. Des juges, il me semble, dont gens seuls qualifiés pour élucider cette affaire.

Le Pr. – Princesse, songez donc !...

Ave. – Cher seigneur, veuillez m'en croire ; n'excitez pas de querelles regrettables par un plus long refus. Si votre fille est innocente, ainsi qu'il faut bien l'espérer, de cette épreuve passagère elle retirera un éclat radieux qui fermera pour jamais la bouche des diffamateurs.

Le Pr. – Ah ! ma tête s'égaré... L'épreuve est trop cruelle.

Ave. – Ne la faites pas plus languir.

Le Pr. – Mon enfant, si fragile !

Ave. – Un prince est le premier sujet de l'équité. Qui donc s'y soumettra, s'il y manque lui-même ?

Til. – Chantera-t-on partout – l'anathème plutôt ! – que justice en Léon est servie d'amitié ?

Le Pr. – Que les devoirs d'un roi sont lourds au cœur d'un père !

Til. – Un cœur vraiment royal suit leur voie sans faiblir. Mieux vaut pleurer du sang que d'avoir à rougir.

Ave. – (Prenant le prince à part.) Tous vos intérêts vous invitent à céder au désir du comte. Un refus soulèverait plus de scandale et de calamités que les enquêtes de tous les gens de loi. De ce violent il faut tout redouter.

Til. – Prince, eh bien, que décidez-vous ?

Le Pr. – Avant ce soir, vous le saurez.

Til. – Ma demande sera satisfaite ; j'y compte.

--

Image II

Un cachot de basse-fosse aux voûtes cintrées

I

Azénor.– (Prostrée sur un escabeau) Le mauvais songe !... Est-ce bien vrai ? C'est moi qui suis enfermée avec l'ombre, entre ces murs ruisselants d'eau. Crapauds et salamandres me forment un tapis. La désolation est mon unique hôtesse.

De quelles mains de ténèbres suis-je le pauvre jouet ? Me voici accusée du plus odieux des crimes. L'on m'a traînée devant des juges, que j'avais cru jusqu'alors équitables ; mes actes les plus purs ont été pervertis et ma parole franche tournée en dérision... Tout le monde, on dirait, s'est ligué pour me perdre. Des gens à qui j'avais fait un peu de bien n'ont déposé que pour me nuire ; à peine quelques voix, bien vite intimidées, se sont levées en ma faveur. Ma douteuse marâtre, – me serais-je abusée ? – a trop laissé entendre qu'elle me croyait coupable plus qu'elle ne voulait dire... Et Tildu... ô Tildu, aveuglé par l'Enfer, soufflé par le démon, quel philtre t'empoisonne pour m'avoir tant salie, me chargeant des péchés les plus

inconcevables ? Les ruses du Malin, comme elles sont terribles ! Peut-être eussé-je mieux fait de garder bouche close, mais redoutant que mon silence ne fut par les faussaires travesti en aveu, j'ai cru bien faire de me défendre, un sourire narquois fut la seule riposte... Que va-t-il advenir ?

Déjà une victime innocente est tombée. Pauvre Léric ! Accueillez-le, Seigneur... Ah! suis-je donc néfaste ? Et mes mains sans reproches sèment-elles le malheur ?... Ô Dieu caché ! toutes douleurs je les accepte ; mais protégez du moins mes proches des faux-pas. Souvenez-vous, Jésus, souvenez-vous. Au jour de mon mariage, de toute ma ferveur, je m'offris à vous en hostie, afin que l'époux cher reçu de votre main, naisse à la foi vivante, à votre saint amour... Le calvaire qui m'appelle est-il votre réponse ? Le tourment de ces jours, votre acceptation ?

Ah ! je voudrais le croire ; mais s'il est ainsi, pourquoi mon cher Tildu glisse-t-il dans l'erreur, un peu plus chaque jour ?... Dans les ténèbres, ma pauvre âme vacille ; toute étreinte d'angoisse, je ne sais que penser. Je suis une souris dans l'eau d'une citerne, je me débats et je m'agrippe aux roides pierres lisses, en vain. Seigneur, Seigneur ! je crie vers vous ; Ouvrez à la lumière les yeux de mon époux, et de moi... faites à votre guise.

... Rien ne répond que le silence noir... À ~~pas muets~~ L'heure inconnue s'avance à pas muets, portant quelle sentence ? Je l'attends à chaque goutte, qui chute là de la voûte... Au moindre bruit je suis une feuille de bouleau. Des chariots tantôt ont roulé sur la place, et puis... c'était comme des coups de marteau...

Ah ! ce doux choc, au fond de mes entrailles !... Une autre vie, en moi, s'éveille... Mon enfant, mon enfant a tressailli en moi. Tildu ô cher Tildu, je n'avais pas osé t'en faire l'aveu encore, je n'étais pas assez sûre de mon bonheur... Il vit, il croît le fruit tendre de notre amour, il est le fruit sauveur. La nuit est transpercée par une claire lance, un rayon dans mon sein est descendu des cieux.

L'épreuve va finir ; les hommes ne sont pas si méchants qu'il nous semble ; on ne tue pas des femmes qui n'ont point failli ; chacun dira mon innocence... Beau soleil, ciel béni, mer aux mille sourires, vous allez faire fête de nouveau à mes yeux. L'aube rosit... j'attends, j'attends ma joie. (Derrière elle la porte s'ouvre) Ah ! tout le soleil me visite.

II

(Le geolier entre suivi de Lénevez et de deux archers.)

Lénevez.— Dame j'ai l'ordre de vous conduire devant la cour de justice, qui va prononcer sa sentence sur vous.

Azenor.— Je vous suis

Léne. — Permettez-moi de vous lier les mains

Aze. — Est-il besoin ? voyons.

Léne. — C'est l'ordre

Aze. — J'obéis.

Image III

La place du château. Tours trapues, des logis, quelques arbres. La rade bleue reluit. Un échafaud sur lequel s'assied le Prince avec sa cour. Au devant : les juges et sur un tonneau le héraut debout. Des archers font la haie maintenant le peuple houleux et bruyant.

- I -

Un homme. – Qui aurait pensé une chose pareille !
Une femme. – Pauvre comtesse
Un boucher. – C'est une bigote qui cachait bien son jeu
Une mercière. – Quelles menteries !

II

(Azénor escortée s'avance le front haut, l'oeil illuminé.)

Le Héraut. – Place, place. Écartez-vous manants.
Une femme. – Ses yeux sont tout creusés. Comme elle a les joues pâles !
Un langueyeur – Ça n'est pas des histoires qui mettent le sang aux joues
Une Epicière – La chère dame ! si débonnaire à tous. C'était ma meilleure pratique.
Un boucher. – Une jolie ribaude, un peu maigriotte, mais dont je ferais bien mon pain blanc.
Une mercière. – Vous n'avez pas honte ? Peut-on parler ainsi !
Une épicière. – Ça fend le cœur de voir ça.
Une femme. – Le prince est aussi blême que sa fille, et le comte...
Un homme. – Hein ! la princesse, qu'elle a des yeux mauvais !
Une mercière. – Le prévôt se mord les lèvres avec des dents de chien.
Une épicière.– La pauvre chère âme ; que vont-ils en faire ?
Le Prévôt. – Commandez le silence
Un langueyeur. – Sale gueule !
Le Héraut. – Silence dans l'assemblée. La cour de justice va se prononcer.
Le Prévôt. – Comtesse de Tréguier et vous tous, écoutez la sentence que la cour de justice, réunie suivant les formes légales du royaume, a décidé sans recours. – Après interrogatoires de l'accusée, audition des témoins requis par les parties, défenses et plaidoiries, le tribunal déclare : dame Azénor, comtesse de Goelo et Tréguier coupable de prévarications et d'adultère. – En foi de quoi, nous ordonnons au nom du seigneur de Léon, notre sire : la coupable, déchue de tous titres et droits, sur l'heure sera brûlée vive, et ses cendres seront jetées au vent de mer.
Azénor. – Jésus !
Le peuple. – Oh ! Oh ! Eh ! bien
– C'est-il Dieu possible ? Tout de même
– Ça ne peut pas être vrai – Il ne faut s'étonner de rien.
– Il n'y a plus de justice – C'est abominable.
– Pauvre agneau du Bon Dieu !
Azénor. – Viennent-ils de Judée les juges du Léon ? pour condamner à mort une innocente ... Mais saurais-je leur en vouloir si leur esprit fut abusé ou leur conscience séduite ? puisque mon seigneur et mari fut mon premier accusateur et mon vénéré père écarté de ma défense.
Le Prévôt. – L'arrêt est prononcé. Voilez la condamnée.
Azénor. – (se reculant) Cause n'est jamais close où ne luit l'équité.
Sur le salut de mon âme, j'affirme devant tous que jamais n'ai failli à mes devoirs d'épouse. Je pardonne ma mort à mon seigneur Tildu, mon père, ma marâtre, aux témoins subornés, aux juges, aux bourreaux.
Dieu sera mon vrai juge.
Une mercière. – Ils vont faire mourir une sainte
Un langueyeur. – Voici qu'on brûle les princesses à cette heure.

La Princesse. – Comte, enfin vous avez justice.

Tildu. – (sombre) Ne parlez pas.

Le Prévôt. – Emmenez la condamnée

Le Cam. – (fendant la foule) Ah ! c'est trop fort à la fin. Qu'on m'entende
Moi Per Le Cam, je me porte garant de l'innocence de dame Azénor.
Je suis son père nourricier et je déclare.

Le Prévôt. – Archers, écarter cet homme.

Le Cam. – Je proteste l'on brûle la meilleure des dames, celle...
(Un garde l'emmène)

Un boucher. – Fou qui met le doigt dans les dents des verrats.

Le Prévôt. – Ecrouez cette femme un moment.

Azénor. – Et mon enfant, oh ! mon enfant ! Condamnez-vous aussi, mes juges, à la mort, l'innocent indéniable qui n'a pas vu le jour ?
Prince mon père, livrez-vous au bûcher qu'on apprête l'enfant que je porte en mon sein ?

Tildu. – Ah ! par mon sang !

Le Prince. – (prostré) Qu'a-t-elle dit ?

Une mercière. – Voilà une autre affaire !

La Princesse. – Ce n'est qu'une imposture.

Azénor. – Devant Dieu je déclare que je suis grosse de quatre mois.

Le Prince. – Oh !... vous entendez ?

La Princesse. – Si cela était vrai, elle eût parlé plus tôt.

Azénor. – Ah ! mon seigneur Tildu, permettez-vous qu'on jette dans les flammes l'enfant conçu de vous ?

Tildu. – Je renie... cette paternité.

Azénor. – Mon Dieu ! Assistez-moi !
(les juges se concertent d'un air embarrassé.)

Une mercière. – C'est un grand crime de tuer si parfait innocent.

La Princesse. – C'est justice d'écraser la vipère et sa portée.

Une femme. – L'affreuse ogresse !

Un boucher. – Les chats fourrés ont la patte prise.

Un homme. – Ces bêtes-là se tirent les pattes toujours.

Azénor. – Ô Vierge de Bon Secours !

Tildu. – Voyons, décidez ; il faut en finir !

Le Prévôt. – Devant la déclaration imprévue faite par la condamnée en dernière heure, le tribunal équitable, après délibération nouvelle, rapporte la première sentence et prononce cet arrêt. (Il lit) Dame Azénor, hier comtesse de Goelo, ayant déclaré être enceinte de quatre mois, sera enfermée dans un tonneau et jetée à la mer, à dix lieues de la côte. Le destin souverain décidera de son sort.

Azénor. – Dieu tout puissant ! (Rumeurs grondeuses)

Un homme. – Rôtie comme un pigeon ou noyée comme un chat, lequel vaut mieux, commère ?

Une femme. – Ces grimauds me dégoûtent.

Le Héraut. – (Montrant celui qui le porte) En voici un tout prêt.

Le Prévôt. – Qu'on l'ouvre aussitôt.

Une mercière. – Ça me tourne le sang

Azénor. – Mon Dieu, qui connaissez les replis de mon cœur, je vous supplie en toute humilité de m'assister en cette heure cruelle.
Devant les hommes qui se refusent aux témoins de mon innocence, donnez-moi le courage qui peut faire accepter la rigueur des supplices et l'ignominie de mon abaissement.

Tildu. – (à part) Ces plaintes sont insupportables.

La Princesse. – Prince, ordonnez...

Le Prince. – Le froid de la mort... est dans mes os.
 Une mercière. – Comme les yeux de la pauvre rayonnent !
 Le Prévôt. – Là, ce tonneau est-il ouvert ?
 Un charpentier. – Un instant, un instant.
 Azénor. – Dieu béni, pardonnez aux fauteurs de ma mort. Un jour luira la vérité que voilent en ce jour trop de mains perfides.
 Adieu, mon cher seigneur, je mourrai sans regret puisque votre amitié vous me l'avez reprise ; adieu seigneur mon père que l'on a su tromper, adieu mes bonnes gens, vous que j'ai tant aimées...
 Au jour de la justice et du divin pardon, que Dieu vous réunisse en sa sainte demeure. Je ne dirai plus rien sur la terre.
 Tildu. – C'en est trop. (Il s'en va)
 Le Prévôt – Archers, enfermez la coupable.
 Un langueteur. – (Donnant son pain à Azénor) Prenez ce pain ; vous m'en avez souvent donné
 Azénor. – Dieu te le rende au centuple, cher homme.
 Un archer – Ma bonne dame, pardonnez (Il porte avec respect Azénor au tonneau, coupe ses liens)
 Prenez, gardez ce couteau.
 Azénor. – Pauvre Madoc ! Merci ; je te pardonne.
 Une femme. – Non. J'en ai assez vu (Elle s'en va)
 (Rumeurs sourdes, des gens se signent, pendant qu'on enfonce les chevilles.)
 Une mercière. – Vraiment, ne peut-on rien ?
 Un homme. – Le Destin est le maître.
 Le Prévôt. – Roulez ce tonneau jusqu'au port et placez-le sur la première nef en partance. Vous remettrez ce pli au capitaine du bord.

Image IV

En pleine mer, une nef ; un soir de cendre tombe.

I

1er matelot. – Brise fraîche.
 Le Capitaine. – Bah ! nous voici bien assez loin ; ne prolongeons pas plus cette agonie. Hé ! deux hommes. – Ce tonneau, à la mer.
 1er matelot. – Fichue corvée !
 2e – Soulage donc, soulage.
 1er – Adieu bonne dame ; les saints vous assistent.
 2e – Vlou !... Il a coulé
 3e – N'aie crainte, il remontera
 Le capitaine. – File l'écoute. Grand large pour Bayonne.
 1er matelot. – Il ne remonte pas.
 2e – Ma foi, çà vaut mieux ; elle pâtira moins longtemps.
 1er – Sale affaire, tout de même.
 Le capitaine – Toi, ferme ton écouteille.
 1er – Une si brave dame.
 3e. – Eh ! sait-on jamais ? (Il chante pendant que la nef disparaît)

Adieu la belle
 Au fond du port,

Plus de chandelle,
la belle,
L'amour est mort.

II

(Des flots déserts émerge une petite nacelle portant Azénor étendue.)

Azénor. – (se frottant les yeux.) Le jour, le ciel de Dieu, l'air à pleine poitrine... après l'ombre étouffante... Que s'est-il donc passé ? ... Où suis-je ? ... Cette barque et ces flots à l'entour... Ô Jésus ! dans mon infortune, avez-vous eu pitié de moi ? ... Oui vous avez changé le cercueil des ténèbres en nef légère ouverte à la grâce des cieux. Divine Providence, merci de vos bontés.

3e matelot. –
au loin

Adieu la rose,
Aux pèlerins
Porte soit close,
La rose
De ton jardin.

Azénor. – Ils s'en vont, ils s'en vont ceux qui m'ont arrachée aux terres disparues que l'horizon défend d'une barre de suie ; et ce n'est sans regrets, malgré leurs quolibets, que je les vois s'enfuir ; ils sont de mon pays le souvenir dernier.

3e matelot. –

Adieu la douce,
Plus de baisers,
Suce ton pouce,
La douce,
Pour t'apaiser.

Azénor. – Ils regagnent la chère terre, la cruelle que j'aime tant. Ah ! jamais, non jamais, ma bonne mère couchée dans l'argile bénite, au-près de mon corps ne dormira... Voyez ce qu'ils ont fait[,] mère de votre enfant.

3e matelot. –

Adieu la blonde,
Les vents sont fous,
Au bout du monde,
La blonde,
On oublie tout.

Azénor. – Leur chant s'éteint, leur voile n'est plus qu'une aile d'alouette effacée par l'ombre ; me voici la captive de la nuit solitaire, de la grande eau sans bords. Quel noir destin m'attend ? la faim, l'effroi, la mort, en toute la détresse, dans l'entier abandon ! Je vous remerciais, ô Père, tout à l'heure, mais à présent je songe... Pourquoi m'avez-vous donc soustraite aux langues rouges du bûcher ? Le supplice est horrible, oui, mais il est si court ; puis je m'étais si résignée !... Dieu tout puissant, seigneur terrible, m'auriez-vous préservée ... pour me faire mieux souffrir ?...

Vous avez jugé dans votre sagesse que le feu prompt ne saurait épurer comme il faudrait votre fille têtue, et voilà, vous l'avez – mais vous ferai-je l'honneur ? – plongée au supplice lent de la mer, peut-être aux affres d'une agonie sans fin.

Oui trop de taches sont sur moi ; mes épreuves sont votre grâce, mes douleurs votre charité... Ô Seigneur ! vous m'aimez donc bien pour me gratifier de tant de souffrances ? Dites, m'avez-vous choisie pour vous aider à porter votre croix ? Suis-je par vous appelée à devenir un jour l'une des blanches roses qui forment le parterre de vos pieds adorables ? Je le veux, je le veux ; ma vie est toute à votre gloire. Mais je ne suis pas seule, ... vous le savez mon

Dieu.

Ah ! mon anneau glisse à mon doigt ! c'est la seule richesse, que par oubli sans doute on ne m'ait point reprise... Mon cher Tildu, que je suis loin de vous !... J'aime votre main, qui m'a flagellée, j'aime votre bouche qui m'a rabaissée, j'aime vos yeux brûlants, qui me font tant pleurer... Mais mon deuil est bien noir de me voir souillée toute en votre esprit. Vous m'avez trop chérie... Ah ! j'étais trop heureuse ! C'est à Dieu seulement qu'on ne peut trop donner.

Et maintenant voici les larmes... Mon bien-aimé ! le front pâle et crispé, vous regagnez sans doute la demeure fleurie où nous avons souri, hélas ! un temps si court ... qu'allez-vous devenir aux serres du Malin ?... Pardonnez-lui, Jésus ! Il n'est pas bien coupable ; il ne fut qu'un outil aveugle des méchants. Versez, versez sur moi le plus lourd de sa peine, il va porter faix si pesant. Oui, c'est vrai mon dos est bien frêle, mais, grand Dieu, un seul mot de vous, et je saurai demeurer ferme.

Touche son cœur, ouvre ses yeux, Toi qui nous as liés sur cette terre, ne fais de nous qu'un seul être afin que nous t'aimions bien mieux ; et reçois-nous dans ta lumière.

... La nuit m'enserme, sans réponse, le flot chuchote je ne sais quoi, le vent m'entraîne... vers quel monde ? ... J'ai peur ... j'ai froid.

(La barque à la dérive lentement disparaît.)

Image V.

La chambre du Prince au château de Brest. Dans un grand lit carré, la princesse Avened est couchée, livide. C'est le soir, on entend le bruit de la mer et du vent. Une chambrière veille.

I

Le Prince. – (entrant) Eh ! bien ?
plus voûté.

La Chambrière. – La fièvre semble se calmer un peu...

Le Prince. – Deux nuits, deux jours d'affreux délire !... Quel mal étrange et soudain s'est emparé d'elle ? depuis... depuis... Mires, magiciens, ont mis en œuvre tous leurs philtres, sans succès aucun. Les uns comme les autres, je crois, n'y comprennent rien.

Avened. – L'oeil d'un crapaud, la cervelle d'un chat noir, le foie d'une vipère, trois feuilles de jusquiame... une once de corne de bouc raclée à la lune nouvelle... Oh ! oh ! la bonne recette pour aveugler un cœur !

Le Pr. – Le délire la reprend.

Ave. – Qui parle ici ?... Eh ! là, vous complotez... vous me dressez des pièges... L'on me soupçonne je vois, et l'on me haït... Ah ! je vous gêne, je vous pèse... Je sais, je sais, l'on veut se défaire de moi. Mais je ne suis pas encore morte, et je me défendrai, des ongles et des dents oui je me défendrai... Oh ! que je souffre ! Un fer rouge me brûle sous la mamelle... Un couteau fouille mes entrailles... Une main glacée... oh ! oh ! le tourne et le tourne
Ah !... ah !... Je suis empoisonnée... Les bandits ! Les bandits !

Le Prince.– Pauvre femme !...Quelle pitié !

II

Tildu. – (survenant en désordre.) Là ! Quels sont ces cris ?

Le Pr. – Les éclats d'un affreux délire.

Ave. – Ah ! le voilà, l'autre complice... Le beau sorcier ! C'est lui sournois qui fournit le poison... Il a voulu se venger, sans rien dire... se venger... Eh ! bien, oui c'est moi... c'est moi qui ait

semé tous les grains de la mort... C'est moi qui écrivis la lettre accusatrice, cajolais les complices, soudoyais des témoins, moi qui fis déposer la boucle... et ce billet volé au vieux chenu ; c'est moi qui appelais le joli coquebin auprès de l'oratoire... Ô père et mari

imbéciles...

Tildu. – Oh ! oh ! redites donc...

Le Pr. – Mon fils, ne voyez-vous ? C'est la fièvre qui jase.

Ave. – La fièvre, vieux fou ? Non, la vérité. Ah ! Je vais mourir... mourir, mais j'ai toute ma raison... Si je parle, ah ! si je parle... c'est qu'une force invincible me tire les mots de la gorge, comme le vent sort d'un soufflet.

Til. – Malédiction !

Ave. – Puis... et puis je peux le dire : dans les feux de ma souffrance, cela m'apporte une allégeance de vous voir... bien souffrir aussi

Til. – La goule immonde !

Le Pr. – La terre bouge sous mon pied

Ave. – Votre rage... que m'importe. Je sais que je vais mourir... Oui, mais la bigote aussi est bien morte... et je l'ai bien fait pâtir. Au vent ouvrez la fenêtre... appelez, appelez votre ange dans la nuit... et les congres goulus, les rouges araignées vous en apporteront peut-être des morceaux.

Til. – Vrai Dieu !

Ave. – Oh !. oh ! ... voyez-vous, elle était trop belle ... et trop bonne aussi. Il n'y avait plus d'amour que pour elle, de fleurs, de lys, de mercis. On la vantait trop ; je la haïssais. Il fallait bien qu'elle disparût et que son souvenir [sali...] Ah ! cher Tildu ! pourquoi...

Le Pr. – Quel monstre m'a mordu !

Til. – Oh la bête d'enfer !

Ave. – Aïe !... Un aspic au cœur m'a piquée ! ... Maudits, maudits ! je meurs... Ô ces regards de braise... cette bouche crissante !... De ses ongles de fer il m'étreint, il me perce... Non, oh ! non... il m'emporte !

Ah !... (Elle meurt, se tordant comme un ver.)

Le Prince.– Abomination !

Tildu. – Charogne de la terre !... Ô vipère, vipère ! sous l'os de mon talon, oh ! je vais te broyer (Il la saisit par les cheveux et les traîne sur les dalle. La porte s'ouvre.)

III

Saint Gwénolé. – Eh ! là, qu'allez-vous faire ?

Til. – Ecraser une pieuvre qui m'a mangé le cœur.

Gwé. – Ouvrez vos doigts mon fils. Justice n'est d'ici. Laissez à Dieu le soin de la vengeance.

Le Pr. – L'affreuse créature !... Sous sa forme de femme, quel esprit ténébreux veillait ! quel gêne de corruption !... Aveuglé, aveuglé par elle, j'ai traîné vers la mort la plus sainte des filles.

Til. – Par elle empoisonnée, j'ai jeté à l'abîme la plus parfaite épouse et l'espoir de ma race.

Le Pr. – Malheur sur moi ! j'ai trop vécu... Pourquoi m'a-t-il laissé si longtemps sur la terre, l'aveugle Dieu ? Son pied sur ma bouche, n'aurait-il pas dû, depuis mille jours, étouffer ma vie imbécile ?... Là ! je ne suis plus qu'un enfant qui tête, une vieille toupie tournant sous le fouet... Ah ! ah ! j'ai cassé ma jolie poupette, ma fille de sucre et de lait, dont la voix était plus doucette que celle du rossignolet... J'ai fait jaillir sous mes ongles le plus pur sang de mon cœur et dans la mer l'ai jetée à poignées... Voilà pourquoi la mer est si rouge le soir.

Til. – Le vampire exécration ! (Saint Gwénolé, mains jointes, prie)

Le Pr. – Ô la gueuse damnée ! Elle m'a pris le bras et fait égorger mon agnelle de neige et qui bêlait si tendre... Ces vieilles mains de parchemin – oh ! les sales mains d'assassin ! – ont étouffé ma tourterelle qui tournait vers moi ses yeux de prière !... Oh ! mais voici que je suis mort

aussi... Mon cœur est un grelot vide où le noroît souffle et jure... hou, hou, hou...

S^t Gwe.– Seigneur Dieu, prenez ce père en pitié.

Le Pr. – (Prenant un coussin, il le berce en ses bras) Le vieux mort berce l'enfant mort. Dodo, ma poupette, ma rose blanchette. Ma petite fille dort.

Til. – Cette empuse empestée, là crevée, elle semble pernicieuse encore. Cette bouche je voudrais la fouir d'un tison, ces yeux faux je voudrais les curer d'un couteau, ces mains sous un pavé les broyer en bouillie... Mais je suis trop stupide aussi.

Comment ai-je pu me laisser berner par de si grossiers prestiges ?

Comment ai-je pu méconnaître la belle vérité, dont les yeux d'humbles gens savaient auprès de moi décerner la splendeur ?

S^t Gwe.– C'est que tes yeux, mon fils, ne sont pas assez purs.

Til. – Ô le vil et le sot ! Mieux que tous, j'ai vomi les plus sales injures, le fiel le plus amer, sur le beau lys d'amour échu à ces doigts-là...J'ai poussé au ruisseau de ces sabots de brute la perle incomparable accordée à mon groin. Moi-même j'ai balayé à la mer, comme ordure, la femme non pareille dont j'aurais dû baiser les talons au passage... quel sortilège a donc fait de moi un bourreau ?... Aurait-on dû me croire ? Aurait-on dû m'entendre ?... N'est-ce pas ces bras-là qu'il eût fallu lier ?... Réponds, réponds, prince imbécile. Parle donc, vieux roi fou.

S^t Gwé.– Mon fils, rentre en toi-même et ne rudoie que toi.

Til. – Je ne sais plus ce que je dis, j'accuse un pauvre homme en enfance, quand toute la faute est sur moi... Ô crime irrémissible ! forfait que rien jamais ne saurait réparer !... Va, tu n'as plus qu'à disparaître, toi qui ne sais faire que le mal. Va, rejoins ta victime dans cette mer qui brame, dans ces flots qui l'enlacent d'un linceul glacé (Il ouvre la fenêtre.) Azénor, Azénor, je me jette vers toi déchire-moi les yeux de tes douces mains blanches.

S^t Gwé.– (Le saisissant) Voudrais-tu ajouter un crime à ton méfait ? Il est d'autres moyens, mon fils, de se punir. Le repentir déjà est entré dans ton âme, travaille à racheter ta faute sans délai, peine pour mériter le pardon ineffable qui t'ouvrira un jour la porte de clarté.

Til. – D'un tel crime peut-on jamais se rédimer ?

S^t Gwé.– Toi qui n'as pas su voir les vertus toutes claires de l'âme la plus noble, tu as, je le conçois, de la peine à comprendre les mystères de la divine charité. Mais écoute Celui qui ne sait pas tromper. Le Seigneur Dieu, ce Dieu auquel tu ne crois guère est tout pardon au criminel contrit ; et sa bonne servante, ton épouse fidèle, le prie avec ferveur de t'entrouvrir ses bras.

Til. – Saint homme, serait-il possible ?

S^t Gwé.– Mon fils, n'en doute pas. Au surplus, qui nous dit que le Seigneur, un jour, garant de tout péril celle que tu regrettes, ne puisse la conduire vers un port de salut ?

Til. – Vous voulez flatter ma peine d'un rêve trop merveilleux [?]

S^t Gwé.– De la bonté du Ciel on peut tout espérer.

Til. – Ah ! je n'ai pas la foi.

S^t Gwé.– Cherche-la sur ta route, va, tu la trouveras sans doute.

Til. – Hélas ! Que dois-je faire ?

S^t Gwé.– Enfourcher ton cheval. Puis mène une quête sans trêve, à travers les rocs, tout le long des grèves, dans la moindre crique où monte le flot.

Til. – C'est dit ; je vais partir.

S^t Gwé.– Tu souffriras.

Til. – Je peux souffrir

S^t Gwé.– Mais tes pas seraient vains, si tu ne priais Dieu humblement dans ton cœur, de t'accorder indulgence et pardon.

Til. – J'essaierai de prier.

S^t Gwé.– Aux heures du repos, entre dans les chapelles qui fleurissent déjà la lisière de l'Arvor ; leur

hôtesse très bonne ne sait rien refuser.

Til. – J'ai les mains trop souillées.

S' Gwé.– Va, elle est indulgente et bienveillante.

Til. – Je pars.

S' Gwé.– Encore un mot. Apporte cette image que je vois là céans.

(Tildu va chercher une statue de la Vierge que montre une porte entrouverte.)

Pour te faire sentir le poids de ton péché, que les jours, obligeants, allégeraient peut-être, tu porteras, mon fils, attachée à ton dos, cette Vierge qu'aimait à prier ta victime et qu'à sa demande, j'ai bénite un jour.

Til. – Pour saigner de mon crime, ai-je besoin de ce faire ?

S' Gwé.– Il sera ta sauvegarde. Va, porte-le, mon fils, pour l'amour d'Azénor.

ACTE II

À partir de cet acte, la scène se partage en deux scènes jumelles : la terre et la mer.

Image I

La pointe d'Arzal vêtue de fougères rousses, au bord de la Vilaine qui roule ses flots gris.

Tildu. – (à cheval) Hop ! mon bon cheval, marche encore, encore, marche jusqu'au bout... Là, veux-tu ? Je vais sauter à terre pour soulager tes jambes (Il descend.) Allons, compagnon, marchons le temps presse ; ahie ! marchons toujours... Eh ! quoi, tu refuses ? Es-tu sur les boulets ?... Ah ! depuis tant de jours que tu forges les routes, sans repos, sans arrêt, je comprends, tu es las... Tiens ! trois de tes pieds ont perdu leur fer. C'est donc pour cela que tu boites. N'importe, allons toujours ; l'on va te ferrer au premier village. Allons ! mon bon cheval ; Azénor te donnera du foin de sa main blanche. Ne te souviens-tu pas comme elle te chérissait, comme elle caressait si gentiment ton col ? Elle aimait tout sur terre, les gens, les bêtes, tout. Tu l'aimais bien aussi... Moi seul n'ai su l'aimer.

Viens, avançons... Oh ! la ! tu n'en peux plus, tes jambes sont fourbues... tu es à bout de forces... Ah ! comme tu es maigre ! Les os percent ta peau... Dieu ! tu tombes à terre (Le cheval s'abat.)

Es-tu donc à ton terme ?... Je t'ai trop surmené, je le vois à présent. Que de routes franchies, de landes traversées ! Caps montueux, criques profondes, grèves de tangues, rochers épars, dunes sableuses où la marche s'épuise, nous avons tout battu sans trêve... Et voilà, tu succombes... sans que nous ayons pu retrouver Azénor.

Qu'ils sont tristes tes yeux ! Me font-ils un reproche ? ... Non, leur regard est d'un ami dévoué (Il lui entoure l'encolure de son bras.)

Ah ! tu penches la tête !... Cher compagnon, le seul depuis un mois passé ! vas-tu m'abandonner ?... Comme ton front est lourd !. Oh ! tout est fini... Qu'est-ce ? Une goutte d'eau sur ma main est tombée... Est-ce toi qui pleures ? ou moi ? Tous les deux. (Il se relève.)

Bon serviteur, mort à la peine, je t'abandonne aux corbeaux mantelés, je n'ai pas le loisir de te couvrir de terre... Merci pour Azénor

Allons, en quête, en quête (Il disparaît derrière les rochers)

II

Un sorcier.– Tiens, un bidet mort. Comment, diable ! est-il venu crever là ? Il a de belles rênes. Je m'en ferai une ceinture et des bretelles de hotte. Et cette frange d'or qui borde la selle... je m'en ferai un collier, et j'aurai l'air d'un seigneur... quand il le faudra.

Til. – (Revenant) Si loin que l'oeil porte, on n'aperçoit rien. Me voici aux limites de la terre d'Arvor ; dois-je descendre plus au sud... ou reprendre la voie du nord ? C'était bien cependant la noroît qui soufflait ce jour... ce jour abominable... [Que me faut-il faire ? J'ai si peu de foi...]. Un rôdeur.

Dis-moi, n'as-tu pas vu passer une belle dame, toute de blanc vêtue, avec des cheveux plus blonds que le miel ?

Le sorcier.– Non, je n'ai point vu de dame pareille, si n'est celle qu'on porte sur un pavois bleu, le jour du pardon.

Til. – Imbécile.

Le sor. – Eh ! qu'en sait-on ?... Alors, messire cherche une dame égarée ? S'il le veut je pourrai lui révéler des choses.

Til. – Parle, sur ta vie.

Le sor. – Ma bouche ne renferme que des crottes de rat. Contre mon secret que me baillerez-vous ?

Til. – Tiens, mon porte-manteau, un jambon, une miche.

Le Sor.– Bon. Versez-moi un peu de votre sang.

(Son bras piqué d'un stylet, Tildu verse du sang dans la main du sorcier qui le hume.) Mettez votre pied sur le mien.

Là... là... je vois une dame blanche, seule dans une barque, au milieu de la mer. Voilà.

Til. – Dans une barque !... Vers quel pays va-t-elle ?

Le Sor – Elle va vers le Nord ; c'est tout ce que j'ai vu.

Til. – Prends-tout ce que je laisse. Quel chemin faut-il suivre ?

Le sor. – Par la grève, au plus court. (À part) Voilà du bien de bon chrétien. Mais dépêchons-nous ; s'il se ravisait ?... (Il part avec son butin.)

Til. – Maintenant il faut cheminer à pied, c'est plus malaisé, aussi moins rapide ; mais l'on voit ainsi les choses de plus près et l'on peut traverser les plus étroits passages. Si j'avais voyagé jusqu'ici moins à l'aise peut-être qu'à cette heure... Ah ! j'ai faim, j'ai faim. Allons (Il descend des rochers) Que ces grèves à sec ont un aspect hostile !

III

Un ermite. – Où vas-tu, mon frère ?

Til. – Je cherche ma vie.

L'ermite. – Tu vas à la mort.

Til. – Pourtant l'on m'a dit...

L'erm. – N'avance pas outre ; devant toi c'est la tangué d'où l'on ne revient pas. Seuls de vieux rôdeurs savent s'y repérer ? Crois-moi, ce drap de plomb recouvre bien des os ? Prends ce sentier montant gravé dans le rocher, c'est le seul qui soit ferme. Le chemin le plus âpre est souvent le plus sûr.

Til. – Ta parole a un goût sincère. Familier jusqu'ici des voies les plus faciles, je veux gravir le dur sentier de pierre.

L'erm. – Au sommet est une chapelle ouverte à tout passant ; tu t'y reposeras. Dieu te guide mon frère (Il s'en va.)

IV

Til. – La parole des sorciers renferme l'erreur sous la vérité. (Les yeux levés) Cette route ardue me semble bien longue !... Le saint homme Gwénoles m'avait bien engagé à hanter les chapelles. Je n'ai pas suivi son avis ; ces haltes, selon moi, retardaient trop mes pas. Sans doute, j'eus tort. Sans une aide d'en haut, que peut faire un pauvre homme ?... Bon Dieu ! que j'ai faim !... Après avoir donné mes vivres, ma parole, je crois que j'en volerais bien, mais sur ces côtes sauvages la rapine est difficile... Ah ! mon beau gourmand, toi dont le palais était si friand, voici que le jeûne commence ; il te faudra en prendre l'habitude... Bah ! j'ai encore quelques sous d'or, je trouverai bien une auberge en route...
Mais toi, pauvre abandonnée, si tu n'as pu toucher terre, comment vis-tu, sur les flots nus ? Ah ! n'es-tu pas mourante... ou mort bien plutôt ? Pourtant à mes yeux n'a point lui la flamme blanche des trépassés.
Ces pensées-là refoulent ma plainte de famine. Gravissons le sentier. (Il disparaît.)

V

La barque d'Azénor glisse sur la mer grise.
Azénor. – Vers quels cieux me traîne le vent ? Est-ce vers le gouffre ou la plage en fleurs ? Qu'importe, qu'importe, je ne vois plus rien sinon que je suis mangée par la faim. Ma dernière croûte sèche... est-ce bien hier ? oui c'est hier que mes dents l'ont grignotée. J'avais pourtant bien ménagé cette miche que m'avait donné un pauvre homme charitable ; mais tout voit sa fin... Si bientôt je n'aborde une terre, un îlot, si désolé soit-il, que vais-je devenir ? Ma bouche est amère plus que l'eau de mer ; je sens sur mes lèvres comme un goût de vase, et ma langue est plus sèche qu'un galet au soleil. Il y a du feu dans ma poitrine. Je suis sans force ; ma vue se trouble ;... j'ai peur de tomber dans l'eau... Mon Dieu ! vais-je mourir ?... Ah ! ma foi, je veux bien ; c'est un grand supplice celui de la faim... Mais que votre sainte volonté soit faite.
Je me croyais plus vaillante. J'ai trop présumé de ma fermeté Seigneur en vous priant de reverser sur moi les peines de Tildu... Non, non, je ne renie mon ancienne prière, je veux rester liée à mon vœu ; mais soutenez-moi, ô souverain Père ! que puis-je sans vous ? Venez à mon aide... La chétive et la pauvrete, toute seule sur la mer, l'avez-vous abandonnée ?... Ah !... mon enfant tressaille en moi... Faut-il souhaiter, mon espoir chéri de te voir au jour ?... Quelle vie d'épreuves terribles t'attend ! Quelle croisière de misère !... Et cependant... oui, cet enfant Seigneur, Seigneur, faites-le naître. Qu'il soit un des vos plus fervents adorateurs, l'un de vos plus fermes apôtres et qu'il apporte sous vos pieds javelle neuve à votre gloire.
(Un grand oiseau blanc vire au dessus de la barque.)
Oh !... Quel est ce bruit d'ailes ? ... C'est le grand fou d'Ouessant. Il plane sur ma tête... Va-t-il fondre sur moi et me crever les yeux ? Peut-être a-t-il faim aussi, ou bien a-t-il des petits qui réclament la becquée ?... Mais que tient-il dans ses serres ?... Oh ! du pain, du pain... plus beau que de l'or !... Est-ce une illusion ?... Ô chère odeur du pain de la fournée nouvelle !
(L'oiseau descend vers Azénor et sur ses genoux dépose une tourte.)
Pain qui est dans mes mains, dis, es-tu du vrai pain et non du pain de rêve ? ... Mes doigts s'enfoncent dans la croûte qui craque ; oui c'est bien pâte de froment... Mon Dieu !... Mon Dieu ! Merci. Merci. Que de bonheur !... Merci bel oiseau blanc venu des Paradis. Merci, Mère des mères, que ton nom soit béni.

C'est du pain de Tréguier, du froment de chez nous, je le reconnaîtrais entre cent pains divers ; il n'a pas son pareil. Ah ! son parfum d'oeillet, sa ferme croûte fauve, incisée de trois croix, et la fleur de farine qui veloute sa joue ; comme la buée d'un fruit ! ... Soyez loué Jésus de ce don délectable.

Ô pain de charité, pulpe du saint-amour, froment transfiguré !. Soyez loué, Seigneur de l'aumône admirable.

Moi qui doutais de vous ! Pardonnez cette injure. Sait-on tout ce qu'on dit quand la peine est si dure ?... Mais je sens mon âme trembler : suis-je digne, Seigneur, de votre nourriture ?... Pour révérence envers vous, je ne veux en ce jour manger que trois bouchées (Après avoir, de son couteau, fait une croix sur le pain, elle le coupe et se signe, tandis que la barque s'en va.)

Le Requin. – La belle allait tomber à l'eau, et je m'en régalaï d'avance. Bran, pour cet idiot d'oiseau qui vole mon espérance.

Image II

Grève semée de goémons d'épave, au pied d'une falaise abrupte où baille l'entrée d'une grotte. – La main dans la main, deux fiancés passent.)

I

Le fiancé. – Rien ne nous retarde plus ; nous pourrions nous marier ma Naïc, avant un mois.

La fiancée. – Mon âme ! Après la nue, l'embellie.

Le fi – Mais la maison de mon père n'est pas grande et je ne sais où le lit nouveau trouvera sa place.

La fi – Ne pourrait-on porter la grande armoire dans l'atelier ?
(Ils disparaissent derrière les roches.)

II

Tildu. – (sortant de la grotte, tenant une torche de pin) Le jour... enfin ! Au sortir de cette ombre froide, souffletée d'ailes griffues, que le soleil paraît beau ! Mon cœur s'ouvre à sa chaleur et mes yeux sont éblouis. Ah ! soleil de Dieu, vivre c'est te voir (Il s'assied.)

Déjà me voici las... et depuis deux jours seulement je marche. C'est dur de poser sans cesse à terre un pied devant l'autre, mais il n'est pas deux moyens de découvrir son trésor. Je sais, je sais qu'il existe ; il ne reste qu'à marcher, sans écouter les sorciers, les noirs racoleurs de l'Ombre... C'est singulier cependant n'est-ce la voix du devin qui l'a toute ravivée ma foi chancelante ?... Le poison parfois nous sauve... le diable éborgné travaille pour Dieu. (Avec un coup d'épaule.) Cette image de bois est bien lourde à mon dos. Elle était avenante la petite chapelle. Bien que la porte fût ouverte, pourquoi n'y suis-je pas entré ?... Devant l'autel veillait une lampe très douce... Et sur le seuil, pour la première fois, je me suis mis à prier. Je ne savais trop comment dire, ... je prononçais des mots d'enfant ; ... et j'ai laissé mon cœur saigner.

III

Un mercelot. – (courtaud et noiraud.) Rubans, miroirs, peignes, lacets ! On les donne, on les donne.

Tildu. – Colporteur, sur ton chemin, n'as-tu rencontré une belle dame avec des petites mains blanches, des yeux d'un azur plus fin que les papillons des dunes ?

Le mer.– Hu...huit ! des dames tant bellottes n'usent bien longtemps les routes. Mais... je crois te reconnaître... Je devine, je devine de qui tu veux parler... Tout de même c'est dommage de voir un seigneur comme toi courir après la cotte de pareille gourgandine.

Til. – Crapaud ! Qu'as-tu dit ?

Le mer.– Mon pauvre sire, es-tu la feuille qui vire sur l'eau ? Le vrai n'est pas toujours le vin que l'on préfère. Bah ! que veux-tu ! il faut se faire une raison et voir les choses comme elles sont. Ta femme a la jambe alerte – Oh ! ne lève pas les épaules – c'est un fait ; on n'y peut rien. Mais si bien savait, la poulette, prendre un petit air patelin, que maintes gens s'y sont pipés, naturellement toi le premier... Comme elle se gaussait de toi par derrière avec les petits compaings ! Ne te sied-t-il plus d'en convenir ?

Til. – Sacre... maroufle...

Le mer.– (Reculant) Allons, allons, apaise-toi. Les batteurs de route comme moi savent tous les secrets du monde. Ne te mets pas en peine de la caillette ; elle est fort bien là au lit qui la berce. Que j'aimerais à te voir les yeux sains ! J'ai là justement d'excellentes bésicles d'un prix dérisoire. Tiens, mets-les sur ton nez, ta vue deviendra claire... Hé ! ne casse pas ma camelote ! Voilà d'un client mal luné !... Si tu as du souci, va donc l'endormir aux bras blancs des belles qui ne font pas leurs sucrées, et oublie la mijaurée qui vaut deux cent fois moins qu'elles. Croix-moi, ça vaudra bien mieux que d'écorcher ton échine aux caresses d'une souche, en benêt qui fait pitié.

Til. – Punaise !

Le mer.– Vois : tes souliers de cuir fin t'abandonnent. Demain tu marcheras pieds nus, tu me diras alors si les jolis cailloux sont de grès ou de caoutchouc... Veux-tu devenir le fou des chemins, le jouet de gamins, le gueux des risées ?... Mais c'est vrai, tu as du chagrin ; j'oubliais, j'ai là dans mon sac le souverain consolateur. Vois ce beau vin de feu – c'est une occasion étonnante que je peux céder à bas compte – je veux t'en faire profiter.

Til. – Chenapan ! Fiche ton camp, ou je te jette avec ta quincaillerie à la mer.

Le mer.– Haïc ! (sautant en arrière) Faites-donc du bien aux gens ! Butor butté ! (Il s'en va.)

IV

Til. – L'odieuse figure ! Le rat empesté ! Il vient de remuer en moi toutes les lies qui reposaient... Quels échos de ma voix infâme viens-je d'entendre !... Ô ma tendre Azénor ! (Il s'assied de nouveau)

Ah ! l'odeur de charnier qui monte de ces grèves ravagées cette nuit par le vent d'équinoxe !... Un deuil désespéré enveloppe ces plaines...

Champs de mort, livide plage
faite d'ossements broyés,
De quelle farouche rage
Tes flots furent-ils fouaillés
Pour avoir amoncelé
Tant d'horreurs sur ton visage ?

Tronçons d'épées, fragments de clairs baudriers d'or,
Mains coupées enserrant d'illusoires trésors,
Heaumes d'orgueil rompus, brides, mors dérisoires,
Charpies rouges de chair, buccins de folle gloire,
Vains rubans maculés, grappes de faux bijoux,
Entrailles reliant des toisons d'acajou,
Couronnes de pasquin et ceintures de reine,

Lambeaux de seins fichés sur un bois de carène ;
Fucus , algues, fauchés par un vent de fureur ;...
C'est de pareils débris qu'il est jonché mon cœur !

Quels désastres, quels maux, les passions sans frein entassent sur leur route ! Tristesse de la vie aveugle ! Fléau des pas d'ivrogne dans la boue qui jaillit ! Dieu charitable, éclaire-moi, juste Régent épure-moi.

Ô mer que sanctifie la sainte que tu berces, balaie ce cœur puant des souvenirs malsains et des ferments mauvais. Vent du large embaumé par son souffle angélique, purifie-le ce front et ces yeux trop souillés. (Il fait ses ablutions avec l'eau d'une flaque.)

Cette eau me régénère et me rend plus lucide... Oui, quel qu'en soit le prix, je veux me reformer, maîtriser mes instincts et tâcher d'imiter – la tâche est difficile – les vertus d'Azénor.

V

Le mercelot. – (Ricanant derrière un roc) Hé ! hé !... Hi, hi,hi

Til. – Avorton ! De quoi ris-tu ?

Le mer.– Pas de toi, hi, hi – les crabes m'en gardent ! – mais des aragnes saugrenues qui dansent dans ta boîte en os

Til. – Fiente de hibou ! nain mal bâti !

Le mer.– Quoi ! tu te fâches, tu m'injures ! Je te croyais un pénitent sincère.

Til. – Oh ! ton caquet est trop haut pour ta taille (Il veut le saisir)

Le mer.– Prtt ! Le voici en colère. (Il saute sur une roche) Ma mère combien je te révère de m'avoir fait léger.

Til. – Ah ! si je n'avais pas les talons écorchés !

Le mer.– Bon ! voilà que l'envie lui pique la narine... Ne te serais-tu pas, hi, hi déjà mouché ?... Ah ! cher sire, quoiqu'on veuille, la moutarde émoustille... ; et l'on envie quelque chose toujours.

Til. – Sale moustique !

Le mer.– L'homme nourrit, vois-tu, le chiendent à foison, et tant plus on l'arrache, tant plus il pousse dru. Bonsoir. Rubans, miroirs, bésicles. (Il lui jette un coquillage et disparaît.)

VI

Til. – Vile engeance ! Au diable ! (Ramassant la coquille)

Le joli coquillage !... Sa bouche était plus rose... et de quelle douceur !... Mais que dirais-je de son cœur ? Oh ! c'était bien la perle inestimable... On ne comprend jamais que l'objet qui n'est plus ; on aime seulement ce que l'on a perdu...

Est-ce sa voix que la brise m'apporte ?... Non, c'est la vague qui chuchote... Ah ! l'envie, oui, je la ressens, et c'est toi, la mer, que j'envie, toi qui retiens mon épouse en tes bras... Heu, heu ! tu ricanes, oui, oui tu me nargues, tu te gausse de moi.

Heu, heu !... la gouaille ou geins inlassable aboyeuse, chienne sans entrailles, avare gueuse, braïlle, heu, heu !... Pourtant, quand tu le veux, tu es si câline et si bonne ? Ô mer jolie, aie pitié d'elle ; casse comme une noix, doucement, doucement, la coque de bois close où dort ma toute belle. Qu'en tes mains elle éclore, comme une blanche mouette, comme un frais lys des eaux... Et puis avec tendresse, d'une vague aplanie, pose-la dans une anse au sable de velours.

Mer, est-ce toi que j'ai honnie, moi le bourreau ? J'ai profané tout ce que j'aime, giflé la chair de mon cœur même, jeté au vent le plus pur des trésors... Ô fou, crapule, aveugle, sourd !

(Il s'affaisse sur un roc, le front dans ses mains.)

VII

Le fiancé.– (Repassant) Au flanc du coteau qui borde la crique, tu verras la brave maison. J'en recouvrirai les murs, de chaux blanche, et peindrai la fenêtre en bleu.

La fiancée.– Moi je planterai tout le long des giroflées et des roses-pompons.

Le fi – L'oncle Yan m'a promis sa vieille table en chêne. Ça sera beau chez nous.

La fi – Sûr, et ce sera doux. Quand on est bien en confiance... (Ils disparaissent)

VIII

Tildu. – Fiancés de bonne assurance !... Je suis jaloux de leur bonheur. Une maisonnette, une tendre femme et puis... un petit enfant qui sourit : c'est beau le rêve d'un cœur droit, c'est l'humble rêve de la vie. Hélas ! il n'est pas fait pour moi. Dieu donne à des amants la vraie joie qu'ils méritent... et qu'il aide l'indigne à redresser son cœur. Debout à notre tâche.

Ô mer, dont le murmure éternel m'accompagne, comme un constant remords, fouette mon énergie, dicte-moi ma leçon. Je veux m'affermir à ton âpre vue, me tonifier de ton vin amer et chaque jour en faire mon viatique. Crie-moi tous mes forfaits, flagelle ma poitrine ; toi la servante de mon crime, soutiens ma résurrection (Il boit de l'eau dans ses mains)

Douce Azénor, je crois en toi ; je veux ton Dieu, je veux ta foi. Ô sainte femme, enseigne-moi.

Du grand livre, à mes yeux, tu as tourné la page ;

Et les choses déjà ont changé de visage.

Ce qui me semblait droit me paraît de travers

Et mon miel je le vois muer en fiel amer...

J'ai trop flâné dans l'herbe aux charmes de l'ombrage,

Par les sentiers ardues j'entraîne mon courage ;

Despote, j'ordonnais, à mon tour d'obéir ;

Je dressais haut le front, il faudra le fléchir.

Mon cidre généreux, mes vins blonds d'Asturie,

Je les cherche à présent dans les douves pourries.

Naguère j'exigeais tout l'honneur des chemins,

Aux plus minables gueux je prêterai la main.

Chairs de tendre satin, vous délectiez mes lèvres ;

La râpe des granits saura calmer mes fièvres.

J'aimais mes coffres pleins de pierreries et d'or ;

De perles de sueur formeront mon trésor.

C'était comme un rocher qui roule, ma colère ;

Devant le loup... serai-je un agneau débonnaire ?...

(Il s'en va)

IX

Ciel gris perle d'automne et mer de vieil argent, lamé de nacre. La barque errante apparaît.

Azénor.– J'en suis encore tremblante... Quelle tempête cette nuit, quelle mer d'épouvante !... Où

m'a-t-elle emportée ? Plus loin encore sans doute. Est-ce plus loin toujours ?... Flocon d'écume, balle d'enfant au gré des flots et des courants, brindille, plume au jeu des vents... Quelle misère !... Ah ! reverrai-je un jour la terre ?...

(Relevant sa chevelure) Par les brises malignes mes cheveux sont brouillés ainsi qu'un fait d'épines. Ces cheveux qui me faisaient belle, comme tu les aimais Tildu ! Plus que je n'eusse voulu, parfois étais fière. Par le sel des embruns mes lèvres sont gercées et ces mains... les voici rouges et crevassées... Ah ! toi qui les disais de blanc muguet hier, maintenant si tu les voyais !... Quel étrange retour vers des idées profanes !... Mes yeux sont rongés par les pleurs (Elle se mire dans l'eau) Fleurette de beauté, va, bien vite se fane. Seul il n'a point changé mon cœur, et cependant c'est le plus flagellé... Mais toi bien aimé, tu ne m'aimes plus, tu ne m'aimes plus. Que dis-je ? Hélas ! je ne suis devant toi qu'un triste objet de haine et de mépris...

Que deviens-tu là-bas ? Ah ! je voudrais te voir ! J'envie la terre qui te possède, qui te lie tout entier, âme et chair, pieds et mains. Tildu, je suis jalouse de l'air que tu respirez, des branches qui te frôlent et du chien que tu flattes ; je songe... Seigneur ! folle, je suis folle, je ne me connais plus.

X

– Un dauphin. – Vlou, ou ! Glu !

Azénor. – Ce dauphin. Ah ! quels bonds ! Il vient droit vers moi. Du coutre de son dos, va-t-il me jeter à la mer ?

Le Dauphin. – Bonjour bonne dame. Pourquoi gémiss-tu ?

Azé. – Anges ! Qu'est cela ? J'entends sa parole

Le Dau. – Rien de plus naturel. Tout élément dote ses hôtes de dons appropriés ; et tu hantes la mer depuis assez de temps, dame, pour me comprendre.

Comme tout est triste, au Châtelaudren, depuis ton départ ! Ah ! si tu savais ! Le Saumon me l'a dit : le vent a fait cent trous au toit de ton manoir laissé à l'abandon ; et la ronce et l'ortie couvrent de toutes parts les beaux jardins sans maîtres.

Azé. – Le cher manoir tranquille, au bord de l'étang bleu !

Le Dau. – Et la table riante, et le grand lit soyeux !

Azé. – Les voici maintenant mon château et mon lit.

Le Dau. – Trois planches sur la mer hargneuse. Hélas ! où sont-ils tes manteaux brodés ?

Azé. – Ma robe mince, comme elle s'effiloche !

Le Dau. – Où sont-ils les honneurs, les hommages, les plaisirs ? Tiens, tu me fais pitié. Non, non, ne pleure plus ; je veux sécher tes yeux. Si tu voyais comme ils sont rouges ! Toi si joliette hier, tu vas devenir bien laide avant peu. Souris, souris, ma belle, je vais t'ouvrir la joie. Je viens de loin, bien loin – Je lutte avec l'éclaire – Or, sais-tu, j'ai vu ton époux hier.

Azé. – Tildu !... Est-ce possible ?

Le Dau. – Il t'appelait, le malheureux. Il ne demande plus à cette heure qu'à te croire. Viens lui montrer ton innocence.

Azé. – Jésus béni !

Le Dau. – Il te cherche en tous lieux, se lamente sur toi ; et saigne au souvenir du bonheur méconnu.

Azé. – Mon bien aimé !

Le Dau. – Hier il regardait par la fenêtre ouverte un tisserand au travail. Près de l'époux, la femme allaitait son enfant et ses tendres regards qui [sans] couraient du visage du père à celui du marmot, tissaient d'un fil subtil la plus belle des toiles. Et les yeux de Tildu luisaient comme mouillés.

Azé. – Mon cher seigneur ! ton cœur est-il enfin touché ?

Le Dau. – Viens lui donner ta joie en recouvrant la tienne.

Azé. – Ah ! courir à lui, essuyer ses pleurs !... En quel pays est-il ?
 Le Dau.– Près d'Arzon. Allons, dis oui ; je t'y mène.
 Azé. – C'est bien loin sans doute.
 Le Dau.– Bast ! Quelques deux cents lieues, le voyage d'un jour. Viens, dépêchons-nous.
 Azé. – Quel sera ton salaire ?
 Le Dau.– Futt ! Faut-il en parler ! Voyons, hésites-tu ? Je te croyais vraiment femme plus charitable.
 Ne sais-tu pas qu'il souffre et de façon cruelle cet homme au cœur d'acier pour répandre des larmes ?
 Azé. – Cher Tildu !
 Le Dau.– Songe où peut l'entraîner un trop lourd désespoir !
 Azé. – Ah ! je suis torturée !
 Le Dau.– Est-ce qu'une femme aimante balancerait ainsi ? Hâtons-nous, hâtons-nous
 Azé. – Dis-moi donc ton loyer.
 Le Dau.– Bah ! nous en parlerons en route. Viens l'heure me harcèle. Et ton époux au dur chemin peut choir.
 Azé. – Anges, soutenez-moi.
 Le Dau.– Cette vie de merluche abandonnée des Cieux, t'offre-t-elle tant de charmes...
 Azé. – Ah ! par le Dieu vivant, dis-moi quel est ton nom.
 Le Dau.– Il est sous ma queue, pimbêche ; regarde. (Plouf ; il plonge parmi des fusées d'eau.)

XI

Azénor.– Quel assaut singulier ! J'en demeure interdite... Mais l'ennemi a fui. Gloire à vous, mon Seigneur !... La tentation méchante ! Cher époux, que tu dois souffrir, pour que je me voie si blessée.

Ô sainte Prudence, éclaire nos yeux au devant des pièges, ô Force divine arme notre cœur quand on nous assiège. Roi des cieux, merci de votre secours. Je me sens plus brave après la bataille, je me sens plus ferme après le succès. Ah ! Tildu, je t'aime, par toi je serai peut-être meilleure. Puisse ma prière aussi te hausser. Un même lien, tu le sais, nous lie ; toutes mes victoires auraient peu de fruits, si tu n'en pouvais bénéficier. Marchez devant lui bons Anges.

Ah ! vent lutin, laisse donc mes cheveux... Ces pauvres fils dorés, oui je viens de le voir, me font encore bien vaine... Et parfois, leur caresse fine me trouble un peu. Quelle dérision !... Je serais moins tentée en étant plus modeste, plus dépouillée encore. Cependant, cependant... Dieu qui me l'a donnée cette blonde toison, je te la sacrifie. (Le front contre la lisse, de son couteau, elle tranche ses cheveux.)

Mes beaux cheveux, allez au vent, suivez le destin de l'eau verte, vous êtes algues à présent. La dorade, en vos mailles tièdes, pourra déposer ces doux œufs de perle. Si des courants, plus indulgents que celui dont je suis captive, aux pieds de mon époux un jour vous déposait, rappelez-lui celle qui toujours l'aime... Mes beaux cheveux, allez au vent.

Le ciel s'est lavé. D'un air attendri, le soleil d'automne dirait-on sourit, et la mer semble toute bonne. Mais là-bas, qu'est-ce qui bourdonne ?... Est-ce des brisants la voix menaçante ?... Veille, mon âme, dans l'attente... (La barque disparaît)

XII

Passé un écueil portant deux albatros, manteaux blancs aux manches noires.

1er Albatros.– Hir, han, han. C'est bon la chair de chrétien, surtout quand elle est bien pourrie. Ça vaut mieux que celle des aigleflins. Hir, han, han ; j'ai grand faim.

Ile. – Depuis quelques jours un mauvais vent souffle ; il pue comme une odeur d'encens et de benjoin ; et je n'ai rien trouvé qu'une vieille pantoufle.

Image III

Une grève rose, à l'orée d'un vallon ombragé d'ormes et de saules que dore un chaud soleil. La fée Trézel, avec ses sœurs, sort du bain, voilée de gaze emperlée de gouttelettes.

I

Une Fée. – Comme l'eau était douce !

Une autre. – C'était une caresse qui m'enveloppait toute.

Trezel. – Allez mes sœurs, allez ; je veux demeurer seule.

Une autre. – Pourquoi ?... Ah !... je devine. Méfie-toi. Ah ! ah ! ah !

(Rieuses et vives elles s'en vont. Trézel se couche sur le sable et chante à mi-voix)

Trézel. –

La vague aux sable se dole.
Câlins sur mon cou neigeux
Mes blonds cheveux batifolent...
Qui lissera mes cheveux ?

Deux frêles biscuits de seiche,
Sur ma bouche, sont mes mains
Et ma lèvre est toute sèche
De ce baiser triste et vain.

A mes seins, lourds de tendresse,
Mes bras nus font un époux ;
Mon genou mon jarret presse...
Qui déliera mes genoux ?

L'air est si languide et tendre !...
Je renonce à mes pouvoirs.
Ah ! ne saura-t-il entendre,
Celui qui ne sait point voir ?

II

(Tildu, les pieds nus et saignants, s'est avancé avec peine aux premiers mots du chant ; et derrière un buisson il contemple Trézel.)

Tildu. –

À part.

Que de charmes unis dans cette anse admirable !

Las ! Je ne puis y demeurer.

Haut.

Salut, dame aux yeux affables.

Le flot n'a-t-il déposé,

Dites, le long de ces sables

Trézel. – Un pauvre tonneau brisé ?
 Non, beau sire. Cette plage
 Ne connaît point le malheur,
 Et toujours loin des orages,
 Elle sourit belle et sage

Tildu. – Entre l'eau plane et les fleurs.
 Allons plus loin.

Trézel. – – Eh ! quoi, si vite ?
 Dois-je penser que tu m'évites ?...
 Depuis longtemps je t'attendais,
 Au vent du soir je t'appelais ;
 Mais tu ne semblais pas m'entendre.
 Je n'aurais plus rien à prétendre
 Si tu voulais m'aimer un peu.
 Ah ! mets fin à ce cruel jeudi
 Où tu déchires ta jeunesse ;
 Je veux t'embaumer dans mes tresses
 Et combler tes plus tendre vœux.

Tildu. – Charmeuse !
 Trez – En ma grotte de mousse.
 Tu reposeras sans soucis ;
 Tu verras comme sur tes cils
 Mon haleine et suave et douce.
 Viens, je veux laver tes pieds nus ;
 Je veux panser leurs rouges plaies ;
 Puis te feras de moi la claie
 De tes baisers tout contenus.

Til. – Voluptés languides des sables,
 Caresses des tamaris verts,
 Tous vos charmes sont détestables.
 Mon bonheur est sur la mer.

Trez – L'ignores-tu ? Cette eau cruelle
 Ne sait jouer que méchants tours.
 Le vrai bonheur, je le recèle.

Til – Sur la mer sont mes amours.
 Tres – Ton bel espoir, oh ! sans nul doute.
 Aux coups du vent noir a sombré.

Til. – Une étoile éclaire ma route ;
 Je ne puis désespérer.

Trez. – Tu la regretteras la grève
 Doux-fleurant les fenouils marins.

Til. – Adieu ; peut-il être une trêve
 Au devoir de mon chemin ?

Trez. – Mais, vois-donc : tes genoux fléchissent.
 Til. – Oui, je ne sais pas... bien marcher.
 Trez. – Relâche un peu ton sacrifice.
 Til. – Le chemin dur m'a fauché.
 (Il se laisse choir à terre, soutenu par la fée.)

Trez. – Sur ce tapis de marjolaines
 Repose. Je m'en vais quérir

L'eau souveraine à ma fontaine,
Cher quêteur, pour te guérir.

(Ayant recueilli dans une large coquille l'eau qui tombe d'un rocher, elle lave le front puis les pieds de Tildu, puis de ses longs cheveux lui essuie le visage. Ensuite s'asseyant près de lui qui s'endort, elle lui donne un baiser)

Til. – (Rêvant) La rose pimpinelle est-ce ta bouche en fleur ?

Ta douce main, du sable qui s'écoule ?

Tes cheveux à mes doigts, fines algues, s'enroulent...

Trez. – Sa voix, comme un grand flot, a subjugué mon cœur.

Til. – Sur l'îlot ravagé la colombe roucoule.

Trez. – Ah ! son corps est ici, mais son esprit ailleurs...

c'est la fatigue, non mes armes,
Beau pèlerin qui t'a fait défaillir ;
Et sans dépit, j'use des charmes
Pour te guérir.

Bénirais-je mon infortune ?...

Quelle vertu est donc en toi,

Qui refoule ainsi ma rancune

Devant ton mépris de ma loi ?

Un sentiment inconnu me pénètre

Comme d'un souffle ardent et pur...

Mais que demain, ce soir peut-être

Resaisi par un rêve, à mes regards, obscur,

Il veuille renouer son emprise inhumaine ;

Consentirai-je à libérer ses pas ?...

Sagesse est de parer de suite à tous débats.

Je vais si mollement le bercer dans mes bras,

L'endormir de chansons si tendres

Qu'il ne veuille jamais plus d'autre songe entendre.

Ah ! quel espoir m'étreint ! Dans un monde enchanté.

Dors, mon beau vainqueur, dors, sous mon voile argenté.

(Elle le recouvre de son voile. Du rideau léger de feuillage s'abat sur eux et les dérobe. Une brume soudaine efface le paysage.)

III

(Sur les flots de plomb, un glaçon dérive, portant un pingouin, le grand manchot y aborde)

Le manchot. – Où vas-tu pingouin ?

Le pingouin – Je descends vers le soleil. Là-bas l'eau devient dure ; j'ai le bec ébréché.

Le man L'hiver est en avance. Mais qu'on trouve à becqueter, peu importe le reste.

IV

(Azénor, dans sa nef festonnée de chandelles de verres, étreint son frêle voile. Jour polaire, bleu de nuit.)

Azénor.– Qu'il fait froid, qu'il froid !... Cette bise d'acier me coupe la figure. Une mante de glace se moule à mes épaules.

Mer sinistre et caillée, que me réserves-tu ?

Je ne sens plus mes doigts. Ai-je des pieds encore ? On dirait que la moelle de mes os s'est figée ; Je suis un bloc de glace où mon âme opprimée, anéantie s'endort. La torpeur m'envahit

Et dans mon sein gelé... je crois mon enfant mort.

(Une haute banquise, cathédrale d'argent, lentement se dévoile)

Quelle froidure nouvelle sur moi s'abat encore ?... Oh ! ce châtel de verre, ce donjon prêt à choir !... Sire Dieu, dites-lui de s'écrouler sur moi et de libérer ma pauvre âme, comme un oiseau dont se brise la cage.

Ah ! Ah ! là-bas, là-bas, dire qu'il est des grèves où le bon soleil luit ! Le Ciel ne veut-ils pas que j'y repose un peu ?... D'où viennent ces parfums ? Sont-ils nés de la mer... ou bien de mon délire ?

V

(Un siréneau surgit aux cheveux tressés d'algues, au souple corps d'argent.)

Le Siréneau. – Pauvre, pauvre belle ! Où vas-tu te perdre ?... Quelle pitié de te voir en un tel abandon ! Je veux t'arracher à ces mers féroces où ne rôde que la froide mort.

Azénor. – Quelle apparition ! Bon Ange, assiste-moi. Comme les eaux recèlent d'étranges habitants ! Celui-ci est vêtu d'écailles de dorade ; et de la peau relie ses doigts.

Le Sir – Ma figure t'étonne ? Je suis l'un de ces hommes de mer, tu sais bien, dont te parlait autrefois ta nourrice. L'espèce en devient rare... Le hasard, bien heureux pour toi, m'a fait passer en ces mortels parages ; j'ai hâte de les fuir et m'en retourner aux contrées soleilleuses où j'ai mes habitudes.

Azé. – Oh ! fuir ce froid de mort !

Le Sir – Partons, petit glaçon. Je sais une anse aimable où la vague aplaniée est si bien transpercée de flèches de soleil que l'on voit à travers les algues onduleuses jouer les poissons d'or. Je t'y déposerai. Au bord des sables roses, si tièdes sous les eaux que l'on peut à plaisir s'y baigner à toute heure. Et la chaleur de l'air est toujours si fidèle que les voiles légers n'y sont qu'une parure

Azé. Oh ! dormir un instant sur le sable, au soleil.

Le Sir. – Là, tout est joie, sérénité ; la brise n'est qu'une caresse ; à portée de la main l'arbre vous tend des fruits aux plus fines saveurs, et les lianes pendues offrent aux plus doux rêves des lits pleins de senteurs.

C'est le pays des fleurs plus belles que des yeux, des oiseaux de couleur plus jolis que des fleurs et des nuits plus charmantes encore que les jours. Elles sont enchantées de musique berceuses que l'on ne saurait dire. Des mouches de rubis illuminent l'ombre bleue.

Azé. – Un si beau pays est-il sur la Terre ?

Le Sir. – Tu n'as qu'à le vouloir ; sur des sables tièdes tu dormiras ce soir.

Azé. – Si mon époux j'y rencontrais, peut-être...

Le Sir – Il vient d'y aborder. Tout concourt à ta joie

Aze. – Sainte Mère ! Dirais-tu vrai ?

Le Sir. – Je dois même ajouter – c'est ennuyeux à dire – que de jeunes beautés – hé ! hem ! – douées de tous les attraits sollicitent son cœur.

Azé. – Jésus ! se pourrait-il ?

Le Sir. – S'il n'est déjà trop tard, il est temps d'y veiller. Allons, décide-toi. Comme un jonc tu grelottes sous ton voile d'un sou. Viens-tu ? Moi j'ai l'onglée, je fuis vers le soleil.

Azé. – Le pays que tu vantes offre trop de délices ; l'on doit finir, un jour, par y oublier Dieu.

Le Sir. – Conjecture bien vaine. Les choses sont des dieux ; et chacun à son goût se choisit son idole.

Aze. – J'en avais le soupçon : oui tu n'es qu'un trompeur, un dangereux trompeur, de ceux-là qui

égarent les marins sur la mer. Je ne te suivrai pas.

Le Sir. – Je te croyais moins sotte (À part) Peut-être ai-je un peu trop mis d'or dans ma peinture ! Sait-on jamais avec ces petites bigotes !... (Haut.) Qui refuse ortolan ne trouve qu'épluchure.

Aze. – Seigneur, entends ma voix. Écarte mon époux du pays des délices, ou s'il doit y marcher, veille bien qu'il ne glisse aux pièges tendus à ses pas. Puis dans mon âme souffle tant de chaleur d'amour et de brûlante foi que la glace me semble douce.

Le Sir. – Puisque tu préfères le pôle aux tropiques, je veux mettre comble à tes vœux. Madone de cristal, entre en ta basilique.

(L'iceberg s'entrouvre puis se referme sur elle avec un fracas de verre brisé)

Azé. – Oh ! la fournaise de gel ! la glacière d'épouvante !... Divin soleil, embrase-moi !

Le Sir. – Allons nous dégeler dans les eaux de Cuba.

VI

(Sur la grève des fées qui s'allume au soleil, le rideau des feuilles s'écarte et dévoie Tildu qui dort dans les bras de Trézel. Comme il s'éveille, elle s'éloigne un peu)

Tildu. – Le soleil généreux ! C'est une pluie de lumière !...

Je me sens tout ragaillardi ; mes membres jouent avec souplesse,

Un souffle heureux me gonfle la poitrine... Où suis-je ? Le sable soyeux et les frais pavots ! Quel sortilège insinuant émane de toutes les choses !

(Apercevant Trézel qui le guette anxieuse) Ah ! tendre fée, subtile enchanteresse ; c'est bien ton charme qui m'a tout ravivé.

Tréz. – Pourquoi n'as-tu su dire que ce fut mon amour ?

Til. – Hélas ! je dois partir.

Tréz. – Ô charmes vains ! Déjà ! Tu m'abandonnes ?

Til. – Oh ! ne me retiens pas ; trop grand souci me presse.

Tréz. – Le mot cruel ! Ingrat ! Je me flattais du moins...

Til. – Ne me laisse de toi qu'un parfait souvenir. Sans doute, sur la terre, nulle autre ne saurait mieux enchaîner mes bras. Mais il est des devoirs que l'attrait le plus vif ne peut faire oublier. Adieu, merci, merci de tes soins gracieux (Il reprend son fardeau.)

Trez. – Commencerais-je à le comprendre ?... Sauvage quêteur des rochers, tu as fait naître en moi, pour mon malheur sans doute, je ne sais pas... quel souffle ardent et généreux... Tu es celui qui passe et blesse, sans savoir... Va, tu m'auras appris ce que c'est que pleurer.

Til. – Sois sans regrets ; je n'en vaudrais pas la peine.

Trez. – Laisse-moi sur ta vareuse piquer ce brin de romarin en souvenir d'un jour heureux, sans lendemain.

Til. Adieu, belle. Autrefois peut-être... Adieu. (Il s'en va. À part)

Je sens sur ma poitrine une pointe d'épine... Et voici que mon faix me semble bien plus lourd.

Trez. – Aurais-je envié la souffrance ?

Til. – J'ai trop languï dans la paresse. Je vais par pénitence marcher dans les chardons. Le lâche qui sourit quand la chétive... peine ! (Il disparaît)

Trez. – Née à peine à l'amour, je vois l'amour qui fuit. Sœurs chéries ! ô douleur ! Quel goût amer ont les pleurs ! (Les fées accourues l'entraînent)

1ere Fée. – Le pèlerin t'a fait un beau cadeau ! Aussi, quelle folie ! À quoi vas-tu penser ?

2e – La peste soit des hommes !

Trez – Oh ! oh !... Vous ne comprenez pas (Tout s'efface).

VII

(Sur la mer qui s'allume, l'iceberg, tout doré de soleil, s'entrouvre laissant voir Azénor en extase, devant l'Astre brillant d'une lumière sereine.)

Azénor. –

Ô tiède paix, calme splendeur !
Tout n'est que limpides délices ;
Sur la mer offerte en calice,
La gloire luit du divin cœur.

La peine en crie de joie s'achève,
Tout le printemps fleurit l'hiver ;
Le beau soleil de Dieu se lève,
Hostie de pourpre, sur la mer.

Ah ! quelle tare ne s'accuse
A ta clarté, justice d'or !
Mais tu ravis tous les remords,
Et les douleurs tu les abuses.

Temple pur de mon bel espoir,
S'il n'est ici rien qui ne passe,
Je reste à toi ; vienne le soir,
Je la verrai toujours ta face.
Verbe éclatant de vérité,
Messager ruisselant de flammes,
Tendrement penché sur nos âmes,
Divin soleil de la Bonté,

Si loin que la faute m'exile,
Je sens ton rai de feu sur moi
Petit glaçon mêlé d'argile...
Et je fonds toute devant Toi.

Image IV

La nuit éclaire d'un croissant. Sur la lande, un lavoir que domine un menhir. Des lavandières de nuit, aux yeux phosphorescents, aux robes d'un gris pâle tâché de figures de crapauds, s'avancent, épiant l'ombre, puis s'agenouillent au bord de l'eau

I

I^{ère} Lavandière. – Serons-nous plus chanceuses ?

II^e – Ah ! si l'on n'avait pas ce petit sou d'espoir !

Toutes (Chantant en cœur.)

– Dans l'eau brune du lavoir,
Le long des ans tous les soirs
Nous lavons nos draps souillés,
Nous lavons nos vieux péchés.

Tapatapatap.

Trop tard, c'est trop tard mes sœurs ;
Le ver ronge notre cœur.

Rôleurs mal venus du jour,
 Venez nous faire l'amour...
 Étrangler dans son péché
 Le cher pêcheur égaré
 Tapatapatap
 C'est le seul bonheur mes sœurs
 Qui réchauffe un peu nos cœurs.

II

Til. – (À part) Lavandières de nuit, pauvres âmes damnées ! Furent-elles plus coupable que moi ?

1^{ère} Lavandière – Beau malandrin. Viens nous donner la main ; tu parais solide. Cher homme aide-nous à tordre nos draps ; la besogne est rude.

Til. – (À part) Les lavandières de l'ombre, ne le dit-on pas ? perdent les impies à jamais.
 (Deux lavandières l'entourent)

1^{ère} Lavandière – Nous sommes amoureuses : veux-tu nous faire heureuses ? Nous voulons des draps blancs pour dormir avec toi.

Til. – Je ne connais plus les draps blancs ; et ma couette est la terre dure.

2^e Lav. – Après ce méchant lit qu'ils auront de douceur le fin duvet de cygne, le lin frais et la laine !
 Beau, cher sire, aide-nous.

Til.. – Ah !... vos mains sont de glace.

1^{ère} Lav. – Vois déjà dans tes paumes elles sont attiédies. Tu verras, sous nos robes, comme ils brûlent nos cœurs.

Til. – Laissez-moi... J'ai péché ; je dois faire pénitence.

1^{ère} Lav. – Ah ! il fait pénitence !... Avez-vous entendu ? (Ricanement général)

Ah ! ah ! Pauvre bardot !... Mais nous savons tes crimes : ils se lisent en toi. Vraiment peux-tu penser qu'ils puissent s'effacer ?...

Tu n'es pas difficile. Non crois-en des amies sincères à qui sont familiers les secrets d'outremonde : trop noirs sont tes péchés, et jamais, entends, jamais, vivrais-tu sept autres vies, tu ne sauras te blanchir.

Til. – Parfois... je le redoute.

1^{ère} Lav. – Eh ! bien, n'en doute plus. Moins coupables que toi, tant d'autres sont damnés ! Mais ce mot n'a rien qui puisse effrayer ; l'ombre a mille charmes. Viens partager nos plaisirs.

Til. – (À part.) Tout repentir serait-il vain ?

2^e Lav. – Tiens, sont-ils souples nos cheveux ? Sentent-ils bon la racine d'acore ? Vois, nos seins sont plus blancs que la chair des jeunottes ; et la peau de velours des taupes fureteuses n'a pas tant de mollesse que celle de nos reins. Viens ; quand tu sentiras l'étreinte de nos bras, tu ne voudras plus t'en déprendre, et après avoir bu le baiser de nos bouches tu ne sauras goûter d'autres saveurs.

Til. À part. – La prière est-elle inutile ?

1^{ère}. – Savantes nous donnons tout ce que l'on sait du bonheur mais pour en jouir dans sa plénitude, il faut puiser d'abord à la source d'oubli.

Til. – (se redressant) Ma pauvre joie est dans mon souvenir... comme aussi bien ma peine. Non, je ne veux rien oublier.

1^{ère}. – Niais. Oublier tout est déjà le plaisir.

Til. – Le souvenir seul est déjà du repentir

1^{ère}. – Tu es certes un nigaud ; mais es-tu si cruel ? Celle qui fut ta femme, se sais-tu pas qu'elle saigne aussi de tes blessures ?

Til. – Mon Dieu, faut-il penser ?...

1^{ère}. – Mets donc fin à ses peines, et ton oubli entraînera le sien.

Til. à part – Quelle ombre gluante m'enserre !

I^{ère} – Viens donc vers ton bonheur (Elle lui donne un baiser)

Til. – Vos bouches brûlent... comme un glaçon.

II^e. – C'est que tu te refuses. Pierre ne pétille qu'au choc de l'époux. Jette-toi vers nous, tu verras le feu.

Til. – Ah !... Là-haut, de la nuit, ont jailli deux étoiles !... Chers yeux, pleins de bonté, tirez-moi de ma nuit.

I^{ère} – Lâche qui n'ose pas saisir la joie qui passe.

Til. – Je veux marcher vers vous, étoiles, étoiles pures, mériter mon pardon, expier plus encore. Que mon pied grave cette terre et que mes dents mordent la pierre. Je crois. (Il se signe)

I^{ère} – Va souffrir, maudit ! Tout l'espoir est mort ; tu nous reviendras.

II^e – Les draps, les beaux draps que tu ne veux tordre, ah ! tu ne sais pas ? c'est du linge de famille, ceux que ta femme a volés pour coucher avec les drilles. Ah ! le triple sot... Ah ! Ah !

Til. – La bête qui glapit et qui bave à la fois !... Fantômes de la nuit, arrière ! Devant moi brille la lumière. Je vois. (Il s'en va, les yeux levés)

III

Sur la mer argentée de lune, Azenor est couchée dans sa barque.

Azénor. – Un souffle inquiet me pousse, la mer a son air louche cette nuit. Ne pourrai-je sommeiller?... Dès que je ferme les yeux, quelle mouche importune vient me frôler l'oreille?... Non je ne puis dormir... Eh ! bien regardons en nous.

loi Que je suis imparfaite quand je me considère ! Ô Très Juste et Très Saint ! parfois j'ai négligé mes devoirs envers vous, méconnu vos bontés, [regimbé à vos ordres], trouvé votre dure. Quelle tiédeur en moi et que d'indignités !

Naguère, dans le monde, je n'ai pas toujours fait le bien qu'il eût fallu, j'ai médité quelquefois, réprimandé à tort, manqué de patience et devers mon époux montré quelque faiblesse.

Peut-être ai-je un peu trop aimé les belles robes. J'ai honte d'y penser : les louanges, je crois, m'ont fait presque un plaisir... Ai-je assez exagéré tous les songes aimables, les désirs de paresse et les mets bien friands?... Ah ! trop d'idées frivoles m'ont détournée de vous, Seigneur, puis-je me plaindre en recevant vos coups. Vous me voulez meilleure ; à moi de me hâter. Je baise votre main mon père. Mais l'épreuve souvent est à faire trembler !

IV

L'ange de mer. – Flou, glüie

Azénor. – (Effrayée) Oh ! cette lune noire aux yeux rougeoyants ! Ces ailerons de cuir !.. Pouah ! Ils m'ont frôlée.

L'ange. – Mignonne, aurais-tu peur?... Est-ce que ma caresse... Ton accueil est peu obligeant. Je suis algues de miel pour les dames traitables, un petit plat d'anchois pour la belle à mon choix. Mais quoi ! te voilà belle, avec ces cheveux en chandelles !

Azé. – Anges de Dieu !

L'an – Ne dis pas de gros mots, ou je te gobe tel un œuf de calculot. Chère nice tu divagues avec tes sots rêves d'enfant. La vague le dit à la vague et cela fait par l'Océan, un filet sans fin de cancans. C'est d'un exemple déplorable. Songe, bientôt tu seras mère, laisse donc toutes tes chimères. Tu vas rêvant de paradis, tu te macères, tu te flétris, toi si blanchette. Est-ce permis ? Et pour combler cette folie – Ah ! ça vraiment tu exagères – tu as endossé par surcroît, le plus pesant de la peine d'un traître, qui t'a livrée et se fiche de toi. Peut-on

avoir idée d'un délire pareil !... C'est à se manger la queue et les ailes, c'est à se sucer toute la cervelle ; çà vous met en rage, et non en pitié. Sur ta frêle échine, n'est-il pas assez dur le fouet du Destin, sans y ajouter cent rameaux d'épines ?

Azé. – Ange noir va-t-en. Arrière démon.

L'an. – Ah ! je suis un ange trop bon. Fleur égarée, raisonne. Si mon frère veut jeûner – oh !

c'est peut vraisemblable – enfin, s'il veut jeûner, ma panse s'emplit-elle ? Si l'on me coupe une aile, en a-t-il une en plus ? Répondre est je crois superflu... Où donc as-tu pêché tes billevesées, ma belle ?

Et pendant que tu souffres des maux infinis sur cette mer terrible, sais-tu ce qu'il fait le ² bourreau chéri pour qui tu t'immoles ? Il ne pense qu'à rire aux bras de femmes folles.

Azé. – Imposteur, au large ! (À part) Hélas ! Si c'était vrai !

L'an. – Aurais-tu peine à croire la plus réelle histoire ? Tu as tant de bonté, si peu de jugement que toute offense de toi est pardonnée d'avance. Mais la vérité est là, mon enfant : tes orémus sont vains et tes peines stériles. Oublie à ton tour, oublie celui qui t'a méconnue. Bah ! que veux-tu, c'est la vie.

Azé. – Ce n'est pas vrai, méchante bête noire. Si mon époux fut aveuglé, je crois, oui, je veux croire qu'il n'a pas cessé de m'aimer. Ah ! que n'ai-je une arme ! Je te frapperais.

L'an. – Tenez, tenez. Voyez-vous çà !

Azé. – Seigneur, mon Dieu, assiste-moi.

L'an. – (Donnant à la barque une secousse brutale.) Dame, un peu plus, c'en était fait. Ah ! si je ne te chérissais !... Mais ne dis plus de ces bêtises, ça m'exaspère, ou bien je mets ta quille en l'air. Vraiment ton dieu, penses-tu qu'il t'assiste ? Qu'il ait le temps de s'occuper de toi ? Çà, ma petite, tu en possèdes de l'estomac ! T'assister ? ah ! pauvre crevette ! il a d'autres poissons moins menus à garder. Non, mais, regarde-toi, mazette.

Azé. – Veillez sur nous, dame Marie.

L'an. – Tiens ! par notre mer soit bénie (Il asperge Azénor d'un grand coup de nageoire) Vois-tu, il faut savoir se débrouiller soi-même, ne compter que sur soi. L'on t'accable de maux contre toute justice ; tu dois t'y dérober. Je vais te présenter au puissant roi de Congres ; c'est un prince riche à souhait, galant, gourmet et qui sait rire. Il n'est que joie en son empire.

Azé. – Ange immonde, va-t-en.

L'an. – Peste, que tu es vive ! Mais je suis patient. Ce Roi détient le fruit de vie, le beau raisin des mers vermeilles. Quand on y a goûté, l'on ne peut plus mourir, l'époux que l'on choisit partage cette aubaine, et l'ont sait le secret de l'éternel bonheur.

Azé. – Courtier du Serpent, replonge à l'abîme. Je ne serai pas ta victime. Gloire à la Sainte-Trinité !

L'an. – Tu me reverras, sois en sûre. En attendant, marine un peu dans ta saumure. (Il plonge)

Azé. – Ah ! Tildu, Tildu, m'a-t-il oublié ? (La barque s'en va).

Image V

Une falaise à pic sur la mer de violette sombre. Un lambeau de pourpre mourante traîne sur l'eau déserte et puis s'éteint. Des étoiles s'allument. Quatre Kourils jabotent.

I

1^{er} Kouril. – Non, je n'ai pas pu égarer ses pas. Mettant à profit la sieste du soleil derrière ses nues d'étope, tout le jour je l'ai fait virer à travers landes, faisant à son oreille, du côté du midi, le joli bruit : cheu, heu... qui sort des coquillages, brouillant tous les repères de cinquante

sentiers.

Ah ! ouitch ! le maudit bougre, après quelques méprises, remontait vers le nord. Ce qu'il m'a échiné ! Je sue comme un caveau, mes jarrets sont en bois ; le jour m'a cuit les yeux.

2^e K. – Oui, tenez ; le voila.

1^{er} K. – Il fallait s'y attendre. Rien à faire, voyez-vous. Je vais me coucher sous les ajoncs verts.

II

Tildu. – Encore une journée perdue... de pas et puis des pas à travers le désert, des fatigues sans fruits (Il s'assoit.) Ô calme nuit, descends sur mon âme lassée, rafraîchis mon haleine et mon front plein de fièvre, infuse-moi un peu de ta verdure.

III

Azénor. – Après mes durs combats, me voici sans courage...

Paisible reposoir des cœurs endoloris,

Nuit tiède, ô tendre nuit.

Mets ta main sur mes yeux, console mon veuvage.

Tildu. – Née de cette âpre mer, quelle amère douceur.

A cette heure apaisée, enivre ma poitrine !

Azé. – Du fenouil et du thym je sens l'odeur câline,

Que l'était halénait au pays de mon cœur.

Til. – (Écoute) De ces eaux, l'on dirait... monte une voix en peine...

Une chanson dolente où tremble... un pauvre espoir...

Azé. – (Écoute) La flûte du courlis enchante le beau soir...

Sur des grèves toujours lointaines.

Til. – Qui parle là ?

Azé. – Qui pleure ?

Til. – À ces rochers, quel abandonné se lamente ?...

Dans la paix couve la tourmente.

Azé. – Ah ! le lointain époux qui me fut arraché.

Écoute-t-il encore les chants de la Malice ?

Ai-je encore à ses yeux le front tâché de noir ?

Ah ! ce penser m'étreint [sans] d'un cilice !

Til. – Flots hargneux, quelle haine elle a du concevoir,

Quel mépris, la très pure, envers l'époux immonde !

Azé. – Si jamais je ne dois le revoir en ce monde,

Portez-lui mon pardon dans votre main, Seigneur.

Til. – Quelle martyre la rompt sur cette zone funèbre !

Azé. – Déchirez devant lui les tenaces ténèbres.

Et rendez-moi son cœur.

Til. – Bel amour renié, fragile colombelle ;

Malgré tous les tourments, es-tu vivante encore ?

Azé. – Jalouse, ton époux est-il resté fidèle ?

Qu'il est large à ton doigt... son petit anneau d'or !

Til. – Ô toi que je devais servir comme une sainte

Blanche parmi les fleurs sur un autel d'amour,

Peut-être qu'à présent par les poulpes étreinte,

Dans l'abîme glacé tu roules sans recours !

Azé. – Il était noble et bon... Et peut-être qu'il pleure,
 Sur lui, sur moi pauvrete, ô nuit tendre, à cette heure ?...
 S'il n'était pas bien selon Dieu,
 Son grand amour était sincère ???
 Prenez sa main, levez ses yeux
 Père indulgent, ô juste Père !
 Et menez-nous vers la lumière
 Qui lui au port des Bienheureux.

Til. – Jamais te reverrai-je, ô claire face d'ange ?...
 Dieu d'Azénor ! entends mon cri.
 Extrais de moi toutes mes fanges
 Et torréfie ce cœur pourriez-vous
 D'un feu véhément qui te venge.
 Ah ! rends-moi digne un peu de revoir mon trésor ;
 traîne-moi, s'il le faut aux plus sinistres gouffres ;
 Je puis tout endurer, la poix vive et le souffre ;
 Pourvu que le chemin mène vers Azénor.

Azé. – Ah !... L'on a dit mon nom !... Est-ce un rêve mon âme ?
 Serait-ce toi Tildu ?

Til. – Là... quelle est cette voix ?
 Qui a nommé Tildu ?... Azénor... est-ce toi ?...

Azé. – Tildu, mon bien aimé !

Til. – Azénor, sainte femme !

Azé. – C'est lui, c'est lui, Jésus !

Til. – Elle vit... Mon amour !

Til. – Où es-tu ?

Azé. – Là, tout près, à vingt pieds du rivage.

Til. – Moi, sur un promontoire à pic, comme une tour.

Azé. – Ah ! je ne puis te voir.

Til. – Et moi, pas davantage.
 Aborde, viens, oh ! viens !

Azé. – Je n'ai pas d'aviron.
 Si tu peux me jeter, une branche, un bâton,
 Peut-être qu'ici près, saurais-je...

Til. – Ô terre hostile !
 Tu n'es qu'un os raclé par les vents de la mort.

Azé. – Dieu ! sans votre secours, que nous sommes débiles !
 Ô Tildu ! Le jusant m'écartere de ses bords.

Til. – Non... non.

Azé. – Le vent cruel vers le large m'entraîne...

Til. – Je veux te voir, serait-ce une durée d'éclair,
 Tenter ta délivrance ou partager ta peine.

Azé. – Garde-toi, garde-toi...

Til. – Je me jette à la mer.

Azé. – C'est le gouffre sans fond, sans bord, la mort certaine
 Qui bée là sous tes pieds, si tu m'aimes encor,
 Agriffe tes deux mains aux roches du rebord ;
 Il ne faut tenter Dieu.

Til. – Azénor, haute dame !...
 Je plie à ta prière.

Aze – Adieu Tildu

Til. – Mon âme !... (Silence)

Le flot couvre sa voix... Elle ne m'entend plus !... (s'exaltant)

Souffle beau vent d'aval, ah ! souffle à bouche pleine,

Dompte celui d'amont et dresse le reflux ;

Ramène vers mes bras ma victime et ma reine,

Rends-moi les chers trésors qu'un jour je t'ai vendus.

... L'on n'ouït rien que le flot sur la pierre...

La hulotte qui geint, le frisson des bruyères...

Dieu cruel et sanglant,

Maître de l'injustice,

N'as-tu pitié de cette enfant ?

Vas-tu la traîner plus longtemps

L'innocente dans les supplices ?

Frappe le criminel ; écorche-moi la chair,

Fais gicler tout mon sang sous tes ongles de fer,

Abreuve-moi de fiel, de crachats et d'injures,

Mais arrache Azénor enfin à la torture.

... Ô Seigneur ! ô mon Dieu ! je viens de blasphémer !

Misérable paillasse,

J'ai craché à ta face...

Rompu le cher lien presque à demi formé,

Le fil d'or qu'Azénor cordait avec sa peine.

Je suis le mécréant dont les tâches sont vaines

Et néfastes, je suis l'incurable pêcheur...

Pourtant, je vais à vous, Seigneur...

(Sur le bord du rocher, son pied glisse, et il tombe. Aux branches d'un ajonc son fardeau le retient suspendu sur la mer.)

Ô mon Seigneur !

ACTE III

Image I

Nuit sereine d'hiver. Une falaise couverte de neige où serpente la route qui conduit à Perros dont l'église aux fenêtres éclairées se révèle. Un son de cloche s'éteint. Sur la mer pailletée d'étoiles joue une bande de dauphins. Des cris sourds de bernaches : rohé hé, au loin.

Le Père Dauphin. – Non, croyez-en le vieux. N'approchez pas trop près des hommes, ce sont des bêtes assez louches.

Un jeune. – Pourtant, du bord des nefs, il tombe quelque fois de bonnes épiluchures, d'un fumet régaland.

Le Père – Fou ! hu ! Leurs présents ne sont pas très sûrs. Souvent parmi ces morceaux si friands, ahie ! des choses rudes vous déchirent la gorge mieux que pelote d'oursins.

La Mère. – Pfu, hou ! tout ce qui tente, mes enfants, n'est pas bon. L'arbre doré porte-épines ne vaut pas la peau d'anguille.

- Le P. – Même quand on joue, il faut ouvrir l'oeil.
 Un jeune – Vous l'avez tant dit !... Mais d'où vient ce long cri ?... Est-il de douleur ou de joie ?
 Le P. – Il renferme tout à la fois... Il vient de cette barque errant à la dérive
 Un jeune. – En voilà d'un rafiot ! Non vrai, il n'est pas plus gros qu'un ormais. On va s'amuser sans risque à lui faire peur.
 Un autre – Et le baigner, flac ! d'un bon coup de queue. Il faut bien sur les petits se venger un peu du méfait des grands.
 Le P. – Laissez-en paix ce bateau-là. Il porte, je le pressens, la promesse d'une joie
 Un jeune – Il ne semble pas fait comme les autres.
 Le P. – Voyez, autour de lui les flots sont apaisés : une brise étrangère et très douce le pousse.
 Un jeune – Des senteurs ignorées montent de l'accalmie.
 La Mère – J'éprouve je ne sais quelle obscure tendresse.
 Un jeune – Tiens ! voici que les eaux semblent tout attiédies.
 Le P. – La nuit s'éclaire et pourtant... ce n'est pas l'heure du jour.
 La M. – C'est l'annonce sans doute d'un bel événement... Les flots semblent gonflés d'une marée d'amour.
 Un jeune – Voyez donc : sur la nef une étoile étincelle.
 Le P. – Allons mes fils au devant d'elle, courtoisement. (Ils disparaissent)

II

Tildu. – (Se traînant avec peine, courbé sur un bâton.) Depuis longtemps déjà l'on n'entend plus la cloche... Non, je ne pourrai pas atteindre cette église, je suis à bout de force. Voici trois mois pourtant que ma jambe cassée m'a été reboutée par ce brave pêcheur. Elle est traînante encore, hélas ! et bien débile... Ouf ! là, je suis fourbu (Il se laisse tomber devant une touffe d'ajoncs)... Ah ! cette nuit d'hiver est pleine d'amitié. Quelle mansuétude descend sur toutes choses ! ... Je sens éclore en moi une fraîche espérance... Et puis... comme une main de soie me clôt les yeux (Il s'endort)

III

(Dans sa nef, Azénor tenant un nouveau-né)

Azénor.– Qu'il est beau mon enfant ! Oh ! la blanche merveille ! Mon père, tout en moi vous aime et vous adore, ô Vous qui fleurissez de joie mon abandon, réchauffez d'un rayon mon coeur à la dérive, m'envoyez de vos Cieux un ange dans ma nuit !
 Dire que tu es né sur ces brins de varech apportés par le vent ! que tu dois avoir froid, pauvre oiselet sans plumes ! Ton petit dos tout nu frissonne sous la brise, et je n'ai point de langes pour te faire un maillot... Que ce voile d'opprobre qu'on jeta sur mes yeux pour me cacher la mort, soit ta première robe.
 Cher innocent, tu ris... Il rit, Vierge divine ! Le blanc petit goéland pendu à ma poitrine... il rit. Ah ! qu'il est beau ! Ses cheveux frisottés sont les lichens dorés que le jusant dévoile, ses yeux deux gouttes de ciel bleu cueillies au creux des roches ; son haleine a la chère odeur de violette des algues purpurines, son oreille est un fin coquillage d'ormeau, son petit ventre est pur comme la blanche lune, son sourire, une étoile au fort de la gelée.

Qu'il serait fier de toi, s'il te voyait, ton père !... Hélas ! mon cher oiseau, tu n'auras pas de père... Malheur aux enfants orphelins ! Ah ! pauvre innocent, aurais-tu dû naître !
 Mais tu me souris – Vierge de Pitié ! – Oh ! si tu savais le sort qui t'attend ? Les deux sources de ton [...] n'auraient pas assez de larmes. Victime expiatoire advienne en ce jour, vois quel est ton berceau, quelques planches légères à la merci des vents ; vois ton pays natal... Ces flots d'un vert perfide, semés de fleurs d'écume sont la triste prairie seule offerte à tes yeux.
 Mais tu ne veux que sourire. La noble leçon, fils, que tu me donnes ! Acceptons la vie, d'un beau coeur vaillant, la lèvre fleurie.

IV

(Des accords aériens s'épandent et par les cieux chante une voix)

Un Ange.– Gloire à Dieu sur les flots !
 Que cette nuit soit douce ;
 Dans un petit bateau,
 Vient de naître un beau mousse

Azénor.– L'on dirait que chantent les Cieux, l'on dirait que tous les flots chantent... D'où viennent ces musiques belles ? Ô nuit bénie ! quel est ton nom ?... Je compte du doigt et puis je calcule. Le long de la lisse, avec mon couteau, j'ai marqué cinq lunes... Ah ! c'est la nuit de Noël !
 Ô divin Jésus ! qui vint sur la Terre pour nous racheter de l'ancien péché, du profond de mon âme bienheureuse et confuse, je t'adore, Seigneur.

L'ange.– Noël ! Haussez-vos coeurs,
 Matelots et pêcheurs,
 Plus de bouches amères,
 Touché de vos misères,
 Dieu vous donne un sauveur.

Azénor.– Petit enfant qui rit aux anges, toi qui parais en la nuit même où l'Enfant-Dieu, ton frère est né, la main suprême est sur ta tête. Quelle voie sainte s'ouvre à toi ?
 Voyez mon fil, ô Dieu le Père : Mes bras sont son unique abri ; c'est là un bouclier bien frêle ; à votre coeur je le confie. Toute entière, j'étais la vôtre, je veux vous offrir à présent un joyau plus cher que nul autre, je vous consacre cet enfant.
 (Des fleurs de neige tombent doucement lumineuses. Azénor berce son fils en chantant.)

Pauvre nouveau-né
 De la nuit divine,
 En toi je devine
 Le prédestiné.
 De notre Sauveur
 Sois la belle image,
 D'abord l'enfant sage,
 Puis le bon pêcheur.
 Sainte nuit d'hiver,
 Sur son front, fleuronne,
 Ciel tendre rayonne,
 Noël sur la mer !

V

(Accourent un tumulte de poissons très divers et les oiseaux marins)

Un Père cachalot.— Voyons, voyons, là doucement. Ne sautez pas comme des fous. Hé ! là, vous allez mouiller la maman et puis effrayer l'enfant. Soyez des bêtes convenables ; montrez que les poissons en pareille occurrence n'ignorent pas quelques bonnes façons.

Azénor.— C'est un saint enchantement. Vois donc, mon enfant ; bars, merlus, saumons, rougets et dorades qui sautent, gambadent... Et de ces oiseaux, ouïs les chansons. Goëlands, courlis, pétrels, fous plongeurs te disent l'aubade... Vrai, voici tous assemblés les colons des eaux salées : le gros épaulard, la menue sardine, le grand albatros, l'alouette fine... Est-ce pour te voir, gentil nouveau-né ? Il faut bien le croire ; Jésus ! Quelle gloire ! C'est une frairie de poissons d'or vert ou bleu, c'est une féerie des plus fiers voiliers des cieux... Petit angelot, la fraîche merveille ! Aux chers hôtes de ta cour, de bien loin venus, fais un beau salut, là de ta mainette ; et fais-leur risette, petit roi d'amour. (La symphonie des choses s'exalte et s'amplifie et la barque dérive.)

C'est la joie parfaite ;
Tout semble meilleur ;
Il n'est que douceur
Sur la mer en fête.

Ô mon fils béni, l'instant merveilleux
Qu'arrêtent sur nous les Divines paumes !
Un souffle d'amour la mer calme embaume...
Savourons la paix au giron de Dieu.

(La barque lentement se dérobe, tandis que un peu au loin une nef se révèle, où le gabier de vigie chante.)

VI

Le Gabier.—

Matelots, entendez-vous ?²
Plus de peines, plus de poux ;
Un sauveur est né pour nous
 qui déjà nous aime.
Ouvrez tous vos écubiers,
Les bons gars, vous le verrez.
Loffe, loffe, timonier,
 Borde la misaine.
Ah ! le petit saumon fin !
Le frais marmot à trois brins !
C'est plus salé qu'un marin
 Et ça ne sait braire.
Il fera un fier luron,
A l'oeil clair, au coeur d'aplomb.
Salut au petit patron,
 A dame sa mère.

Tous les poissons d'alentour,

2 Poème publié sous le titre « *Le Noël de Saint Budoc* » dans *La Bretagne touristique*, décembre 1924.

Aimantés de grand amour,
S'en vont lui faire la cour
Avec des courbettes.
Cachalots font des jets d'eau,
Dauphins sans fin de grands sauts,
Harengs, mulets, maquereaux,
Mille galipettes.

Les cravants jouent du basson,
Les courlis du violon,
Deux cents de calculots font
Claquer leur cliquette.
C'est bel à voir, croyez-moi.
Et dans ce pimpant arroi,
Le mousse au berceau de bois
En souriant tête.

Si nous pouvons l'aborder,
Que pourrons-nous lui bailler ?
Un couteau neuf de gabier,
Trois pommes vermeilles.
Un foulard rouge en satin,
Un quart de shnik ou de vin
Un beau trois-mats de sapin
Dans une bouteille.

Çà, faisons-nous un peu beaux ;
Grattons les vieux galipots,
Râclons nos poils au couteau
Et crachons nos chiques.
Branle-bas et grand pavois,
Tricot neuf et col en bois !
Mignotons-nous un minois
Pas trop hérétique.

Pare à virer. Gloire à Dieu !
Vers le poupon merveilleux
Qui pour sûr nous vient des cieux,
Serrons nos bordées.
Toute peine est au décours,
Notre coeur bat du tambour,
La mer est fleurie d'amour...
Ô sainte nuitée !

(La nef s'évanouit)

VII

(Tildu, couché sous l'ajonc, s'éveille.)

Tildu.– Était-ce un songe ?... Qu'il était avenant !... Des anges par les cieux chantaient le bel

espoir... Puis sur mes yeux, de tout petits doigts frêles... m'ont fait une caresse d'une fraîcheur exquise... Et puis j'ai respiré un parfum singulier... une haleine laiteuse, qui me laisse encore attendri.

(Des gens emmitouflés qui sortent de l'église, s'éparpillent dans la nuit, avec des lanternes)

Une femme. – Il faisait bon dans la maison de Dieu. Le cœur s'y trouvait bien au chaud.

Une fillette. – Ils sont beaux les chants de Noël. Ils vous troublent dans la poitrine, n'est-ce pas maman ?

La femme. – Oui, sûr ils sont beaux.

La fillette. – Mais l'enfant Jésus, dis, est-ce toujours le même ?

La femme. – Il n'y a guère de doute

L'homme. – Marchons, allons, il gèle.

La femme. – Tu songes à la soupe au boudin.

L'ho – Je ne dis pas non.

La fill – Vieille maman a dû s'endormir dans les cendres.

Tidlu – Bonne nuit de Noël

La fem – Douce nuit à vous.

L'hom – Quel est celui-là ?

La fem – Un chercheur de pain sans doute. Si on lui offrait la soupe ? Pauvre cher homme, venez à la maison ? Il y a une écuelle pour vous, près du feu.

Tidlu. – Merci, merci, bonne chrétienne. Je n'ai pas faim, je n'ai pas froid.

La fem – Dieu vous assiste

L'hom – C'est un homme touché par la lune sans doute.

(Ils disparaissent, un écho de cantique traîne au loin.)

VIII

Tidlu.– Simples gens, âmes heureuses !... Des espoirs indistincts flottent autour de moi, mais des regrets aussi... de joies perdues :

Comme elle devait être accorte et chaleureuse cette petite église accoisée sous le vent comme une bonne poule ! Ah ! tous les fronts levés, les lumières sincères et les chants de ferveur !.. Un sauveur nous est né, disait la chanterie, un petit enfant dans une auge en bois... Et moi, je n'ai pas pu approcher la crèche ; oui, je suis l'écloppé qui vient toujours trop tard...

Là-bas, au ras des flots une étoile clignote... L'on dirait une étoile... une étoile nouvelle... Les routiers au poil gris disent que le combat journalier durcit l'homme ; et voici qu'à la vue d'une petite étoile, je sens se mouiller mes paupières.

(Le vent apporte les dernières notes d'un cantique au loin.)

De la plus sainte femme un bel enfant est né... Cruels, cruels chanteurs !

Si j'avais eu les yeux d'un juste, peut-être tiendrais-je aussi à cette heure – ah ! divine Mère ! – un petit né de mon sang !... Ces songes m'étouffent...

La bise se lève. Au porche de l'église allons nous abriter... Tiens ! l'on dirait que mon faix est moins lourd. Et la neige semble tiédie.

(Il s'en va clopinant.)

Image II

Haut rocher sommé d'une croix de pierre, et masquant un petit port de pêcheurs. Ciel blême d'orage aux nues de suie. Trois femmes de pêcheurs dont une vieille s'avancent pliées sous le vent et

vont s'abriter derrière un pan de roc, les yeux vers le large.

I

Une femme. – Gueux de vent ! Ça vous pêle, ça vous mange le souffle.
Une autre. – Et la mer va détalier. C'est là ce qui me soucie.
La vieille. – Les voyez-vous ?
Une fe – On ne voit rien que l'eau qui bout
La vie – Le temps est gros de malheur.
Une f – Ah ! les voila.
La v – Où donc ça ?
La f – Sur la droite du Rocher. Ils sont cachés maintenant dans le creux de la houle
La v. – Je les vois avec leur bout de toile.
La f – C'est assez de toile aussi donc.

II

Tildu. – Mer d'enfer, temps de loup !... Y a-t-il des bateaux en mer ?
La vieille – Il y en a un encore
Til – Comme il est battu !... On dirait qu'il coule... Et non, il bondit. Il saute mieux qu'un pois dans un tamis de sorcière.
Une f. – Vont-ils pouvoir doubler la pointe ?
Une autre – Ça va être dur. Le courant les dresse à présent.
Til. – Elle est folle la mer. Qu'elle est échevelée !
La v. – Les pauvres gars ! Pourvu que le mât tienne !
Une f – Dam ! voilà bien deux mois qu'ils parlent de le changer.
Til. – Oh ! cette lame qui se brise sur eux !
La v. – Elle s'est affalée... Dieu bon ! Elle les porte.
Une f – Ils s'amènent, ils s'amènent. Encore un coup comme ça ...
Til – Hop... et hop
La v. – Ah ! ils culent.
Une f – Non ... La pointe est doublée
La v. – Pas encore
Une f – Si. Voyez
La v – Mon Jésus ! On respire
Til – Maintenant c'est de l'huile.
La v. – Sont-ils tous là ? Vous avez de bons yeux.
Une f – Oui, vieille mère, ils sont tous là.
La v – Jésus, merci, merci...
Une f – (Appelant) Hé ! Perric !... Ils nous ont vues.
La v. – Les pauvres gars !
Til – La, la, ils accostent.
Une f – Ils ont quand même, je crois trois paniers pleins. Ohé ! Fanch !
Une voix – Nous v'la, nous v'la.
Une f – Ils montent, la mère, ne descendez donc pas.
La v – Mes bonnes gens !

III

- Fanch' – (Dont la tête paraît) La gueuse n'a pas encore eu notre peau.
Perric – Mais elle en avait belle envie.
La v. – Comme vous avez tardé !
Job – Ah ! ne m'en parlez pas. Nous allions rentrer, lorsque par l'avant, à trois encâblures, voila que j'aperçois un rafiote, non bien sûr, pas plus gros que mon poing qui dérivait sans rames. Malgré ce fichu temps, je voulus l'élonger car il semblait porter quelqu'un ma foi ; mais plus nous avançons, plus il s'en allait. C'est à n'y rien comprendre. Nous nous trouvions déjà au large des Héaux, fallut renoncer à la chasse.
- Une f. – C'est un bateau d'enchantement, sais-tu.
Til – N'avez-vous pas vu qui était à bord ?
Job – On aurait dit comme une dame blanche.
Til – Ô mon Dieu !... C'est elle.
Job – Elle ? Qui ça, dites-vous ?
Til – Mais elle... Ah ! vous ne savez pas...
Job – On ne connaît les gens que par leur nom. Quel est cet homme ?
Une f – Quelque batteur des routes.
La V. – Et malgré tout vous avez trois paniers (Elle en découvre un)
Une f – Que voila-t-il ? ... Une quenouille d'or ?
Fanch – Des cheveux qui flottaient en brasillant sur l'eau.
Til – Ô ces cheveux ! (Il s'en saisit) Mais ce sont-là ses beaux-cheveux ! Fils souples de soleil, non il n'en est pas au monde de pareil !... Ah ! laisse-moi brave homme, cet écheveau de soie et je te donnerai tout ce que je possède... C'est vrai ! Je n'ai plus un, j'ai tout semé le long des routes... Ce vieux couteau, prends-le, c'est tout ce qui me reste.
- Job – Je ne vends point de cheveux. Prends ton trésor pour rien, l'ami.
Til – Coeur généreux ! Que Dieu t'accorde tous les bonheurs. Tu me fais-là un don si riche que le plus puissant roi ne saurait le payer.
- Job – Bon, bon, tu me paieras une nef à trois ponts, quand tu feras fortune.
La v. – Rentrons à la maison. Un coup de flip bien chaud vous réjouira le coeur (Pêcheurs et femmes s'en vont.)

IV

- Tildu. – Cheveux de miel, blonde javelle, or vivant, lumière filée, cheveux d'ambre, ah ! comment êtes-vous dans mes mains ?
Dites, Azénor est-elle morte ? Fûtes-vous arrachés à sa tête chérie par des rochers coupants où la mer en furie peut-être l'a jetée ?...
Non, plutôt l'on dirait qu'un couteau les trancha... Oh ! qui a pu ravir cette tendre parure, cette toison royale pour la jeter au vent ? Quel forban de mer ?... Mais elle vit. C'est-elle que ces pêcheurs ont vue dans la tempête. Est-il dans une barque une autre dame blanche !
Oh ! peser qu'elle est là dans cette cuve bouillante, petit grain de fenouil qui saute, plonge et geint ! Se peut-il, Seigneur Dieu ? Douce chair, âme tendre dont la mort noir se joue ! Alouette perdue, houspillée par les vagues, giflée par les embruns, transpercée jusqu'aux os, bafouée sans répit... et sans une autre attente que la gueule des congres ou la dent des récifs, ah ! pauvrete, pauvrete !...

Tous les désespoirs de l'abîme, tous les martyrs sont-ils bien ameutés sur toi ? N'en est-il pas d'autres encore ?... Apporte-les vent sombre, gueux enragé, vent fou ; va souffle donc plus fort, écorche-nous à l'âme... Mais non, vie terrible, ô louve acharnée, plus tant de coups de gueule, mange ta proie d'un coup.

(Le vent traîne par ondes le son de l'angélus)

Une cloche... Que dit-elle ?... Ah ! l'ange du Seigneur à Marie a parlé... Sur cette mer tragique, ô ma cher Azénor ! peut-il se faire entendre et apaiser tes maux ?... Un vieux moine m'a dit : ce n'est pas toujours le pêcheur qui subit les plus lourdes peines... Mû par le grand amour, le Très-Haut, le Très-Saint n'a-t-il pas enduré tous les tourments du monde pour finir au gibet ? Et sa mère très-pure n'a-t-elle pas saigné plus que toutes les femmes, le coeur écartelé ?...

Azénor est peut-être une holocauste aussi. Seigneur, n'acceptez pas un si lourd sacrifice ; je veux pour moi, je veux tout mon supplice ; doublez-le s'il le faut... C'est vrai mon coeur est lâche, et j'ai peine à marcher mais avec votre grâce... et puis pour l'amour d'elle, que ne puis-je affronter ?

Ô Dame de Merci, toi que l'on dit si bonne, toi dont la sainte image s'incruste dans ma chair chaque jour un peu plus, aux cahots du chemin, étends ta main clémente, vers ta fille en périls et rehausse mon âme.

Cheveux, doux cheveux de ma bien-aimée, en vous, je la respire toute.

Couronne dorée de son front, lacs d'amour, reliques sacrées, quel dessein providentiel vers mes lèvres vous a porté ?... Souvenirs non pareils, confidents trop secrets, soyez sur ma poitrine un ex-voto pieux, un baiser de lumière, un talisman d'espoir. (Il descend vers le port)

V

(Sur la mer méchante, paraît Azénor, pressant son enfant.)

Azénor – Vent que tu me tortures ! Assez, assez de peines... Flac ! une lame m'inonde. vlou ! une autre m'enlève... La mer devant moi s'ouvre comme un tombeau... Ô mon tout petit ! Est-ce notre fin ? Tu n'auras pas souri longtemps au jour.

La barque est pleine d'eau ; nous coulons. J'ai beau faire, je ne puis écoper assez pour la vider ; sans cesse elle s'emplit. Si je pouvais encore user de mes deux mains ! mais comment, mon petit, te détacher de moi ? tu serais emporté comme un duvet d'oiseau. Dieu ! voyez ma détresse ; je ne suis plus seule à présent. Ayez pitié de cet enfant.

Ah ! ces eaux crêtées, ces vagues farouches, vont-elles nous broyer ? Je tremble, mon coeur défaille.

Le vent.– Hou. hou, pfii, hou, hou.

Aze. – Quelle rafale !... Nous chavirons... Ô barque enfonce-toi dans les eaux de la mort, ensevelis toutes nos peines, ... pauvre berceau fais un cercueil... Mon tout petit !... tu recherches mon sein, tu as faim, tu as soif, tu ne veux pas mourir... Ah ! Seigneur ! pour son pire, laissez-nous vivre encore.

L'ange noir.– Je ferai de vous de la charpie rouge, pour les margats et les tourteaux.

Aze. – Abandonnez-vous ceux-là qui vous aiment ?... Ah ! l'eau de mon coeur était trop paisible ; et craignant sans doute de la voir pourrir, vous la voulez brasser jusqu'aux tréfonds... Dieu, votre main dure est juste et très sainte. Que votre volonté soit faite en toutes choses : vous êtes tout l'amour et l'espoir et la joie.

Le vent : – Zi, hi, hou . – La Mer : – Plouf, chu, hu.

Azénor– Tourmente !... Combien nous sommes chétifs !... Jésus, qui de la main applaudissiez les flots, protégez les marins perdus sur la mer folle et consolez leurs femmes qui vous prient à

genoux... Peut-être que Tildu dans le vent, se lamente...

Des Mouettes. – Tiir huit, tiir huit.

Azénor – Des oiseaux hardis dans l'orage s'aventurent... Ah ! des flaques d'azur dans les nues de charbon ! ... Le vent paraît lassé.

Des épaves flottent !... les restes dorés d'un bateau perdu. Quel beau grand navire les flots ont brisé !... quand ma pauvre barque est demeurée sauve ! Je baise vos pieds, Seigneur redoutable...

Ô mer, grande tombe, combien d'époux nouveaux roules-tu aujourd'hui parmi tes roches d'ombre ! T'en faut-il d'autres sans cesse ? N'es-tu jamais assouvie ?... De leurs blancs ossements ton lit est tout pavé ; de leurs cheveux tu fais toutes ces algues brunes que voile ton drap bleu ; et si ta voix toujours et si poignante, c'est qu'en elle gémit leur plainte sans répit... De ces âmes en peine ayez pitié, Jésus !

... Ah ! tu souris, mignon, maintenant tu souris. Oui, vois, tout s'apaise. Les flots essuient leur bave. Le vent est un goéland qui sur leur dos se pose. La sérénité descend sur la mer.

Là-bas sur la terre invisible, la tempête est-elle aussi à sa fin ? ... Ô mon bien-aimé, coeur brouillé d'orages, retrouves-tu un peu de paix ? (Elle songe puis s'agenouille)

VI

Tildu.– (remontant du port.) Des morceaux de bois, des lièges de filets, des plumes d'oiseaux parmi le varech, aujourd'hui comme hier, c'est le présent dérisoire du flot... Enfin la bourrasque mollit. Sur la lande des mers, les moutons enragés commencent à dormir... Seul je suis sans repos. (Il se jette à genoux au pied de la croix.)

Seigneur, en tremblant j'approche de vous.

Azénor– Abaissez vers lui des regards plus doux

Til. – J'ai si grand besoin de votre indulgence !

Aze. – N'est-il pas, Seigneur, meilleur qu'il ne pense ?

Til. – Ah ! daignez m'aider à me relever.

Aze. – De votre vin pur veuillez l'abreuver.

Til. – Châtiez, châtiez-moi de verges plus dures.

Aze – Frappez-moi pour lui ; mon âme est plus sûre.

Til – Étayez ma foi, je crains tant de choir.

Az – Prenez-lui la main quand son coeur est noir.

Ti – Ô vous, le galon d'espoir de ma route.

Az – Chassez devant lui les brumes du doute.

Ti – Faites-moi trouver ma sainte Azénor.

Az – Réunissez-nous, Jésus, au bon port.

(Tildu s'en va vers le levant et Azénor vers le couchant.)

Image III

Une lande rocheuse. Quelque ormes rasés et tordus par le vent.

Tildu.– Landes, rochers, vieux ormes, oui je vous reconnais, pays de mon enfance, de ma triste puissance, de mes joies débridées. Par ces sentiers sauvages, où je passais naguère, tout harnaché en guerre, sur mon beau destrier. Je suis le vagabond, je suis le va-nu-pieds. Qui me reconnaîtrait ? Je ne suis plus moi-même... Eh ! n'est-ce pas plutôt moi-même que je deviens ? (Il s'assied contre une touffe d'ajoncs dorée de ses premières fleurs.)

II

- Flup. – On dit qu'il l'a noyée. C'est un homme rude et qui va vite au but.
Nol. – Non, il l'a fait jeter dans une baille à sardines. Moi, je lui aurais mis tout net la pierre au cou.
Tildu – (À part) Qui vient là ? Tiens, c'est Flup le marchand de tamis et Nol le charbonnier.
Flup. – Tout de même, qui aurait pensé ça ? L'hermine qui semblait si blanchette, une gouape[,] il paraît, un torchon à matelots.
Nol. – Ah ! Les femmes, tu sais...
Tildu. – (Bondissant.) Qu'as-tu dit ? Et toi, l'autre ? Par mon chef, têtes de vipères, si à l'instant vous ne voulez, broyés nez contre nez, être changés en bouillie à goretz (Il les heurte durement, poitrine à poitrine.) Jurez, jurez-moi sur votre baptême, de dire en tous lieux et deux fois par jour : dame Azénor est une sainte et son époux est un bandit.
Flup. – Eh ! ben, quoi ?... En ! ben.
Til. – Allons, jurez, jurez tous deux
Flup et Nol. – Nous... nous jurons
Til. – Et dites sur l'heure... allons, plus haut, qu'on vous entende.
Flup et Nol. – Dame Azénor est une sainte et son époux un bandit.
Til. – Allez et tenez-moi parole, si non ça vous coûterait cher. (Il leur tourne le dos)
Flup. – Voilà un fou dangereux !
Nol. – Quel boutoir !... Le père sauvage !... J'ai vu ne sais où ce visage (ils s'esquivent).

III

- Tildu. – Ma petite colombe !... De peur de les tuer, je me suis enfoncé les ongles dans mes paumes... Cependant, pauvres hommes, c'est moi le vrai coupable ; vous n'émettez qu'un faible écho de mes blasphèmes, vous n'êtes qu'un reflet de mon insanité... et c'est vous que j'injurie, c'est sur votre dos que je me châtie !... Quelle indignité !... Un peu plus j'ajoutais un crime à mes outrages... La dérision !
J'étais despote hier... et je ne suis pas encore le maître de moi-même. La pierre chue dans l'eau suscite un cercle d'ondes qui s'étend sans limite. Quels retentissements – hélas ! irrémédiables – vingt calomnies épandent alentour ? Ô Seigneur ! gardez-moi du péché de mal dire ; effacez, effacez les vagues pestilentes, engendrées par la bouche d'un fou désespéré. (En relevant le front il aperçoit une image de la Vierge fixée au tronc d'un hêtre.) Ah ! cette image ! quel souvenir !... Azénor passait là, lorsque sa haquenée effrayée par un bouc faillit la jeter à la mer... Bien assurée, Dame Marie, qu'elle vous devait son salut, elle plaça en reconnaissance votre figure sur ce tronc afin que tout passant vous rende un peu d'hommage. (Il se met à genoux)

Fou rétif aux plus justes brides
Serf des instincts les plus grossiers,
Coeur fanfaron d'aventurier,
Main d'aveugle aux gestes cupides,
Ô ma Dame des Sept Douleurs,
De mes couteaux les plus sordides,
Comme j'ai su percer ton coeur !

J'ai navré ta candeur d'enfance,
Ta douceur, ton humilité,

Ta sainte ardeur, ton abstinence,
Ta souriante charité.
Fallait-il offense plus vile ?
Oui, pour blesser d'emblée en toi
l'amour, l'espérance et la foi,
J'ai flétri ta plus noble fille...

Ah ! dans tes yeux... est-ce des pleurs ?...
Dieu, me pardonne !...
Sous tes cils d'or... est-ce des fleurs ?...
Dame très bonne,
Que tes regards gracieux
Le troublent ton fils indigne !
A l'indulgence des Cieux,
Faut-il croire par ce signe ?...
Ah ! tu le vaines de douceur
L'orgueil amer de mon coeur.

Il tombe à genoux.

Toi que j'ai reniée,
Toi que j'ai bafouée,
Aux jours de ma folie,
Voici que je te prie,
Je n'ai plus de fierté.
Et puis, bénigne Reine,
Dis, c'est peut-être vrai ?
Si je ne t'invoquais,
J'alourdirais ta peine.
Reçois donc à merci,
Ce coeur triste et sali,
Cette âme si malsaine ;
Sois mon guide, ma loi,
Déclos mes yeux de poix,
Parle, parle, apprend-moi
A t'aimer Toute-Belle ;
Ô mère, enfante-moi
Clair à la Vie nouvelle.

Mais sont-ils bien séants,
Ne font-ils pas injure
A ton oreille pure
Ces mots de mécréant ?
Pardonne, sainte Dame ;
Je les voudrais meilleurs
Mais il faut de ta flamme
Le calciner ce cœur.

Je me sens si fétide,
Je me vois si taré...
Devant toi la Candide
Puis-je plus demeurer ?

Je m'en vais, sainte Hôtesse,
Un peu ragaillardé ;
Dans tes yeux bleus je lis
L'espoir de ma noblesse.
Ô Dame des bons sorts,
Blanche reine des Anges,
Tire le fruit des fanges,
Du plomb noir, fais de l'or.

IV

(De petites trompettes sonnent un appel : Tildu bondit.)

Tildu. – Un appel d'armes... Ah ! je n'ai plus d'épée.

Un archer. – Au large gueux. Place au seigneur.

Til. – Chien ! Vois ton maître

Un chevalier – (Roide à cheval) Eh ! quoi, putois ? ... Mais ai-je la berlue ?... Hé, l'homme ! regarde moi ? Est-ce toi... est-ce toi, que l'on nommait naguère Tildu, le vaillant comte, l'illustre chevalier ?

Til. – Oui. Je fus celui-là.

Le chevalier. – Toi ? dans cet équipage ? Mais c'est une gageure !... Quel aspect misérable ! quelle mine sordide ! Quelle dégradation ! J'en suis tout mortifié... N'es-tu plus qu'un mendiant, un pouilleux qui se gratte, un chineur qui reçoit autant de pieds au cul que de croûtes moisies, un traîneur de guenille et de vieux baluchon ?

Til. – Oh ! l'affronteur

Le ch. – Quelle humiliation ! Comme es-tu tombé à cette turpitude ? C'est à vous rendre blême. Cherches-tu à plaisir à tenter la pitié ?

Til. – L'outrage ! Seigneur Dieu !... Je ne demande rien qu'en l'extrême détresse.

Le ch. – As-tu soif de mépris ? Tu peux t'en abreuver.

Til. – Par ma vie, c'en est trop.

Le ch. – Ah ! Je te reconnais, fier comte ; dresse-toi, lève, lève la tête. Entends-tu les rouges trompettes ?... Entends-tu l'appel des champions, les cris de défi, le choc des épées, les chants de victoire ? Revois les beaux pas d'armes, sous les yeux vifs des dames, fleurs dans les banderoles... puis les plessis qui tombent, les butins rutilants, les captives pâmées... Viens, je vais te bailler des armes, un cheval.

Til. – Des armes ! un destrier !

Le ch. – Tiens, prends cette épée, j'en ai de rechange.

Til. – Mon bras tremble la fièvre... Cet acier, comme il brûle !

Le ch. – Tiens, monte ce cheval (Il s'apprête à descendre.)

Til. – Où veux-tu me conduire ?

Le ch. – Aux champs où la gloire est à javeler, les plus beaux des trophées à cueillir.

Til. – Vite, un cheval, sambleu.

Le ch. – Mais jette tout d'abord ce ballot ridicule.

Til. – Allais-je m'oublier ?... Va, va, suis ton chemin.

Le ch. – Hé ! qu'est-ce à dire ? N'es-tu plus que de boue ?... Tes anciens frères d'armes devront-ils désormais cracher sur ton passage ? Tes rivaux insolents ne sauront-ils plus voir en leur vainqueur d'hier qu'un baquet à ordure, un pantin de carnaval ? Est-ce là ...

Til. – Tais-toi, rejoins les tiens... Je n'ai plus qu'un désir.

Le ch. – Quoi ! Veux-tu donc, qu'au lieu de célébrer ta gloire en paroles de flammes, les bardes jettent sur toi l'invective qui brûle et flétrissent ton nom d'un opprobre sans fin ?

Til. – Je n'ai plus qu'une honte, celle de mon péché.

Le ch. – Sang d'esclave.

Til. – Ah !

Le ch. – Coeur lâche.

Til. – Non... bien rude est ma tâche... Et je la fais pieds nus.

Le ch. – Pied-plat, félon, verrat.

Til. – Montre-donc ton visage.

Le ch. – À toi, maraud ?... Non.

Til. – Va, va ; je sais ton nom.

Le ch. – Je te retrouverai. Cacoux, dans tous les lieux je la crierai ta honte (Il s'en va.)

Til. – Je saigne d'un coup de pointe donné là bien au fond... Gloire dorée, chaude maîtresse, ah ! t'ai-je donc dit adieu ?... Il faut marcher dans la poussière.

VI

(L'océan d'un gris acier, sous un ciel brouillé.)

Azénor – (berçant son enfant.)

Sur la mer, à l'abandon,
 Sans coussin, ni pavillon,
 Au vent froid qui pleure,
 Dors mon petit alcyon ;
 C'est le plus doux leurre.

Toi qui naquis en banni,
 Rêve des clairs Paradis
 Parmi nos détresses ;
 Aucun flot n'est un ami
 Même s'il caresse.

Avant que tu fusses né
 Je pouvais me lamenter
 Que mon coeur sanglote,
 A présent je dois chantera-t-on
 Pour toi qui grelotte.

(Le grésil tombe à bruits flûtés)

Pour toi je veux sourire, trouver un peu de joie... comme les jours vont vite à baiser ton petit dos nu, à te couvrir de ma tendresse, à te réchauffer de ma vie... Que mon lait te soit doux, ô jolie bouche avide et te soit généreux... Mais tes yeux semblent tristes... Vois, mon mignon, je ris... Je vais me rappeler mes chansons oubliées, tous mes jeux de fillette et les beaux songes merveilleux qu'épandaient sur mon front les chers doigts de ma mère, sous l'haleine des anges...

Écoute un peu ce conte. Une fois sur la grève... Brr ! qu'il est âpre ce grésil !... Il me fait sur le coup des piqûres de glace, et tes mainottes il les fouette d'aiguilles... Pauvret, tes joues sont de pâles violettes, tes pieds de petits cailloux froids... Hélas ! mon corps gelé, comment te chaufferait-il ? Seul mon souffle possède encore quelque tiédeur. Ô misère, misère !... Toi qui devrais reposer sur la soie, fourrée de bon duvet, dans une chambre close, tu es là

plus transi qu'un enfant de pauvre... Pourras-tu surmonter de si rudes épreuves ?... Et si le ciel te sauve, quelle vie de misère te réservent les jours...

Tu ne porteras pas les manteaux de velours, les riches colliers d'or qui t'étaient destinés. Des écuyers ne te serviront pas gélins et vins d'épice, sur des tables parées. Les dames de renom ne te souriront pas. Non, pour toi point de fêtes, ni danses, ni jeux d'armes, nul plaisir, nul honneur... Mais faut-il regretter ces pauvres vanités ? Non, écartons de toi les rêves trop habiles à détourner l'homme des Cieux... Et prions le Seigneur simplement, chaque jour, qu'il nous donne le pain nécessaire à la vie. En lui seul mets ta foi...

(Une belle musique s'éveille sur l'eau.)

D'où viennent ces harmonies ?... Ô mon enfant !... Je tremble ! Est-ce un divin message ?... Une affable tiédeur tombe sur mes épaules. Quel changement soudain ! quelle métamorphose !... Vers un autre océan, l'Ange nous a-t-il conduit ?... Tout bénin est le vent, une brume laiteuse tombe du ciel clément, une aube bienheureuse sanctifie l'horizon,... et sur la mer nacrée de beaux cygnes se posent...

Entends, mon fils, entends ces musiques si pures ; on les dirait de violes et de harpes, d'accord. Naissent-elles des eaux ? Viennent-elles des cieux ?... Quelle joie fleurit dans tes yeux ?... Peut-être voient-ils bien des choses invisibles aux miens embués de souvenirs...

Ces arômes plus fins que ceux des blonds tilleuls, de quels vergers marins peuvent-ils émaner ?... Respires-en mon fils la cordiale douceur. La brume s'entrebâille, voile d'une pyxide... Ô petit, la merveille !

(Une île admirable se révèle dans une lumière d'or.)

C'est l'Île Bienheureuse !... Ô Dieu béni ! Dieu saint !...

Toute elle est verte et rose. De hauts rocs d'améthyste la défendent aux environs, mais la devant s'échancrent, laissant apercevoir une fraîche vallée, cernée de grands bois qui s'étagent.

Qu'elle semble légère !... Pose-t-elle sur les eaux ?... Sur des branches penchées au-dessus de la mer et dont les feuilles sont de légers coquillages, deux grands aigles de neige aux prunelles en rubis veillent l'étroite bouche du ruisseau le plus pur, coulant de la prairie. Un beau cerf s'y abreuve, une biche nous regarde avec de tendres yeux, et de blancs agneaux paissent.

Des vignes aux grappes d'ambre suspendent des guirlandes aux rameaux des sorbiers sont les colonnes piquent les perles de corail. Puis c'est ici et là des gerbes de lilas, des arbres inconnus qui portent à la fois des fruits d'or et des roses. Et sur un myrte sombre, chante un clair oiseau bleu.

Emplis tes yeux et tes oreilles mon enfant de ces belles choses, garde en ton cœur les divines promesses, toute ta vie en restera dorée... Derrière ces prés verts, vois ces bois qui s'enflamment, plus, ce Mont éblouissant d'où tombent des rayons torrides... Mon fils, baissons nos yeux, mal faits pour la Splendeur. (Elle couvre du voile le front de l'enfant)

Le beau couple de lin vêtu !... Voilà qu'ils montent la prairie, les époux liés par la main. Parfois, ils se contemplent avec un clair sourire et leurs lèvres muettes ; sans doutes ils n'ont plus qu'un désir ; un seul beau rêve les conduit.

Un autre couple, et puis un autre encore... Ils s'en vont vers les bois que la montagne érige, où l'air est de lumière fervente et d'amour pur ; c'est le divin creuset où les âmes se fondent...

Heureux qui est au seuil du suprême des mondes !

Un Ange. – Des vrais époux voici la demeure dernière.

Dans la prairie, ils se sont reconnus,

Dans la forêt, ils se sont confondus,

Sur le Mont lumineux, ils montent vers le Père.

Azénor.– – Lumière, voile du Seigneur

Ombre de feu de l'Innéfable !

Tu passes la raison, Splendeur ;
Tu foudroies le désir, Bonheur ;
Tu vaincs le temps, délice stable.
Dieu saint ! Quelle est donc ta grandeur ?...
 Verrai-je ton jour véritable ?
 Seigneur, Seigneur !
Tu nous a vannés à tous vents,
Tu nous a pressés dans les glaces,
Arde-nous au feu maintenant
Et fais-nous mériter ta Face.

Image IV

Une route sur la côte aux bords d'un village. – Viennent un jongleur et une baladine, alerte brunette, leur bagage sur le dos.

I

Le jongleur – Chienne de vie, purée, mouise, déconfiture ! Des trognons de pommes... plus un rond. (Tâtant sa poche) Si, un denier.
La baladine – Bast ! pour ce jour, c'est presque assez. Fortune rit en route... Tiens, là-bas, une auberge. (Ils s'en vont. Une marotte tombe du sac de l'homme à son insu)

II

Tildu.– (Remontant de la grève, portant un pot de terre.) L'enchaînement des choses est parfois curieux. Dans ma glissade sur ce sentier à pic, si ma main n'eut saisi un saule mal planté, je n'aurais pas trouvé ce pot caché sous terre (Il en retire deux poignées d'écus d'or qu'il met dans son sac.) Pauvre trésor ! Il comblerait de bonheur bien des gens... Mais ce n'est pas celui de mes désirs. Le trouverai-je celui-là ?
Mon enquête pourtant est active et sévère. J'ai lassé de questions tous les gens sur ma route ; j'ai contourné les grèves comme un cheval de cirque, affûté tous les caps, sondé criques et baies ; j'ai ratissé la dune et j'ai peigné les joncs, j'ai fouillé les sables festonnés d'épaves ; d'une torche de pin j'ai balayé les ombres des grottes les plus creuses ; j'ai scruté les palus sans bien grande prudence... et je n'ai rien trouvé que cet or sans valeur.
Ô bien-aimée es-tu encore de ce monde ?... Me faudra-t-il courir toute la Terre ronde, sans te revoir jamais ?
Que l'homme est mal doté ! La bête au désert avec son instinct, sait découvrir la source à sa vie nécessaire. Et l'homme marche aveugle, au hasard, dans la nuit.

III

Le jongleur.– (inspectant la route.) J'ai pourtant passé par ici. Vais-je retourner jusqu'à Lantreguer ?... Hé, hé, la voici. (Il relève sa marotte.)
Tildu.– Écoute, cher homme. N'aurais-tu pas rencontré une jeune femme, aux cheveux d'avoine, aux yeux de bleuets, dont la blanche robe était effrangée ?
Le jon – As-tu perdu ta femme ?... Bast ! Ce n'est pas comme la fortune ; ce sont là des oiselles qu'on retrouve toujours, mais parfois...sans leurs ailes. (Un écu tombe du bissac de Tildu ;

le Jongleur s'en saisit et l'examine)

Hu, hu, huit ! l'ami. As-tu si grande famille de ces beaux pépins d'or pour les semer ainsi sur cette terre aride ?

Til. – Le hasard m'en a livré quelques uns.

Le jon – Ce n'est pas, comme à moi, queues de sardines qu'il te baille. Es-tu dénicheur de trésors ?

Til. – Tu l'as dit ; mais celui que je cherche sans cesse, c'est la perle, une perle rare... Et personne ne peut me mettre sur sa voie.

Le jon – (À part) Le pèlerin me semble un peu fêlé... (Haut.) Vraiment tu m'intéresses. Tu parlais d'une femme blonde, en robe blanche.

Til. – Oui, l'air pur d'une enfant, avec des mains mignonnes, une voix de rouge-gorge, ah ! si douce, si douce !...

Le jon – Tiens !... Mais c'est son portrait, ma parole... à peu près. Comment l'appelles-tu ?

Til. – Azénor

Le jon – Azénor ?... C'est bien ça... oui Azénor... la blonde.

Til. – Ciel ! L'aurais-tu trouvée ?

Le Jon – Je commence à le croire... Mais, dis-moi donc ton nom.

Til – Tildu.

Le jon – Ah ! tonnerre ! C'est elle, il n'y a plus de doute. Tildu ! Elle t'appelle à toute heure, Tildu. Elle n'a que ce nom à la bouche, Tildu.

Til. – Sainte miséricorde !

Le jon – Comme ça se rencontre !... Tu as toutes les veines.

Til – Loué soit Dieu !... Enfin !... Où est-elle, où est-elle ?

Le jon – Pas très loin. Je vais la chercher.

Til – Je te suis.

Le jon – Non, demeure. Il faut la préparer, tu dois bien le comprendre à un événement si imprévu pour elle.

Til. – C'est vrai, tu as raison. Brave ami, reviens vite.

Le jon – Ah ! le bon Dieu s'en mêle. Oui, c'est la Providence, comme on dit aux moustiers.

(Il part en courant.)

IV

Tildu.– Je vais, je vais la voir... mon étoile, ma fleur ! Maître des Cieux, merci. Oh ! je vais la revoir... Comme elle a du pâtre !... De quel prix son martyre la pourrai-je payer ? Quelles joies lui offrir ?...

Je ferai tout pour elle, tout ce qu'elle voudra, bien certain aujourd'hui que tout bien est en elle...

Par quel divin miracle est-elle ici, vivante ?... Ô Mère du Salut ! vous que j'ai tant priée, dans mon indignité, que de grâces à vous rendre !... Je vous ferai bâtir une belle chapelle en mon châtel-Audren, j'y ferai peindre aux voûtes, sur l'outremer et l'or, l'histoire d'Azénor ; et trois lampes d'argent brilleront sans répit par devant votre image, afin que tous les jours votre nom soit béni... et celui d'Azénor votre fille très sage.

V

Tildu. – La voici !... Pauvre agnelle ! Je n'ose pas, je n'ose... lever les yeux sur elle. (Il se met à genoux, le front dans ses deux mains.)

Azénor.– Il ne dit rien... Tildu, mon cher Tildu, enfin je te revois.

(Elle s'élançait vers lui, l'enlace de ses bras, le couvre de baisers)

Til – (se relevant) Oh ! mon Dieu !... Oh ! (Il se presse la poitrine)

Azé. – Eh ! bien, eh ! bien !... On n'embrasse pas sa petite femme ? On ne lui donne pas toutes les bibises de son coeur ?... Ne suis-je plus ta poulette chérie ?

Til. – Oh ! malheureuse ! oh ! oh !

Le jong – (À part) Le début était mieux.

Azé – Tu me trouves bien changée... Mais tu sais les aventures, les fatigues, les misères...

Le jong – (À part) Là, bien dans le ton.

Til. – Jamais je n'eusse pensé que l'on pût tant souffrir.

Azé. – Eh ! la, bon ami... Vas-tu choir à terre ? (Il l'écarte faiblement)
Tu es malade et tu as du chagrin. Viens, je vais t'aider à gagner l'auberge, sur la couette de plume, tu seras mieux couché que sur la pierre. Viens, je te bercerais, je te caresserai ; tu oublieras tes peines, le front entre mes seins.

Til. – Laisse-moi, pauvre femme... Ne joue pas... ne joue pas plus longue comédie... Elle m'est trop cruelle.

Azé – Ne suis-je donc plus belle ?... Mais je suis bonne encore.
Viens, ton coeur, dans mes mains, je le consolerais.

Til. – Laisse-moi, laisse-moi. Bien que tu m'aies blessé d'un coup plus douloureux que tu ne peux savoir ; je ne t'en veux pas. Tu fais ton métier, tu as faim peut-être... Prends ces pièces d'or et laisse-moi seul.

La baladine. – Je ne veux de cet or que je n'ai su gagner. Cher homme pardonne-moi. Ta peine était bien grande et sottement je viens de l'agrandir. Maintenant, je ne sais trop... mais certes je ferais beaucoup pour te causer un plaisir.

Le jong – La fine lame sait jouer le grand jeu.

Til. – Eh ! bien, reçois cet or, femme, tout simplement – Le hasard seul m'en a fait maître – Il t'aidera peut-être à vivre quelques jours sans jouer la comédie. Prends-le, tu m'obligeras.

La bal – Qui es-tu donc ? toi qui dis de ces mots que l'on n'entend jamais.

Til. – Un criminel qui expie son forfait et recherche partout sa victime perdue.

La bal – J'ai peine à te croire.

Til. – Oui, tu vauds mieux que moi. Tu cherches à donner l'illusion d'une joie à l'inconnu qui passe ; et moi je n'ai rien su que torturer le coeur le meilleur de ce monde, ouvert tout à mes yeux et que j'ai méconnu... Femme, va. Dieu te garde, tu es sacrée pour moi puisque en toi j'ai cru voir, un instant, Azénor.

Le jong – (À part) Un bon loup comme on n'en voit guère. Enfin la braise va cuire le rôti.

La bal – J'accepte ton cadeau. J'en ferai noble usage.

Le jong – J'ai vu pendu au clou un couple de perdrix...

La bal – Cher homme, bon voyage.

Le jong – Montre donc le magot.

La bal – Nenni, mon bel ami.

Le jong – J'ai l'une de ces faims !... Allons vite à l'auberge.

La bal – Suis ton chemin, moi je vais au moustier.

Le jong – La farce est bonne (La baladine s'en va par un nouveau chemin)
Hé, la !... Mais la friponne y court en vérité... Quoi ! serais-je roulé ?
(Tildu assis, songe, le front dans ses mains.)

VI

Le jongleur. – Voilà d'une péripétie ! Ça marchait si bien cette comédie. La ficelle des femmes est faites pour nous prendre. C'est tout à fait édifiant... Ah ! cornebleue ! il faut changer ce dénouement. L'on m'a volé !... Justement des archers. (Il crie) Au voleur, au voleur ! Mes écus... toute ma fortune ! À l'aide, au voleur. (Deux archers accourent)

1^{er} archer. – Hé quoi ! l'ami. Qui t'a volé

Le jong – Cet homme-là, qui fait le sourd. Je m'étais endormi sur le bord de la route, et pendant mon sommeil, ce gueux subtilement a retourné mes poches. Oh ! la canaille, le bandit !... Les économies de toute ma vie.

2^e archer – (Donnant un coup de pied à Tildu) Tu entends ? Qu'as-tu à répondre ?

Til – Ou cet homme vient d'être frappé par la folie, ou bien...

Le jong – L'on serait fou à moins. Fouillez donc son bissac.

1^{er} archer – En vérité, il a une jointée d'or. Pour un tel guenilleux !

Le jong – Oh ! ciel ! mes beaux écus !

1^{er} ar – D'où te vient cette aubaine.

Til – Je l'ai trouvée là, dans la grève.

Jong – Dans la grève, larron ? Dis plutôt dans mes grègues.

2^e ar – Hé, voudrais-tu, gueux, nous faire monter au mât ?

Jong – C'est bien ce qu'il espère. À moi mes beaux écus.

1^{er} ar – Patience. Qui nous prouve que cet or t'appartient ?

Jong – Eh ! crie-t-on au voleur, quand on n'est pas volé ?

1^{er} ar – Hum ! çà [s]'est vu parfois.

Til. – J'ai dit la vérité. Si vous pouviez savoir combien je le méprise cet or si convoité, qui fait imaginer la plus triste imposture.

2^e ar – Mépris un peu tardif.

Jong – À d'autres, va-nu-pieds.

1^{er} ar – Concluons. Ce gueux-là a bien mine de larron ; Ce trésor, nulle preuve n'en révèle le maître : nous saisissons le gueux et l'or.

Jong – Ah ! mon trésor, ah ! ah !

2^e ar – (à Tildu) Allons, oust ! Viens à l'ombre.

Til – Ah ! c'était bien mon tour. Un beau rayon m'éclaire.

ACTE IV

Image I

Mer calme. Ciel d'un vert doré, pommelé de nuage saumon.

I

Azénor – (Dans sa barque) Éternel tisserand, inlassable Océan, qui tisses, lisses, brodes, des aunes sans compter, déplie les souples lés d'une toile sans fin, ô mer jamais pareille, vaste comme l'amour, longue comme la peine, n'as-tu donc point de bord ?...

Les hirondelles !... Touchante banderole ! Elles m'apportent toute l'image du printemps... En voici une qui tombe, trop épuisée sans doute. Va-t-elle périr en mer ? Sauvez-la Jésus qui de votre souffle animez les ailes des oiseaux d'argile en vos doigts d'enfant. Viens à moi, viens petite... Te voici dans mes mains.

Ô tendre bestiole, comme ton coeur bat ! Sois sans crainte, repose, reprends un peu de force pour continuer ta route... D'où viens-tu ? où vas-tu ? vers mon pays peut-être. Ah ! dis, serait-ce toi qui avait fait ton nid au coin de ma fenêtre ? Plus cajolée que moi, tu reverras ton nid.

Connais-tu mon époux ? Quelles grâces je t'aurais, si tu voulais, toi dont l'aile est si vive, lui apporter un souvenir de la prisonnière des flots. Mais quel objet palpable pourrais-je te confier ? tiens, ce fil de mon voile, c'est tout ce que j'ai (Elle lui donner un baiser.)

Ah !... cette exquise odeur que tes plumes épandent !... as-tu donc côtoyé l'Île des Bienheureux ?... J'en retrouve sur toi l'inoubliable arôme... Frêle impatiente, tes ailes frémissent ; déjà tu veux partir... Adieu, va messagère, vole vers ton bonheur (L'oiseau s'envole)

Île sainte, beau rêve, comme tu t'es vite effacée ! plus vite que ne fond le sucre dans un verre. Seule la sainteté peut vivre en la lumière.

Ah ! l'île fortunée, j'en reste illuminée, j'en suis tout embaumée... Et toi, petit enfant, depuis ce jour tes yeux, où dormait de l'eau bleue, ont des lueurs d'étoiles.

II

Le diable de mer. – Hi, hi, hi, pauvre nice, frotte tes yeux, récure ton entendement. Cette Île n'existe pas et ne peut exister. Viens, je vais te montrer l'île de vérité et te faire toucher les seuls biens raisonnables. Sur la plage un beau nègre fait rôtir à la broche une marcassin de lait et le nègre en riant se poulèche les doigts...

Azénor. – De trop belles musiques ont empli mes oreilles, toutes les autres voies ne sont qu'un bruit de vent.

La frégate. – Diable bête et balourd, va-t-en, tu es trop sot. (Elle fond sur le diable, avec son grand bec rouge)

Le diable – Crois-tu, parce que tu as des plumes blanches sur le ventre...

La frégate – Pique une tête, sinon.

La dia – En voilà d'un empereur ! Bec crochu (Ils se battent)

La fré – Attrape. En veux-tu d'autres ?

Le dia – Forban, fripouille, voleur !

La fré – Gros porc !

Le dia – Ah ! la charogne ! Elle m'a crevé un œil.

La fré – Plonge, ou j'arrache l'autre.

Le dia – Pirate, heu, heu ! (Il plonge)

La fré – Le bougre ! Il m'a démis une patte.

(La mer rougit et fume. La frégate se penche à l'avant de la barque.)

III

Azénor.– L'affreuse bête s'est enfuie.

La frégate– Je crois qu'elle a son compte. A-t-on idée aussi de troubler à plaisir les beaux songes d'une femme éprouvée par tant de malheurs ? Il y a, par mon bec, de sottes bêtes dans la mer.

Quand l'on vient à penser à toutes les tortures qui te furent infligées, aux tentations aiguës qu'il te fallut subir, à tes souffrances infinies, cela vous fend le cœur. Mais plus que la pitié encore, c'est l'admiration qui jaillit devant toi.

De la place éminente où ton sang, ta fortune, tes vertus et tes charmes t'avaient mise dans le monde, soudain précipitée aux plus noires aventures qu'un être humain puisse approcher, tu les as traversées avec un beau courage dont il n'est pas d'exemple... Hélas ! d'autres épreuves te menacent encore. Brave-les d'un front haut que rien ne peut courber, d'une âme ferme qui ne sait pas faiblir, et tu feras de toi, innocente victime des plus indignes sorts une figure

d'indicible grandeur.

Azé. – Ô ma pauvre grandeur !

La frégate – Tu es le coeur doré de cette coupe bleue, le centre merveilleux de ce grand cercle d'eau, l'ombilic irradiant, de tout un univers.

Azé. – Ô coupe d'amertume, univers dérisoire ! Ô centre que je fuis et qui toujours me suit, si loin que je dérive !

La fré – Si tu as refusé toute aide à ton désir, c'était sur le conseil secret de ta valeur.

Azé. – Ô mon Dieu, puis-je entendre dire !...

La fré – Très noble est la matière dont tu es composée ; pétris-la, durcis-la, exhausse encore ton âme, et dresse-toi sur tes orteils, seule et belle, vers le soleil.

Tout se dit et court par le monde. Naguère simple princesse, tu seras désormais la femme sans égale, le poème admirable entre tous pathétique, le chef-d'œuvre insigne des eaux, devant qui tous les coeurs un peu fiers frémiront... Azénor, l'indomptable errante de la mer !

Azé. – Ensuite, noble oiseau ?

La fré. – Eh ! bien... tu resteras dans la mémoire des hommes le plus des exemples d'une âme inébranlable aux coups injustes des destins.

Azé. – Puis après, bel oiseau ?

La fré – Que te faut-il de plus ?... Le sentiment stoïque...
(Survient un ange fardé qui lui parle à voix basse)

IV

L'ange fardé.– Va plus loin, frégaton ; tes noix sont un peu creuses.

La fré – Comment, comment ?

L'ange – Cède-moi la place ; tu es trop vieux jeu.

La fré – Pffu ! beau malin ! Ro ho (la frégate s'envole)

L'ange – (à Azénor) C'est là un triste oiseau. Le sentiment stoïque...

Tu es mieux inspirée. Pâtirait-on pour une coquille vide ? Toute peine vaut son loyer, tout combat vaut son laurier ; et tu as déjà entrevu l'image de la récompense promise au mérite.

Bien peu d'âmes ont le privilège de si suaves visions. Ah ! tu es la choisie du Père. Perle pure des méchantes eaux, l'odeur de sainteté autour de toi rayonne, les Cieux jaloux t'envient.

Tu t'élèves, tu t'élèves chaque jour un peu plus. Jusque où es-tu destinée à monter ?

De quelle place si glorieuse, ne serais-tu pas digne ? Quelle couronne serait-trop belle sur ton front ? À quelle ambition ne peux-tu pas du meilleur droit prétendre ?...

Ah ! je te vois rendue à ce point si parfait que les voeux les plus hauts deviennent légitimes. La Dame de Nazareth – c'est là un bruit qui vole dans les sphères suprêmes – rêve même déjà à te céder son rang, tout auprès de son fils, pour te glorifier.

Azé. – Seigneur Dieu, Puis-je ouïr ?...

L'an – Ah ! le Père a pour toi des grâces si marquées, une amitié si tendre, que tu peux tout lui demander sans crainte. Mais l'amitié des grands, tu le sais, est instable ; mets vite à profit ta faveur. Sainte âme, dis-moi ton voeu, et là-haut je t'emporte de mon vol fulgurant.

Aze. – Page de Lucifer, bouche empestée, va-t-en.

L'an. – Me serais-je trompé ? Ne cèles-tu qu'une âme de servante ? L'on dédaigne celui qui s'efface, l'on écrase celui qui s'abaisse ; demain tu ne seras que du varech pourri, broyé par les galets.

Azé. – Va-t-en, par le Saint-Nom.

(L'ange fardé fuit dans un éclair. Tout le ciel s'assombrit.)

V

Azé – Quels ennemis d'astuce rôdent autour de nous !... Toute j'en frissonne... Je me sens baignée de froide sueur.
Humilions-nous, mon fils, baissons, baissons la tête. Après ce miel empoisonné, goûtons l'amertume sincère. (Elle boit un peu d'eau salé et en donne à son fils.) Bois un peu de cette eau... Ah ! tu fais la grimace. Mon pauvre petit, les pleurs tu le verras, sont plus âcres encore. Il faut s'habituer au file de bonne heure.
Sens comme elle est glacée ! Tes sueurs parfois et ton sang un jour seront bien plus froids.
Vois comme elle est sombre ! Tes prunelles souvent seront d'un bleu plus noir.
Sa vague se tord et toujours se plaint. Ton coeur torturé gémit bien plus.
Vois comme elle est grande ! près de nous, petits, qui n'en percevons qu'une étroite part. Et par devant Dieu, qu'est-elle ? une mare.
Nous sommes de bien pauvres choses, à peine des mouches sur l'eau, et si nous vivons encore ce n'est qu'à la faveur des Cieux. Admire mon enfant la bonté du Seigneur et de sa sainte Mère, dont une voix maudite à profané l'image.

Bonne Dame Marie
Entends ma litanie.

Aube fraîche du jour,
Sourire de la Terre
Lys tendre du mystère,
Source du bel amour ;

Rose blanche des sables,
Arôme essentiel,
Fruit le plus délectable
Hymne de l'arc en ciel ;

Lampe d'intelligence,
perle de la beauté
Livre de vraie science,
Échelle de clarté ;

Hermine sans émule,
Buire d'or sans défaut,
Voile blanc sans macule,
La Reine comme il faut.

Belle dont la parure
Est l'enfant merveilleux,
L'azur de ta ceinture
Relie la Terre aux Cieux.

Épouse et mère ensemble
Du Dieu qui te choisit,
Devant tes pieds fleurissent
Je m'incline et je tremble.

(La barque s'en va, le ciel s'éclaircit.)

VI

(Une crique de rochers rouges. Au loin, une chapelle. – Trois sirènes paraissent nageant vers le bord. L'une joue de la flûte, l'autre de la harpe, la troisième chante sur un mode insinuant.)

La Sirène 3^e –
Viens beau malandrin,
La mer te supplie,
La brise est jolie
et le ciel serein.
Au creux de nos seins
Les coeurs de chagrin
Trouvent l'accalmie.

Tildu. – (s'avançant avec précautions.) Le passage est dangereux ; il faut bien pourtant que je le franchisse.

La Sirène.–
Viens, aventurier ;
Sur le flot de soie,
Tout l'espoir chatoie,
Suivons les pluviers.
Loin de ces rochers
Les coeurs écorchés
Découvrent leur joie.

Tildu. – Je ne veux pas vous entendre. N'ai-je pas déjà visité les îles ?

La Sirène.– Tu es donc assuré que nulle rive prochaine n'a recueilli ta belle (Les sirènes enlacent Tildu.) Ce n'est que sur les flots que tu la trouveras.

Til – Vous êtes des trompeuses qu'il ne faut jamais croire.

La sir – Quels méchants t'ont circonvenu ? Nous t'offrons ton bonheur. La terre a repoussé celle que tu convoites, et tu n'y peux trouver, après soucis constants, fatigues épuisantes, que le poison des grands déboires. Vois, le venin de vives a tuméfié tes pieds déjà déchiquetés par les coques de moules et les ronces de falaises ; les douleurs, contractées sans doute à la prison, te courbent comme un arc... Veux-tu bientôt marcher sur les genoux ?... Mets fin à ces folies.

Viens, laisse-toi glisser aux doux lacs de nos bras ; nos mains rafraîchiront ton front qui bat la fièvre et nos chants calmeront les tourments de ton coeur. Viens, nous te conduirons par un chemin sans peine au sein de ton bonheur.

Til. – Laissez-moi, laissez-moi ; vous n'êtes que des fourbes. Rendez-moi mon trésor, si vous le détenez.

La Si – Pauvre homme, ton injure, nous l'excusons ; tu souffres. Nous crois-tu souveraines ? Contre les destinées nous sommes sans pouvoirs. Il ne nous est permis que de te transporter vers celle que tu aimes. Si nous t'en faisons l'offre – mais voudras-tu me croire ? – c'est pour nous un grand sacrifice, car nous t'aimons hélas ! ingrat.

Et cependant – nous le sentons – un peu de joie ne saurait naître en nous qu'à l'issue même de tes malheurs.

Til. – Le mensonge est dans votre voix. Semblez-vous tendre, ce n'est que pour séduire. Vous connaissez les sortilèges qui d'un homme font un chien rampant.

La Si – Le sauvage mal peigné ! Peut-on parler ainsi ! Hou ! Ajoutes-tu foi aux divagations de

ces matelots ivres qui geignent : Euh ! l'eau me veut, elle vient, elle m'emporte... Lorsque leurs pieds d'aveugles eux-mêmes les conduisent aux vagues étonnées ?

Til. – Belles, vos charmes sont trop certains.

La Si – La vérité doit-elle être dénuée d'attraits ? Serait-elle un grief l'harmonie de nos voix ? L'agrément de nos yeux serait-il une offense ? Cher pèlerin, tu déraisonnes. Est-ce péché, dis-nous, d'aller vers son bonheurs languidement bercé en des bras d'algues souples, au lieu de s'écorcher sur la pierre et l'épine ?

Til. – Laissez-moi, entendez-vous ? Je n'ai pas le coeur marin.

La Si – Voudrais-tu dire qu'il tremble ?

Til. – J'ai le courage de ma foi... En moi ne reluit qu'un seul feu, mais si beau, sachez-le, si beau, que je ne veux pour rien au monde l'exposer aux caprices de la mer.

La Si – Le sentier de rocs, le crois-tu plus sûr ? N'est-tu déjà tombé en route ? Tu le trouveras sans issue, après avoir souffert tous les tourments des hommes et tout le poids des jours. Le chemin des eaux seul est facile et fidèle.

Til. – Je suivrai le sentier rude, tant que mes pieds me soutiendront.

La Si – Il est des fous, ai-je ouï dire qui se plaisent à se déchirer. Si tu es de ceux-là, coeur dur, prends du moins en pitié la pauvre qui te pleure.

Til. – Les cruelles :... Je suis la route de mon espoir.

La Si – Tu veux t'aveugler. Ah ! tu n'aimes pas.

Til – Le mot le plus triste à entendre ! Même d'une bouche qui sait tant mentir... Mon coeur s'élargit chaque jour. Plus mon amour grandit, aussi plus il s'enflamme ; et je chéris tous ceux que ma sainte eut aimés... Déliez vos mains. Adieu.

La Si – Ah ! tu fais fi de nous ?... Victimes bienheureuses de tous les abandons lorsque l'on nous écoute, devant le rocher sourd, nous devenons méchantes. Je le dis, ta belle sera ton châtiment, oui nous te punirons en elle. Nous la giflerons, nous la bernerons, nous lui ferons subir les plus poignants des maux.

Til. – Ô sirènes, bonnes dames !

La Si – Nous la rendrons plus blêmes que l'écume devant les visions de l'horreur, nous glacerons son sang sous des flots d'épouvante et nous la roulerons dans un tel désespoir, qu'elle appellera la mort d'un cri fou.

Til – Goules infâmes !... Dieu saint, Dieu saint, protégez-la... Et faites nos âmes fermes.

La Si – Ah ! pourquoi t'aimons-nous ?... Lâche coeur. Oh ! oh ! oh ! (Elles plongent)

VII

(Le ciel de nouveau se couvre. Une giboulée s'abat.)

Tildu. – Mer terrible et farouche, que tes voix sont diverses, tes gestes ambigus ! Plus câline qu'un roseau, plus brutale que le tonnerre, tu flattes et puis menaces, tu frappes et caresses, tu fais le bien et le mal. Que faut-il penser de toi ?

Coeur de barbare, je crois que je t'ai ressemblé... Azénor, ma pauvrette, en quelles mains redoutables t'ai-je précipitée !... Mais tu as atterri peut-être. Et tes tendres pieds nus dans la boue des chemins, tes cheveux écourtés ruisselant sur ton cou, tu t'en vas lamentable... Bons anges, étendez vos ailes sur son front. (Il s'assied.) Rien ne vaut pour sentir la souffrance des autres que de pâtir soi-même... Sur la terre, sur les eaux, combien de malheureux en cet instant gémissent ! Quels soupirs de douleur et quels bruits de sanglot le vent de toute part m'apporte !... Ma douce sainte, tout enfant, avait déjà su les entendre... Je soulagerai les maux de mes frères.

C'est du guignon tout de même d'avoir perdu trois mois au fond de ce cachot. Furent-ils, au fait, sans bénéfiques ? Mon enquête a été interrompue, c'est vrai, quelques douleurs depuis me

lancinant aux reins, mais le repos a guéri mes deux pieds qui m'eussent avant peu interdit toute marche. Et puis j'ai réfléchi, dans tout ce noir tranquille, j'ai compris bien des choses qui me semblaient voilées, une flèche de lumière m'a traversé le coeur... Et ces deux bandits de grand'route, qui bientôt furent mes compagnons, – voilà ce qui est plus étrange – moi le vaurien, l'homme de scandale, j'en ai fait je crois des hommes contrits.

VIII

(Survient la God une pauvre avec des bribes de parure. Elle porte un jeune enfant.)

La God.– Mon petiot, tu deviens trop lourd, bien que tu ne manges pas toujours à ton désir. Il faut apprendre à marcher seul ; la route du hasard est longue. (Elle le pose à terre) Oui tu as faim ? Fais comme moi, suce de l'herbe du chemin. Ah ! que veux-tu, depuis que tu es né partout on me repousse... Je suis brisée.

Tildu. – (À part) J'aurais du garder ma dernière croûte (S'avançant) Vous semblez bien lasse, pauvre femme.

La G – Oui, je suis vannée, mais que vous importe ?

Til – Où allez-vous ? Peut-être...

La G – Je vais par là, je ne sais où.

Til – Je pourrais vous aider à porter votre enfant.

La G – Ça se voit, vous n'êtes pas d'ici ? (Deux commères passent)

1^{ère} Commère – Tiens la God a trouvé un épouseur en route.

Ile – Un pèlerin cossu, un prince de la douve, c'est pas de la piquette.

Til – Comment l'appellez-vous ce joli bambin-là ?

La G – Da ! Il n'a pas de nom.

(Azénor furtivement passe dans sa barque qui disparaît aux derniers mots)
Une cloche sonne à la chapelle.)

Azénor– Lointaine, lointaine, une cloche tinte... D'où ce son vient-il ?

Ô la cloche sainte, Tildu, l'entends-tu ?... Dors, mon cher petit.

Tildu. – N'est-il pas baptisé encore ?

La G. – À quoi ça sert-il ? Puis ça doit coûter cher... Quant aux parrains, cours après. Depuis que ce moucheron est né, chacun à ma vue détourne la tête.

Til. – Si vous le voulez bien, je serai son parrain, là dans cette chapelle ; et la femme du sacristain sera peut-être sa marraine. Ça fait du bien d'être chrétien, ça met du baume sur la peine.

La G – Mais il faut de l'argent bon homme... un cierge, des dragées, je ne sais quoi encore ; et tu ne sembles pas plus galetteux que moi qui n'ai qu'un denier en poche.

Til – L'on trouve un peu de tout, quand on le veut bien ? Allons viens-tu, femme ?

La G – J'ai vu bien des hommes, mais...

Til – Mon cher innocent, tu n'as pas de père ; je veux mériter d'avoir un enfant (l'enfant sur son bras, il part suivi de la mère.)

IX

(Azénor dans sa barque reparaît de nouveau.)

Azénor – Oui, j'ai bien trop tardé... Ah ! le mignon, te voilà réveillé ! Tu ne sais pas à quoi je songe ? mon cher petit, tu n'es pas baptisé. En dépit de mes déconvenues, j'espérais toujours toucher une terre, où j'aurais pu trouver l'homme de Dieu. Mais si la mort soudaine te

saisissait-il ?... J'ai trop tardé à te faire chrétien. (Elle se signe.)

Maître des Cieux et de la Terre, au sacrement que je vais accomplir veuillez donner pleine efficace, malgré mon indignité.

Mon fils, écoute-moi, je veux pour toi la foi qui donne l'éternelle vie ; je veux que tu aimes ton Dieu, de tout coeur, de toute âme et tes frères comme toi-même. (Elle souffle sur le petit front.)

Par mon souffle, esprit impur, éloigne-toi de cet enfant, afin que le divin Paraclet y repose.

Reçois, mon fils, le signe de la Croix, sur ton front, sur ton coeur, suis les vrais préceptes du Ciel et fais de toi-même le temple de Dieu.

Budoc sera ton nom ; Tu es l'enfant *noyé* ; que le Seigneur te sauve !

Dieu souverain, reçois pour ton servent cet enfant marqué de ton sceau royal. Chasse de son coeur les ténèbres, romps les lacs du démon dont il est ligoté, entrouvre-lui ta porte charitable. Détourné du marais puant des convoitises et pénétré de ta sagesse qu'il s'éjouisse du baume exquis de tes leçons et s'élève vers toi d'un degré chaque jour.

(Sur la lisse de la barque, elle recueille du sel.)

Créature du sel qui reposes en ma main, je t'exorcise par le nom du Père, la charité du Fils, la vertu de l'Esprit ; je t'exorcise par le Dieu trois fois saint qui te créa pour l'entretien des hommes, afin que purifié tu modifies cet enfant à ton tour et sois en ses entrailles le souverain remède à toute corruption.

Reçois le sel de la sagesse, mon fils, qu'il te garde à l'Éternité. Père de tout ce qui existe, regarde en grâce cet enfant, dont l'âpre sel est la première nourriture, et donne-lui de savourer bientôt le céleste aliment qui donne la ferveur, l'espoir et la constance. Conduis-le vers les eaux de rénovation ; Seigneur Dieu, qu'il en sorte digne de goûter parmi tes fidèles aux fruits impérissables de tes promissions.

(Le diable de mer bondit près de la barque)

Au large, esprit immonde, par le saint nom du Père, du fils, et l'Esprit. Va-t-en, te l'ordonne Jésus qui d'un pied divin marchant sur les eaux étendit sa main ferme vers Pierre qui se noyait. Diable maudit, reconnais son arrêt, rends honneur à Jésus, libère son servent jugé digne d'approche de la sainte fontaine.

Mon fils te voici au temple de Dieu. (Azénor de son pouce humecté de salive, touche les oreilles, puis les narines de Budoc.)

Oreilles neuves de mon enfant, ouvrez-vous au concert des divines paroles. Narines fraîches de mon enfant ouvrez-vous aux parfums des vérités célestes. Et restez toutes closes aux flatteries du démon.

(Elle dévoile Budoc et par trois fois le plonge dans l'eau dorée de soleil.)

Je te baptise au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit.

Ô mon fils, te voici net de toute souillure.

Il n'est point pour toi, d'huile ni de chrème ; que Jésus t'oigne lui-même de la grâce du salut. Je n'ai point de robe blanche, cher petit, pour te vêtir. Que ce pan de voile, lavé par les flots, aussi bien des larmes, soit ton vêtement candide.

Je n'ai pas de vin, je n'ai pas de miel, pour te réjouir. À tes primes heures, aucune douceur. Que tous les rayons du ciel et mes baisers soient ton miel.

Je n'ai pas de cierge en cire à mettre en tes mains. Mais la flamme de ma foi et de la charité sainte est ardente devant toi. J'en embraserai ton âme ; tu la garderas vive et toute belle et tu trouveras éclairé par elle, l'éternelle joie.

A travers les périls des eaux, la paix soit avec toi, ô mon enfant si pur !

(La barque disparaît)

X

(Des gens passent revenant du marché. La God et Tildu portant le marmot sortent de la chapelle. Tildu s'assied sur le seuil.)

- Tildu. – Il faut maintenant gagner des dragées, mon petit Pierric.
La God. – Que penses-tu faire ?
Til. – (Tendant la main aux passants) Pour l'amour de Dieu, un petit denier à des malheureux.
Une femme – Tiens, pauvre homme.
Til – Dieu vous le rende.
Une fillette – (Offrant un bâton de sucre) Pour le petit. C'est jour de frairie.
Til – Merci, bonne fille – Un petit denier, chrétiens charitables.
Un marchand cossu. – Catin et mendigot s'accordent bien ensemble.
La God – (Un peu à l'écart) Assez d'affronts, viens-tu ?
Til – La charité, bonnes gens.
Un matelot – Mes soutes font de l'eau, mais quand je vois des gosses... (Il donne son aumône.)
Til. – Dieu te récompense. La charité, chrétiens.
Une vieille – (En donnant.) Mais... ne va pas le boire.
Til. – Il faut d'abord manger. Merci, bonnes âmes.
La God – Je m'en vais, tu sais.
Til. – Il ne passe plus personne. Je n'ai pas choisi peut-être la bonne place. Défaut de pratique, vois-tu.
La Go – Moi je n'oserais pas mendier.
Til. – Tu es un peu fierotte. J'ai été comme toi. Tiens, mets çà dans ta poche.
La G. – Vrai ? Comme tu es bon !
Til. – Bon ! Ah ! si tu savais !
La G. – Ne t'ai-je pas vu pâlir sous l'injure ?
Til. – Allons Pierric, en route. (Il l'emporte.)
La G. – Mets tes bras au cou de ce bon parrain, mon Pierric chéri, et embrasse-le bien fort (Ils font quelques pas.) Où vas-tu maintenant ?
Til – Ici le chemin bifurque ; Je prends le sentier des falaises. Pour toi il serait trop rude et je vais te dire adieu.
La G. – Te reverrais-je un jour ?
Til – Dieu le sait. (La femme part en pleurant)

XI

Un pèlerin. – (Un peu émoussillé) Quel est ce païen-là ? Un mercelot du diable ?

Çà, écoute un brin.

- Til. – Où vas-tu par ce chemin ?
– C'est le chemin de misère,
Gercé d'orties et de pierres ;
C'est le chemin d'amitié
Où le sol est ferme au pied,
Le vent plein d'odeurs légères.
Le pel – Rêves-tu mon vieux ?
Til. – C'est le sentier des lépreux.
– C'est le sentier aux épines

Hostile à toutes vermines.
 Fuguant le palus fangeux,
 Il bondit aux monts heureux
 Qu'un soleil pur illumine.

Le Pèlerin – Route sans compaign,
 C'est l'ennemi avant demain.

Til. – Ne le crois pas solitaire ;
 J'apprends les plus beau mystères,
 D'un ange qui me conduit.
 Le long des jours et des nuits,
 Le Ciel y parle à la Terre.

Le Pèlerin – Toujours sans logis
 C'est le malheur sans répit.

Tild – Mon pain est de confiance,
 Mon auberge d'espérance,
 Et chaque jour je renais.
 Qui rêverait de relais
 Sur la route de Jouvence ?

Le Pèlerin – Va. Chacun son goût.
 Moi, je m'en vais boire un coup.
 (Il s'en va riant Hé, hé, titubant un peu.)

Image II

Un soir doré. Mer calme de violettes. Deux coups de tonnerre retentissent au loin. La barque d'Azénor paraît.

Azénor. – Enfin, le voilà passé l'orage terrible !... J'en frémis encore... Quels dangers de toutes parts ! En quel désolant périple me vois-je entraînée !... Parfois ma barque file, vive comme hirondelle, avec un bruit de soie et parfois elle dort comme une feuille morte sur un étang charmé...
 Quelle est cette aile blanche ?... là-bas. Est-ce une mouette, un grand fou égaré ?...
 Oh ! C'est une voile ! mon fils, une voile !...
 Là-bas monte une voile comme un Ange des eaux... un rayon de soleil la transforme en draps purs de Fête-Dieu... Ô toile lumineuse, bannière de clarté, guidon du messenger, jouer dorée du bonheur !
 Vois comme elle grandit !... Elle cingle vers nous... Ouis ces chansons qui frisent les vagues ; l'essaim joyeux né de la blanche ruche... Elle approche... Comme elle est belle !... Oh ! je la reconnais... C'est elle... avec sa guibre recourbée... À la drisse du mât flotte le pavillon... Oui c'est le pavillon de gueule et de sinople. Mon fils, voici ton père ; oh ! sans doute, sans doute, c'est Tildu qui nous cherche et qui vole vers nous... Ah !... mon coeur me fait mal...
 Amis, ohé ! ohé ! voyez, voyez mon voile... Il est bien déchiré mais il palpite encore ... Ohé ! venez, venez. Ma voix, l'entendez-vous ?... Elle est bien usée à tous les vents du large, mais elle sonne encore... Ô mon fils, vois ton père, sur le château d'arrière ; c'est lui, ce beau seigneur.
 (Dans le soir qui tombe, debout sur le banc, elle brandit son fils au bout de ses bras)
 Ohé ! amis, venez... Tildu, vois ton enfant, ton enfant pur et blanc, clair plus qu'une étoile... Ohé ! bien-aimé, viens nous recueillir.

Des voix lointaines. – (Elles chantent) Adieu, la blonde,
Les vents sont fous ;
Du bout du monde,
La blonde,
Reviendrons-nous ?

Azénor – C'est fête à bord. Au rythme des bottes de bois, ils chantent... et ne m'entendent pas... Voyez-le mon fils... Ah ! mon Dieu ! ils dansent... et ne te voient pas. Mon cher innocent, elle est pourtant claire ta face... Peut-être ne sait-on voir ce qui est sans tache ?... Et mon voile est bien gris dans tout le gris du soir.

Des voix lointaines – Adieu la blonde ;
Nos coeurs sont fous.
Au bout du monde,
La blonde
On oublie tout.

Azénor. – Ce chant où l'ai-je entendu ? C'est là un air de chez nous... La nef... On dirait, oui, la nef s'incline... elle vire vers le Nord... Mon Dieu, mon Dieu !... ne puis-je être entendue des hommes... ni de vous ?... Est-ce encore un espoir que je vais voir mourir ?... Mon tout petit, la grande magicienne, comme elle sait blesser !... Ah ! Seigneur, versez-moi un peu de votre baume !... Mais la nef de nouveau pare à virer, je crois... Puis-je espérer encore ?...
(La brise entraîne Azénor qui disparaît en agitant son voile d'une geste fatigué sur un ciel de crépuscule.)

II

Une dune aride avec des chardons et quelques pins fumeux, que le bleu du soir recouvre soudain.

Tildu. – La fatigue m'abat, mes genoux se dérobent... et mon coeur est plein d'ombre... N'ai-je pas entrepris une tâche insensée ?... Oh !... je touche au désespoir. Douce bien-aimée !... Oh ! oh !
(Il se laisse tomber à terre et sanglote le front dans ses mains. Une ombre grise vers lui se penche.)

L'Ombre. – Mon enfant, mon enfant. Tu pleures ?

Til – Qui m'appelle ?

L'O – Une pauvre âme en peine et qui oublie sa peine.

Til – Qui donc oublie sa peine ?

L'O – Une mère, mon fils, dont l'amour fut la vie.

Til – C'est vrai, j'eus moi aussi autrefois une mère. Est-ce toi cette ombre pâlie ? As-tu levé ta lourde pierre ?

L'O – Ton cri m'a fait surgir tant il était vibrant. Les morts tremblent encore aux cris de leurs enfants... Quelle douleur te point ? Sous le faix tu succombes. Ne te penche pas ainsi vers la tombe. Je veux te relever.

Til – Ah ! Dieu seul le pourrait. Je suis le réprouvé de la main de justice.

L'O – Tu es l'enfant perdu qui revient au foyer où des bras attendris sont prêts à l'embrasser... Tes fautes je les sais ; j'en suis un peu complice : je n'ai pas su mon fils guider tes premiers pas ; pour toi mon faible coeur avait trop d'indulgence, aussi dois-je à présent, tant que tu marcheras, sous les ronciers griffus saigner en pénitence.

Til. – Ma mère, ô bonne mère, serait-il cet aveu l'allègement promis ? Tu joins à mon fardeau tout celui de ta peine.

- L'O – Dresse tes reins, lève-toi fils. Veux-tu pencher vers la géhenne ? Je te croyais un coeur de roi et des yeux désormais lucides ; me serais-je abusée sur toi ?
- Til. – Je m'estimais plus intrépide.
- L'O – Puisse la force en ta douleur, pétris ton âme de tes pleurs. Qui sait aimer, aime sa peine. Le grand courage a belle aubaine. Va, ce n'est qu'en peinant que tu progresseras.
- Til. – Reverrais-je ma douce Azénor ici-bas ?
- L'O – Je l'ignore. Et qu'importe, si tu la joins aux Cieux qui ne passeront pas. (Elle pleure.)
- Til. – Ô mère, tu sanglotes. Dis-moi ton grand chagrin.
- L'O – Celui de te quitter.
- Til. – Mais il en est un autre... Oui dans tes yeux je lis une pauvre prière... Dis-le moi je t'en prie : puis-je te soulager ?
- L'O – Devant ta piété, je ne puis plus me taire. Si tu savais, mon fils, la souffrance des morts ! Leur vue est devenue trop claire. Accablés de leurs fautes, ils voient comme ils sont loin de la Joie devinée.
- Til. – Oh ! parle chère mère.
- L'O – J'aurais voulu mes lèvres closes, car mon aveu je le prévois va prolonger encore ta route.
- Til. – N'ai-je pas repris force en toi.
- L'O – Autrefois j'ai fait le voeu d'aller à pied à Guingamp brûler un cierge de merci, aux genoux de Notre-Dame ; et par négligence, j'ai dû trépasser sans m'être acquittée. Cette dette est pour moi une cuisante épine, hélas ! parmi bien d'autres.
- Til. – J'acquitterai ton voeu, ma mère.
- L'O – Oh ! merci mon enfant qui va dans la souffrance. Que Dieu double ta force. Va, mon fils. Au clair jour, j'espère te revoir dans le jardin du Père. Mais le matin, dans tes prières, ne m'oublie pas.
- Til. – Si l'oraison d'une âme vile...
- L'O – Il n'est pas d'élans inutiles. Hausse ta foi.
(L'ombre s'éclipse. Tildu plié en deux s'en va. L'ombre reparaît)

III

- L'O – Si les vivants voyaient avec les yeux d'une ombre, comme leur vie changerait de couleur ! Sur la terre parfois vient à naître un bel ange, mais bien peu de regards savent le découvrir... Mon cher fils qui t'en vas ployant sous ton péché, quelle femme céleste fut mise en ton chemin !... Sur l'océan tiédi par les feux des Tropiques, je la vois à genoux qui dans son abandon prie pour toi, pour nous tous, s'oubliant elle-même... Et mon tout petit fils, cet oiselet béni, la perle du collier, la dernière, mais si pure – Comme tout se relie ! – il pâtit de nos fautes et expie nos péchés !...
Ah ! mon buisson d'épines m'appelle de ses griffes ; je ne puis longtemps t'oublier.
(Elle s'efface.)

IV

Belle nuit étoilée ; mer à peine onduleuse.

Azénor.– Je n'en sais rien. Qu'importe où la bise m'entraîne ; je suis faite à tous les climats et je suis à tout préparée. Mais mon échine ploie ; mon fardeau est si lourd. Parents, aïeux, amis, serviteurs et manants sont de charges sans nombre.... Je n'en repousse aucune, mais Bon Seigneur parfois, lorsque le poids m'entraîne du bout de votre doigt donnez-moi un peu d'aide.

Le souvenir de mes parents, ce soir me poursuit avec insistance. Ah !... qui surgit de l'eau ?

V

Morgwen – (vieille sirène aux cheveux blancs) Ma toute belle !

Azénor – Qui es-tu ? Ton visage me semble familier.

Mor. – Eh ! ne suis-je pas ta vieille nourrice ? À peine avais-tu trois jours lorsque je t'ai bercée pour la première fois. À cette heure, tu riais, en toi déjà naissait un cœur de marinière.

Tu as bu mon lait fort, mangé mes poissons fins ; j'ai fourni à tes jeux un sable d'or moulu, les plus beaux coquillages ; je me plaisais à ton sourire.

Ton père aussi je l'ai beaucoup aimé. Autrefois il trouvait près de moi tous les charmes, mais à présent... Dans ma grotte de verre, à cent brasses de profondeur – Oh ! tu verras comme c'est beau chez moi ! – il se lamente et puis... se désespère.

Azé – Père chéri ! Ah ! se peut-il !

Mor – C'est vrai, tu ne peux pas savoir. Après ton départ, sa tête s'est troublée ; aux grèves de Portzic il courait en criant et se déchirant les joues de ses ongles. Et prise de pitié, un soir je l'emportai avec l'espoir d'endormir son chagrin. Parfois il semble près de sourire et puis il se met à pleurer. Mes chants, qu'il aimait tant naguère, ne font naître en lui que sanglots et mes caresses les plus tendres lui sont des aiguilles d'oursins.

Azé – Pauvre, pauvre père !

Mor. – Il gémit sur lui, et puis il t'appelle et se heurte le front à grands coups aux murs... Je suis jalouse de toi. Pourtant l'autre jour je lui ai promis de faire l'impossible pour te mener vers lui. J'eus d'abord la pensée d'agir sans consulter ton sentiment, puis je songeais : se pourrait-il qu'une telle prière la trouvât insensible ?

Viens donc joliette, vers ce père en pleurs. Je te porterai câline, câline en te chantant, tu sais, un vieil air à bercer, comme aux jours bleus de ton enfance.

Azé – Ah ! nourrice, nourrice !... Comme tu m'attristes !... Es-tu bonne ou méchante ?... Bonne peut-être sans le savoir, et méchante sans le vouloir... Ma pauvre nourrice.

Mor. – Dis-moi plutôt que je radote... C'est vrai, je suis vieille, si vieille !... Ah ! j'en ai vu des choses... dans les temps.

Avant que ne parût le premier grain de sable,
L'Esprit a sur mon sein mis son pied ineffable ;
Et c'est pourquoi depuis, je frissonne toujours.
J'ai ouï la voix de l'Ancien des Jours,
Et j'en dis les échos à l'aube quotidienne.
Du vieux monde je suis l'aïeule très lointaine ;
Belle c'est mon sang bleu qui coule dans tes veines ;
Et mes sucs les plus fins composent ton amour.

Azé. – Aïeule vénérable, à t'entendre je suis inquiète et troublée... Le plus auguste en toi se marie à la fraude. Tes yeux ont des regards changeants et tes voix des accents muables.

Mor – Que veux-tu ! Ne suis-je pas femme ? Mais mon amour ne change pas. La douleur de ton père, ma fille, me fait mal. Chaque jour il répète « Ah ! si je pouvais voir Azénor un instant, quel adoucissement ce serait à ma peine ! » Viens lui porter un peu de réconfort.

Azé. – Je crois bien te comprendre, mais j'écoute une autre voix.

Mor. – Serais-tu ma fille sans pitié ? Pourrais-tu repousser la suprême prière d'un père au désespoir ?... Songe un peu à sa joie de recevoir son pardon de ta bouche et de contempler le sourire du petit fils né de son sang.

Azé. – Hélas ! la fourberie dort au fond de tes yeux... Seigneur je vous implore. Pardonnez à mon père, prenez-le en merci.

Mor. – Ah ! mauvaise enfant, les vents me l'ont dit – Je suis prostituée à ces forts rustauds – bientôt roulée par eux avec ton nourrisson, comme plume d'alouette, sans avoir jamais repris terre, tu cherras tête la première dans mon giron glacé. (Elle s'évanouit)

Azé. – Seigneur Dieu, qu'il soit fait selon ta volonté. À toi je m'abandonne.

(Une harmonie très pure s'élève)

V

Azénor. – Une étoile file et tombe dans l'eau... Un ange a-t-il passé ?

(Mille étoiles cinglent embrasant l'air et la mer et marient leurs paraboles à celles des poissons volants.)

Le cheval de mer.– Le feu, le feu ! Du feu partout. Sauve-toi la belle, saute sur mon dos, sinon tu vas griller comme un hareng, ji, ji, cot, tac, sur les tisons, ou bouillir comme un pluvier, brou, brou, ou, dans un chaudron.

Azé – Du feu partout... Les bluettes jolies !... Des pommes d'or tombent sur la prairie ; du ciel neige du feu... Est-ce Pâques fleuries ? Entends, mon fils, chanter les Cieux.

Les astres. – (Chantant) Nous sommes le beau grain d'amour,
Tombé des mains nues de la Grâce,
Le frai d'or muant dans l'espace,
Les oeufs formés au second Jour.

Au Verbe divin suspendues,
Nous sommes les espoirs tremblants,
Nous sommes les gouttes du temps
Les nombres de l'étendue.

De la forge de la Splendeur,
Nous sortons, pâles étincelles,
Frêles miroirs, si peu fidèles,
De l'éclat pur de notre Auteur.

Nous sommes des lampes ferventes,
Des creusets bouillonnants de feu,
Des roues échauffées à leur jeudi
Les roses de la foi brûlante.

C'est l'amour de Dieu, notre attrait,
Son désir, notre intelligence,
Son bonheur, notre récompense ;
Nous suivons la voie qui lui plaît.

Transmuant tous germes morbides
En fruits de bonne volonté,
A l'aube du divin Eté,
Nous serons la Vigne splendide.

Nous chantons le plus bel accord,
Nous écrivons la loi formelle

Où la Sagesse se révèle.
Heureux le coeur pur qui l'épelle ;
Pour lui s'ouvre la Porte d'or.

Azé – Mots lumineux, ah ! comme loin d'ici votre chant nous entraîne ! Fleurs d'amour du grand pré des cieux, vous êtes les yeux des anges qui veillent.
Astres gracieux, vous êtes les abeilles blondes, qui butinez le miel pieux à toutes les roses du monde pour la ruche du Seigneur Dieu.
(Les étoiles filantes se multiplient sur la mer phosphorescente.)
Enfant, ris à la nuit clémente, de rayons lumineux tissée. Puisque nous ne pouvons monter, les étoiles vers nous descendent. Vois sous nos pieds et sur nos têtes, il n'est que fleurs de tous côtés. L'heureuse fête ! La nuit n'est plus que de clartés.
Tout le ciel brasille, les étoiles sillent, les étoiles jouent, tout autour de nous ; leurs tiges qui ploient lancent des pétales, des graines d'opale, des éclairs de joie dont la mer chatoie.
Divine féerie ! les vagues ruissellent de mille étincelles et vois, nous constellent de bijoux sans prix, nous couvrent de perles, de paillettes d'or, de rubis de feu, de cent diamants... Ah ! le joli jeu !
Que nous sommes riches ! Nous voici parés, d'habits chamarrés, de voiles gemmés... Les rois d'orient, cependant peu chiches, jamais n'ont porté manteaux si luisants.
Touchante splendeur ! Mon coeur fond d'amour ; nous sommes noyés de feux de velours ; dans ton or vivant nous vogueons, Seigneur !

Image III

Sous un clair soleil, au penchant d'une falaise lacée d'un sentier une marmite ébréchée fume entre deux pierres. Tildu monte de la grève, portant des éclats de bois qu'il met sur le feu.
Tildu. – Plus de fumée de que de flammes... Bois d'épaves ne fait bon feu. Mon coeur lui ressemble un peu. (Il souffle sur le foyer.)
Qu'il faut user de patience ! avant de pouvoir manger. Un bonheur encore d'avoir pu trouver ces éclis peints de coaltar. (Il s'assied)
Bon Dieu ! que j'ai faim !... Après une course rapide, cet air aiguisé de senteurs marines chatouilles l'estomac et ouvre l'appétit, plus qu'il n'est nécessaire... Comme ce joli congre s'est rencontré à point sous mon bâton ! Va, mijote, marmite ; elle est aimable ta chanson.
Me voici las, mais content de mon pèlerinage... C'était un beau cierge... Aussi m'a-t-il fallu assez longtemps pour le gagner en le mendiant à la porte de Notre-Dame. Cela me reconforte tout de même d'avoir pu donner à ma mère une pauvre fleur de bonheur..
Oh ! le fumet exquis, l'odeur affriolante !... Des carottes sauvages, un brin de serpolet ; ma cotriade à coup sûr va être un délice. Il ne faut pas toujours boudier à son plaisir (Il se couche).
Le bon repos sur ce gazon moelleux, dans l'attente d'un fin régal !
Mais...un remords me pique. Dans ces morceaux de bois que je viens de cueillir, il y avait des débris de tonneau... Ma pauvre abandonnée ! Vais-je de ton naufrage et de ta mort – qui sait ! – tirer un moyen de jouissance ?... Ce serait trop cruel.
Fini mon plaisir ; mais j'ai faim, j'ai faim et je dois marcher ; et pour marcher il faut prendre des forces. Trempons nos croûtes ; il est temps. (De son bissac il tire quelques débris de pain qu'il jette dans sa marmite)
Çà sent vraiment trop bon... Le congre grassouillet ! il fait plaisir à voir ; la chair en est plus blanche qu'une aile de poularde. Là, encore un instant, quand le flot couvrira là-bas ce caillou noir... Comme c'est singulier ! Ce repas qui m'attend me tente plus je crois qu'une oie grasse farcie de châtaignes grillées sur un beau plat d'argent... Dans le temps, j'étais bon gouliafre ; oui, oui, mais le fricot apprêté par nos mains connaît-il un rival ?

S'il y avait ici quelques herbes amères je rendrais ce ragoût un peu moins savoureux.

II

Un rôdeur. – Bigre de bigre ! la riche odeur de soupe ! Elle m'a fait grimper jusqu'ici. Ben, vieux, on se mitonne un petit miroton qui n'est pas pour des merluches.

Til. – Tu as envie d'y goûter ?

Le Rod– Envie ? À qui serait gavé il donnerait appétit ; Et moi depuis trois jours je ne biffe que berniques.

Til. – Ma foi, tu viens à point. Le congre est cuit ; prends-le.

Le Ro – Hein ! Part à deux, je pense, l'ami.

Til – Il n'est pas très gros... et je n'ai plus faim.

Le Ro – Non, tu sais c'est pas ordinaire... Alors, alors je suis maintenant un seigneur avec un maître-queux ? Sans mentir ça me change... et ça me va. Mais je suis bon prince : partage ma bombance, t'as pas l'air d'un bouffi ; l'appétit te viendra.

Til. – Prends la marmite et va-t-en vite. Je pourrais changer d'idée.

Le Ro. – Non, mais tu fais un drôle de marmiton.

Til. – Veux-tu manger ? décampe, tête en bois.

Le Ro – Si c'est ainsi, je file (Il part avec la marmite) Du diable, si j'y comprends rien.

Til. – Il est peut-être plus affamé que moi. (Il gravit la falaise)

III

Deux matelots en ribote se donnant le bras chantent.

Les matelots.

Dig, dag et don,
La mariée est belle
Et l'hydromel est bon ;
A la noce nouvelle,
Allons.

Dig, dag et don,
La belle sent la rose
Et la poule l'oignon.
Aux noces qu'on arrose
Allons.

1^{er} Mat– Eh ! le frère, tu viens à la noce ? Chez mon cousin, c'est ripailles. Les cochons courent tous rôtis, la fourchette dans le jambon ; et chacun y coupe sa tranche.

Til. – Non, merci ; l'on m'attend ailleurs.

2^e Ma – Quoi ! T'es pourtant un frère, avec ton sac au cou ? T'es pas un cul-terreux. Moi je suis de Saint-Malo. On fera relâche au Bon Pot-d'étain ; c'est moi qui régale.

Til. – Je n'ai pas soif, merci.

2^e Ma – C'est-y que tu as du deuil ? J'en ai moi aussi ; ma mie m'a quitté. Viens, un coup de tafia nous fera du soleil ! Et puis on causera ; quand on se dit son chagrin.

Til. – Moi, rien ne me console.

1^{er} Ma– T'es donc pas un chrétien ? Quoi tu refuses un pot ?

Til. – J'ai trop bu autrefois.

2^e Ma – En v'là des manières ! Tonnerre ! C'est trop fort ; t'es qu'un failli chien (Il veut lui donner

un coup de pied et il tombe à terre)

Oh ! oh ! l'pourcet ! (Il geint)

Til. – La... tu t'es fait mal.

2^e Ma – Oh ! la, oh ! Le salaud, il m'a cassé une quille.

Til – Je vais te porter au prochain logis.

2^e Ma – Ho ! Tu ne veux pas trinquer avec moi ? Gueux de prince. Tiens. (Il lui donne une gifle.)

Til. – Allons, allons, paix. Veux-tu maintenant te casser un bras ? (à l'autre) Donne-moi un coup de main.

2^e Ma – À boire, à boire, cré nom !

Til – Tu boiras dans ton lit (Ils s'en vont portant l'invalidé.)

IV

Le soir exploré tombe sur la mer.

Azénor – Oui ce n'est qu'en tremblant qu'il peut se réjouir celui qui ne vit tout en Dieu... Ah ! quelle faim me ronge !

Ombre et lumière ; tempête, embellie : joies brèves, longs tourments ; je croyais que c'était la vie. Non, il est des peines qui n'ont pas de fin... Ah ! le Seigneur, mon fils, nous abandonne, il ne veut plus m'entendre, il ne veut plus me voir ; il trouve, hélas ! non sans raison, que je réponds trop peu à son attente. Mes progrès sont trop lents, je suis fille étiolée, sans élan, sans ferveur, très mal reconnaissante des bontés admirables qu'il nous a prodiguées. Et las de récoltes, en retour de ses soins, d'aigres fruits sans valeur, il nous laisse moisir dans l'ombre et dans l'oubli... Mon petit enfant pardonne à ta mère de t'entraîner dans le malheur...

Ah ! plus rien, plus rien à manger !... Ô cher pain qui m'a longtemps sustentée et qui te reformait sans cesse, pourquoi, voici deux jours t'ai-je donc vu finir ?... Torture de la faim, voici que tu renaissais, mais tes tenailles nouvelles ont vraiment trop de cruauté : j'ai à présent un enfant à nourrir ; il n'aura plus demain une goutte de lait... Mon petit agneau, il était pourtant bien doux à tes lèvres. Tu riais mon amour à mon sein jamais las... Comme une outre pressée par un gourmand avide, hélas ! demain il sera vide.

Mon Dieu ! laissez-vous cet innocent mourir de faim entre mes bras ?

Ô toi qui n'as jamais pleuré, tu plisses ta bouchette... Une larme, une larme sur ta joue de fleur glisse... ô divine perle, que tu es amère !... Devinerai-tu ma détresse ?

(Souriante à demi) Chéri. Vois ces clairs sentiers blancs, ce sont les sentiers du bonheur, les frais chemin de Notre-Dame, lissés par sa robe d'argent. Ils ne mènent pas à la terre, où l'on trouve de méchants hommes, mais à l'île de Bon Accueil, où des Anges souriants, sur la table du jardin, servent aux malheureux le pain blanc, les fruits, le lait et le miel... Veux-tu ? tous les deux nous allons les suivre, puisque nous n'avons plus rien à manger. Peut-être Notre-Dame, pour nous aider à marcher, nous donnera son doigt fin...

Ah ! pauvre petit ! nos pieds sont trop lourds... Oui, je deviens folle... la fièvre m'agite... Mon Dieu, que j'ai faim !...

Ils me semblent cernés les yeux de mon enfant... Déjà il dépérit... Seigneur, nourrissez-le s'il le faut de mon sang jusqu'à la dernière goutte ; prenez la pécheresse et gardez l'innocent... Ne voulez-vous qu'un jour il chante votre gloire et vous amène un flot de nouveaux serviteurs ?... Si vous êtes si jaloux de l'avoir auprès de vous, pourquoi ne l'avez-vous ravi avant que mon cœur s'y liât ?...

Votre destin est trop sévère ; vous en demandez trop à l'amour d'une mère. Je suis rendue, Maître, je suis à bout ? M'avez-vous faite si tendre pour que je souffrisse plus ? M'avez-vous faite si faible, dites, pour mieux m'accabler ?... Seriez-vous parfois inclément Seigneur ?...

Non, mesurez mieux la tâche à mes forces, ne me réclamez que mon pauvre avoir... Mon coeur bat trop fort... il rompt son écorce.
 Ne savez-vous donc pas ce que c'est, une mère ? N'avez-vous pas vu Celle que la douleur brisait tout le long du Calvaire ?...
 Et vous Dame Marie que je prie si souvent... n'avez-vous donc pas eu d'enfant ?... Oh ! Mon Dieu ! je délire ;... pardonnez ; je blasphème...
 Je suis la serve indigne. Je me couperais les lèvres, si je n'avais un fils. Frappez-moi, Seigneur, broyez-moi le coeur, comme le requin broyant sa capture, pilez-moi les os dans vos paumes dures... comme le rocher écrase un roseau, mais sauvez mon fils, je vous en conjure... Ah ! faites de moi... ce que vous voudrez... Loin de vous Jésus... peut-être à jamais, Seigneur que j'adore et j'ai blessé !... je bénirai votre main charitable, et de mes lèvres en charpie je chanterai sans me lasser jamais votre éternelle justice.

V

Le grand Poulpe. – Fli, fla, fla, fli.

phosphorescent

Azénor. – D'où viennent ces bruits mous ?... Ces coups de fouet plaqués, on dirait... L'effroi m'étreint... mon sang se fige... La bête d'épouvante !... La face de l'horreur... (Le poulpe ceint la barque de ses huit tentacules qu'il agite) Et ces queues de serpent !... Ô petit, c'est toi qu'elle guette, de ses yeux glacés. Ne la regarde pas ; elle te fascinerait.

Le Poulpe. – As-tu peur ? C'est à tort ; on ne mange pas les siens ; et tu es mienne un peu puisque ta jolie bouche blasphème si congrûment. Oh ! ne t'en défends pas : tu as trop de raisons... Vraiment, est-ce permis ?... N'est-ce pour révolter de se voir livrer sans défenses à de pareilles persécutions ? Quel esprit innocent, si dénué qu'il soit, ne bondirait devant si roides injustices ?...

Tu m'évites ?... Pourquoi... Je suis doux au toucher, peut-être un peu gluant, il y en a qui trouvent que c'est une qualité... Je n'ai pas mon pareil, sais-tu, pour enlacer ; tu le verras, si tu le veux, ma belle ; mais ce n'est pas le plus pressé.

Azénor. – (Se ressaisissant.) Au large, monstre maudit. – Sa peau se plisse et mue du rouge, au soufre, au bleu... Ses longs bras à ventouses... vont-ils nous accoler ?... Seigneur ! – Arrière, au large.

Le Poulpe. – Soyez donc secourable !... Je voulais te conduire à ma meilleure auberge où la table offre à toute heure, langoustes, tourteaux avec fins coulis, si toutefois tu es en appétit.

Azénor – Oh ! manger quelque chose !

Le Poulpe. – Rien n'est plus aisé. Tu sembles, en effet, en avoir besoin. Ah si tu voyais ta mine, cette pâleur de famine, ce cou décharné de mort !... Allons nous rassasier de poissons généreux et de bon vin d'épave.

Azénor – Sale bête, va-t-en.

Le Poulpe. – S'il te convient, observe ton régime ; mais cet enfant, crois-tu qu'il le trouve à son gré ?
 Regarde ces yeux creux, ces joues privées de sève, ce petit ventre flasque.

Azénor – Mon pauvre amour !

Le Poulpe. – Ne vois-tu pas, ton amour, qu'il s'en va ?... Veux-tu l'achever par ta sottise ?

Azénor. – Oh ! Dieu tout puissant, venez à mon aide. Vais-je voir mon fils mourir loin de tout ?

Le Poulpe. – Déjà, déjà, il est bien bas.

Azénor. – Ah ! comme tu es pâle.

Le Poulpe. – Hâtons, hâtons-nous ; chaque instant le mine un peu plus.

Azénor. – Tu penches comme une fleur... Ô Bon Jésus !

Le Poulpe. – Crois-tu à la Bonté ?... C'est inquiétant ces yeux qu'il garde toujours clos.

Azénor. – Ah ! ma vie... Juste Dieu !

Le P. – Crois-tu à la Justice ?... Son souffle s'affaiblit. Vite, décide-toi. Serais-tu de ces mères qui étouffent leur fils ?

Azé – Sainte Mère Marie, je te voue mon enfant, moi-même s'il t'agrée.

Budoc – (se dressant) Arrière, méchante bête.

(Le Poulpe plonge avec des sifflements parmi des flots d'encre.)

Azé. – Oh !... mon fils, mon fils a parlé !... Et la bête s'enfuit... Enfant, enfant béni ! Dieu est en toi, je ne puis m'en défendre ; il est sur tes lèvres, il est dans tes yeux... À quelle sainte fin sur la mer es-tu né ?... Ô mon fils, mon petit roi, je t'aime et je te vénère, pour le Ciel tu me fais naître... Adorons Dieu dont j'ai douté et remercions sa Sainte Mère.

Le Po – (Émergeant un instant.) Faites vos simagrées ; nous verrons bien la fin (À part) Mais si les nourrissons se mettent à parler...

VI

Azénor – Vois donc cette épave !... C'est un nid de roseaux. Il vient de quelle terre ?... Un oiseau y repose... C'est une poule d'eau... Quelle joie, quelle joie ! je vais pouvoir la prendre (Le nid frôle la barque.) Le beau nid, vois Budoc, et la poule fidèle. Ô cher présent d'une terre prochaine !

Hop ! elle saute sur ma main. Caresse son joli dos brun. Mais dans son nid, ces trois oeufs blancs, plus beaux que des coquillages... Ce sont nos oeufs de Pâques ; c'est la Pâque aujourd'hui... Ah ! Dieu de conte, c'est trop de bonheur ! Que je suis honteuse ! Vous comblez d'amour ceux qui vous outragent... À ceux qui vous adorent quels chers donc ferez-vous !

Alléluia, mon fils, voici la vie nouvelle, voici le frais printemps après le noir hiver... Ton père a-t-il trouvé l'auberge qui l'appelle ? Mais là-bas... sur les flots bouillants... quel est cet arbre géant, cet arbre d'eau tournoyante ?... Malheur à nous ! Ils nous attire, il nous aspire... Il nous happe déjà (La barque disparaît en tourbillonnant.)

Image IV

Sur la côte de Cancale. Dans les ajoncs en fleurs un sentier monte vers une chapelle qu'ombrage un grand orme. Des gamins poursuivent Tildu en lui jetant crottin, pierres et mottes de gazon.

Les Gamins. – Filou, jocrisse, baudet.
– Va donc fainéant. Tiens du pâté chaud.
– Chienlit, tire-la-patte.
– Grand blêche, tête de carnaval
– Tiens l'asticot
– Bign ! pour rapiécer tes chaussures.
– Va donc biser la mer Atys
– Pourquoi aussi as-tu chipé les oeufs à la vieille ?
– T'es moche ; tiens ! pour les super.
– Il a bien fait de les lui rendre.
– S'il t'avait tiré les oreilles, à toi...
– Cafard... assassin. (Ils s'en vont.)

II

Tildu – Les pauvres innocents ! Sans être aussi jeune, j'en ai fait bien d'autres, hélas ! dans le temps... Enfin je porte les outrages bien mieux que je n'eusse pensé. Sans doute mon âme prend force ; mais je sens aussi parfois une main qui la relève et la soutient... Si mes jambes avaient la même fermeté ! (Il se laisse choir sur une pierre.) Je suis exténué. C'est bien un peu ma faute. Je ne prends pas toujours le repos nécessaire, j'ai refusé souvent un repas qui s'offrait. À l'avenir, j'aurai plus de raison.

Une maison de la Vierge... La dame tutélaire, je veux la saluer.

(Il va s'agenouiller sur le seuil de la porte fermée.)

Ô Reine de bonté,
Dame de vraie noblesse,
Corolle de sagesse,
Perle de pureté.

J'ai vu sur mon passage
Maints coeurs bénis par toi ;
Je m'élève par ta foi,
J'apprends ton cher visage.

Mère aux bénignes mains,
Daigne m'ouvrir ta porte ;
Si chétif, je t'apporte
Des fleurs de mon chemin.

Accepte mon hommage
Si mal plaisant qu'il soit,
Car l'on m'a dit qu'en toi
Toute grâce est en gage

(La porte s'entrouvre)

*

Blanche dame, faisceau
Des vertus les plus belles,
Mire en roide alumelle
Mon âme de roseau.

Jette-moi ton cri d'armes,
Peuplier de l'azur,
De ton geste si pur,
Dissipe mes alarmes

Oriflammes d'honneur,
Bouclier de constance,
Dame de la vaillance,
Attise ma tiédeur.

Bride d'argent robuste,
Lance qui ne rompt pas,

Règle d'or de nos pas,
Guide-moi, dame juste.

Ciseau du radoubeur,
Tarière qui taraudes,
Aiguille qui ravaude,
Régénère mon coeur.

Sape des tours altières,
Clefs des coffres trop pleins,
Baume des noirs venins,
Chaîne de nos colères,

Chaperon des autours,
Verge des mules mornes.
Ô Dame à la licorne,
Rends-moi digne d'amour

*

Indulgente aumônière,
Baisse vers nous tes yeux ;
Boiteux, si loin des Cieux,
Sans toi que peut-on faire ?

Donne aux tristes pieds nus
L'élan que rien n'entrave,
Souffle le feu des braves
Aux pauvres coeurs perdus.

Dans la nuit et la brume
Avive le fanal
De l'hôte amical
Où l'âtre clair s'allume.

Prépare un vin de miel
A nos soifs, ô Très-Bonne,
Baille à nos faims gloutonnes
Le pain substantiel.

*

Qu'il est doux ton sourire !
Qu'elle est fraîche ta main !
L'on resterait sans fin
Devant toi, sans rien dire.

Mais non, je dois marcher
Sans trêve au sentier rude.
Force ma lassitude,

Garde moi du danger.

Reine de la vendange.
Soleil de bonne mort,
Conduis-moi vers le port
Où vigilent les Anges.

(En se relevant il regarde vers la mer)
Qu'aperçoit-on là-bas sur cet îlot à sec ?... L'on dirait le corps d'un noyé.
(Il descend péniblement à la grève.)

III

La Baladine. (Un bourdon à la main.) Les petits sots que ces moineaux ! Ils ont fui devant mes miettes de pain.... Ah ! trop longtemps aussi je me suis détournée devant le bien que l'on m'offrait parfois. Que je bénis le cher passant qui naguère m'amena à toucher mon erreur... Penser qu'il fut mis en prison par la suite de mon imposture !... Je regretterai toujours de l'avoir su trop tard... Je l'avais bien blessé au coeur... Que les jeux d'une folle peuvent causer de maux !... J'aimerais le revoir... Je prierai mieux pour lui, quand je serai plus saine. Expions maintenant les fautes du passé.
C'est là sans doute le mont de Monsieur Saint-Michel. Enfin je touche au but de mon pèlerinage (Elle s'en va.)

IV

Tildu. – (Portant avec peine une femme qui tient un nourrisson remonte de la grève)
Comme c'est lourd la mort !... Allons, trois pas encore... Ouf, la tâche cruelle !... mieux vaut un coup de poignard (Il dépose le cadavre sur l'herbe.) Pauvre mère ! noyée, avec son enfant ! Elle l'étreint si fort qu'on ne pourrait l'arracher de ses bras...
Je n'en puis plus... J'ai bien failli rester enlisé dans les sables. L'émotion et l'effort à a fin m'ont brisé.
Ah ! voici une fosse heureusement demi-faite, chère morte, je vais t'y ensevelir. Reçois le baiser de paix d'un chrétien bien mauvais mais de bonne volonté... Là, repose en ton dernier lit (Il commence à la couvrir de mottes d'herbes) Ah ! ton pauvre visage !... Vais-je emplir de poussière ta bouche et tes grands yeux ?... je ne peux pas, je ne peux pas... mais où prendre un linceul ?... Ma vareuse, ma foi, je puis bien m'en passer... J'aurai froid ; mon fardeau m'écorchera l'échine davantage... Bah ! tant pis. (Il étend son manteau sur la morte.)
Le voile n'est pas blanc, ma pauvre âme, mais je ne puis mieux faire... Tiens, voici quelques primevères... sur ton front verdi.
Ah ! j'ai bien cru que c'était elle ! Azénor, Azénor doit avoir aussi un enfantelet... Peut-être en cet instant ont-ils le même sort ?... Jésus !
Travaillons ; mes forces s'épuisent... Qui aurait pu prédire, que je serais un jour fossoyeur des noyés, moi qui tirais si bon profit naguère de mes naufrageurs païens de Pleubihan ?... Ahic ! ces joncs marins sont de dures aiguilles... Travaillons ; à genoux on gratte la terre... Seigneur, me voici dans ma nudité.

V

La brume flotte sur la mer inconnue.

Azénor. – Oui, elle est plus verte et moins sombre... Des algues flottent çà et là... Main de mon Père, où me conduisez-vous ? Cet oiseau qui vole... l'on dirait un pluvier doré... Pourtant on le voit peu s'éloigner des rivages... Un autre oiseau encore !... Chères ailes seriez-vous messagères de bonne nouvelle ?... Après tant de déconvenues, je n'ose plus croire à la Terre. Et cependant l'espoir renaît toujours... Dodo, mon petit, rêve.

VI

Tildu. – (Travaillant) Je chancelle... La lande tourne... comme un bateau... elle chavire... Je tombe à mi-chemin ô ma sainte Azenor, sans t'avoir retrouvée aux sentiers de la Terre... Aurai-je mérité de te revoir ailleurs un jour ?... Ah ! du moins, si je meurs, dame Marie, ma Bonne Mère, que ce soit à tes pieds... Dieux[,] ayez pitié d'un triste pécheur. (Il défaille en baisant les pieds de la Vierge qu'il portait sur son dos. La brume le dérobe.)

VII

Azénor. – Une brise se lève. Une brise m'emporte au rebours du courant. À l'avant du bateau, l'eau joliment clapote, égrenant un rosaire de liquides grelots, qui me fait l'âme heureuse. Une aube soupçonnée teinte la brume en rose... J'entends chanter en moi une fraîche chanson. Des goémons noueux caressent ma barque... Un crabe... tout menu s'y tient cramponné. Vois, petit Budoc, ce navigateur sur son radeau d'herbes, errant comme nous ? Où va-t-il se perdre ?... Mais là... ce sont des joncs, des roseaux de rivière... Ô rivage invisible es-tu donc si prochain ?... L'air piquant de la mer semble s'être attiédi. Un buisson s'avance... bras cassé d'un arbre... d'un arbre..., Seigneur !... Ce sont des branches de saule avec des chatons soufflés... Et cette fleur en or qui tremble sur les feuilles... Ô mon mignon, regarde, c'est un vrai papillon... Fleur ailée de la terre, quelle patrie fuis-tu ? Est-elle si amère ?... Montre-nous ton visage, chère terre attendue. Mais comme un rideau, la brume rosée ferme l'horizon. Et maintenant, voici... que des varechs sans nombre m'entourent d'une prairie... Ô déconvenue ! vais-je devenir captive en leurs rets ? Ces chants... Jésus !... ce sont des chants d'oiseaux... Le sifflet du merle les cime d'un diamant... Tu ris, mon cher petit, à ces musiques neuves. C'est la chanson jolie des oiseaux des feuillées, des petits choristes de Dieu. Oh !... la poule d'eau s'envole !... Elle a deviné la terre prochaine et sait où la trouver... Mais que faut-il penser ?... À présent le courant m'entraîne et devant moi lisse les varechs soyeux... Va-t-il me soustraire loin de mon espoir ?... Ma gorge se serre... Une rame !... une rame, brisée, n'importe ; je la tiens. Enfin j'ai une arme, je peux batailler ; je tiens un outil, je peux travailler. Chanteurs invisibles, vous êtes mes guides. Les herbes s'écartent, la brise à nouveau me hale au bonheur... la brume dorée fond devant mon cœur...

Terre... terre !... Dieu béni... Gloire, gloire à vous. (Elle tombe à genoux)

La Baudroie. – Malheureuse n'aborde pas. C'est là un pays de sauvages où tu trouveras l'esclavage, et ton petit enfant n'aura plus qu'à mourir. Viens vers l'île où tu seras reine.

Azénor. – Le coq chante... Le coq a chanté. Il dissipe tous les mensonges... Ô mon enfant, voici la terre ; regarde-la de tes deux yeux ; voici la terre forte et douce, la terre où l'homme a provigné ; la bonne terre où le blé a poussé... Quelle grâce en sa charité ! Elle offre des collines aux courbes bienveillantes, des champs tout verts de promissions, des pommiers neige et roses comme des communiantes. Vois ces prés veloutés que les vallons déploient,

ils me font souvenir de ceux du Paradis, et ces taches qui bougent, blanches, étoilées de noir, ce sont de douces vaches comme dans mon pays...

La chère odeur ! oh ! respire-la toute ; c'est le parfum amer de l'aubépine en fleur et de la fumée bleue qui monte des chaumières, ô mon enfant, salue la terre, et souris à la vie, qui s'ouvre enfin pour toi.

Vole, vole, petit bateau. Bonne vierge, conduis-le plus vite... Mais voici... que mon coeur hésite. J'approche en tremblant du bonheur.

Image V

La côté d'Hibernie s'avance vers la barque. Une femme et deux hommes parlent, invisibles d'abord.

Greit. – Si, je te dis, c'est une épave.

Duach. – Non, non, c'est un rafiote.

Lud. – Bah ? Un dauphin crevé

Greit. – Tu n'y vois goutte, c'est un tonneau

Duach. – Massacre ! Si c'est du vin d'Espagne, quelle goulée, ce soir !

Greit. – Ça ne serait pas trop tôt. La vieille devient bréhaigne.

Azenor. – Oh ! le son de ces voix !... Des frères de mon sang.

Lud. – Eh ! Greit, ton tonneau est bien défoncée. Il y a du monde à bord

Greit. – Malheur ! C'est une femme.

Lud. – Avec un marmot. Qu'est-ce que ça veut dire ?

(Les rochers apparaissent portant les trois guetteurs armés de crocs à goémons)

Duach. – C'est pas ordinaire

Lud. – Peut-être une dame des eaux ? J'ai entendu dire à mon défunt père...

Duach. – Des fois ça se rencontre.

Greit. – Elle a des bijoux peut-être.

Lud. – Va donc vite à l'eau. (à Duach qui s'élance) Eh ! part à deux.

Azenor. – Ô Sainte Vierge, assistez-moi.

ACTE V

Image I

Une galère en panne dans la brume. L'on n'aperçoit que le château d'arrière.

Le Capitaine. – Mais oublies-tu l'heure au sablier ? Est-ce que la brume...

Le Second. – C'est vrai (Criant vers l'entrepont) Hé ! la soupe, la soupe.

Le Cap. – Tu disais donc ?

Le Se. – L'on ne sait d'où il vient. Son jargon est un rata de flamand, de picard et de breton aussi ; il a roulé sa bosse comme un liège d'épave. L'autre jour, à la taverne, on racontait sur lui d'étonnantes histoires. On l'a vu accoler, en l'appelant son frère, un lépreux qui geignait : il n'est pas devenu lépreux pour cela. Des pestiférés venus de Hongrie moururent à Anvers. Personne n'y voulant toucher, tout seul il les enterra ; et la peste l'épargna.

Le Cap. – Ton bonhomme est un peu fêlé.

Le Se. – Ça, je ne dis pas le contraire. La façon dont il fut enrôlé à ce bord – vous n'y étiez pas alors

maître – n'est pas très commune. J'avais racolé au grappin certain chenapan comme rameur ; et sur le port il regimbait, gueulant que c'était un crime de l'arracher à une femme malade, flanquée de deux goussepains – quoi, des histoires comme ils en content tous – Notre fou qui passait vient à moi et me dit : « Je prends la place de cet homme. » Ses bras me semblaient bon ; et le troc fut conclu.

Le Cap.– Il crevait de faim parbleu.

Le Sec – C'est bien possible. Mais écoutez. Sur le dos, il portait, lié avec des cordes, un bizarre fardeau, et le moment venu de s'asseoir au barre de nage, il refuse de le quitter. Six mains le saisissent ; il se débat en forcé, et je suis obligé de lui mettre les fers... Devinez quel était ce ballot précieux... L'image en bois d'une femme portant un nourrisson.

Le Cap.– Un fol, je disais bien... de plus, c'est fort probable, un de ces durs chrétiens dont la secte commence partout à se répandre... Où est-elle, cette image ?

Le Sec – On l'avait jetée là, sur des balles en vrac ; et dans un coup de roulis, elle est tombée à l'eau.

Le Cap.– Et lui, me dis-tu, est malade ?

Le Sec – Oui, il demande la permission de venir sur le pont respirer le grand air.

Le Cap.– Fais-le monter pendant la sieste. (Le second s'en va.)

La brise fraîchit et le brume fond ; nous serons je l'espère au travers d'Estralsund au soir.

Le Coq– Le manger du maître est servi.

Le Cap– La langouste m'a parue pleine. Avec mon petit vin du Rhin... (Il descend)

II

Tildu. – (montant par une autre écoutille.) la figure ravinée) Sous le voile des brumes, le beau ciel se devine. Il est doux de l'avoir au-dessus de sa tête... Au sortir de cet entrepont, si lourd de pestilence, que l'air du large semble pur !... Un peu de vie s'infiltré en ma poitrine ; mais pourquoi l'aspirer avec tant de ferveur ?... Ah ! je n'ai pas longtemps maintenant à souffrir, mes forces sont à leur terme... Si je pouvais du moins mourir à la face des cieux !...

J'ai touché, je le crois, un tréfonds de la vase des misères humaines et cependant... j'ai su y trouver quelques joies. L'on m'a griffé de tous les noms infâmes, d'ivrogne, d'impudique, de voleur, de bandit ; l'on m'a mis en prison, fouetté sur la place publique et souillé de crachats lorsque j'étais lié. Plus j'ai montré d'amour, plus on m'a outragé.

J'ai subi le froid, la soif et la faim, j'ai voulu revivre, pour les mieux comprendre et les mieux expier, les tourments dévolus à ma chère innocente ; mais comment comparer les souffrances d'un homme, sur une terre généreuse souvent, à celle d'une femme fragile, exilée, au désert affolant de la mer ?...

Ai-je assez pâti ? ai-je assez payé ?... La question terrible !...

Me voici rameur de la mort... Malgré tout mon zèle, je reçois bien plus de coups de garcette que de morceaux de croûte et de morue sèche. Mais je n'aurais nulle plainte si l'on ne m'eût ravi le fardeau qui s'était incrusté [et lié] aux fibres de ma chair. Ô Vierge tutélaire qui m'a conduit vers Dieu ! Fallait-il, chère image, que tu fusses aussi toi, jetée là dans les eaux !... Cette vasque de pleurs, est-elle le Paradis, Seigneur des saintes dames ?...

III

Le Second.– (Passant.) Quoi ! dégage, vermine, ou j'écrase ta viande pourrie. Si tu n'es bon à rien, ne bloque pas du moins le passage.

Tildu. – C'est vrai. Je ne suis plus qu'une charge inutile, un bris encombrant pour eux. Déjà mes pieds étaient infirmes, et mes mains à présent, comme entrailles à vif ne peuvent plus serrer les rames, tant de morceaux de leur chair y sont restés collés... Chaque fois que je me plie,

les plaies de mon dos crèvent... Souvent, le vertige entraîne mon front... Je ne suis plus qu'une loque saignante... Que vont-ils faire de moi ?

Le Second – (Repassant, avec un cruchon de vin.) Dirait-on pas d'un prince ? Eh ! ben, salaud, on se dorlotte ! C'est pis qu'une fille gavée. (Il s'en va en buvant un coup)

Til. – Ah ! tout mon cœur sourit... Une joie invisible palpète autour de moi. Un baume est sur mes lèvres... Ça doit être doux ainsi quand on meurt... Mon Dieu, pardonnez-moi mes péchés exécrables.

Ma Bonne Mère intercédez pour moi. Chère Azénor jette les yeux sur moi... Oh ! sans doute à cette heure, ton épreuve est finie, et parmi les beaux Anges, tu es angelle aussi... De loin, tends-moi la main.

IV

(Le capitaine, le second et deux hommes d'équipage montent sur le pont.)

Le Second.– Le chien n'est pas crevé encore.

Le Cap – C'est un cadavre, qui respire. Peuh ! à quoi ça peut-il servir ?

Le Se – A faire de la viande à poissons.

Le Cap.– Oust ! Allez, balayez le pont.

Le Sec – Pstt, un homme. Balance à la mer.

Un matelot – (avec l'aide de l'autre le jette à l'eau.) Va donc épouser les merluches. Plouf

Le Cap.– La brume s'envole. Ohé ! Avant partout.

(La galère disparaît)

Image II

Le brouillard évanoui, une terre se révèle ; c'est l'île d'Hibernie, nommée aussi Erin. – À l'orée d'un vallon qui s'ouvre sur la mer, sous l'ombrage ocellé des chênes et de pins, une fontaine coule dominée par une roche, vers un petit lavoir où du linge s'entasse. Un menu bateau gît dans l'herbe.

I

Azénor. – (Les pieds nus, en robe grise, lave à genoux.) Avec ce beau soleil, il sera sec d'ici ce soir... Mais pour ce tas qu'il me reste à rincer, je ne puis rien en dire.

Lud. – Mon ouvrage est fini ; et je vais pouvoir vous aider un peu ma belle dame.

Aze. – Que vous êtes bonne ! Mais vous savez maman Lud, je n'aime pas beaucoup que l'on me donne ces noms-là. Je ne suis qu'une simple femme, plus pauvrete encore que vous et qui travaille pour son pain.

Lud. – Oui, oui, vous aurez beau dire, mais allez, ça se voit bien, vous n'êtes pas, c'est trop dur, du petit monde, comme nous. Et vrai, depuis trois ans – comme le temps s'effile ! – ça doit vous sembler dur d'être pliée en deux du matin jusqu'au soir et de faire la lessive avec des petites mains de Bonne Vierge blanche.

Azé. – Si j'étais coquette, vous me feriez rougir. Vilaine maman Lud.

D'abord, je n'ai point du tout des mains blanches ; Et puis travailler n'est pas si pénible ; il paraît bon le pain gagné par nos efforts. Et je dis bien me dire que j'ai de la chance d'être admise à laver le linge du couvent (Elle tousse.) Si je n'avais ce mal dans la poitrine, j'estimerais heureux mon sort.

Lud. – (À part) La chère créature !
 Azé. – Budoc, mon petit, que fais-tu par là ?
 Budoc. – Je cueille des fleurs pour toi, petite mère.
 Azé. – J'étais inquiète ; il est si osé.
 Budoc – (Accourant) Regarde, mère, elles sont toutes neuves.
 Aze. – Oh ! des cornillets blancs, des pattes-de-chat roses ! Il est bien joli ton bouquet.
 Lud. – Le bon enfant chéri.
 Bud. – Maintenant, je m'en vais pêcher des bigorneaux ; les cailloux noirs assèchent.
 Azén – N'approche pas trop près de l'eau. Il y a de la grosse houle qui emporte les imprudents.
 Bud – Ne crains pas ; tu sais bien, la mer est mon amie.
 Lud. – C'est vrai que c'est son amie. Combien d'autres à sa place elle eut happé déjà, tant il va de l'avant.
 Azé. – Le Bon Dieu le protège. Mais prudence est vertu. Il faut bien regarder où l'on pose le pied.
 Lud. – À qui le dites-vous ?... Si j'avais été moins distraite, je ne me serais pas donné cette mauvaise entorse, dont vous m'avez guérie voici trois lunes.
 Azé. – Comme il ventait fort cette nuit !
 Lud. – Nos gens, par bonheur, n'étaient pas en mer.
 Azé. – Oui, mais il en est d'autres moins heureux.

II

Budoc. – (Appelant au loin) Mère, viens,... oh ! viens donc vite.
 (Azénor bondit et disparaît)
 Lud. – Il a trouvé peut-être un homard dans les trous.
 Ça vous fait quelque chose de voir si brave à l'ouvrage, une pauvre dame, fine comme une fleur, et malade plus qu'elle ne dit.... Qui est-elle ? On n'en sait rien. Elle ne se souvient pas du nom de son pays. Montée par jeu, dit-elle, dans ce petit bateau, l'amarre s'est dénouée, et pendant des jours elle a dérivé avant d'aborder ici... Ce sont là des choses difficiles à croire... On devine bien qu'elle cache un secret, qui pourrait, ébruité, nuire à quelque puissant... Et cet enfant qui a de la raison et des paroles au-dessus de son âge... Ça fait beaucoup songer... Comme les gens ont changé depuis sa venue ! Nous étions un peu des brigands. Et moi-même, Sainte Dame !... Je nage comme un caillou, mais je me jetterais à l'eau pour elle.

III

Azénor. – (Portant une statue de la Vierge. À part.) Quelle étrange aventure ! La troublante rencontre !... C'est elle qui était dans ma chambre autrefois, ou c'est à s'y méprendre. Par quel miracle a-t-elle échoué sur ces grèves ?... Que s'est-il donc passé ?...
 Lud. – (Se détournant.) Mon Jésus !... Une Sainte Vierge, en robe peinte d'or... C'est une figure de proue, l'épave d'un navire perdu peut-être ici. Si nos gens savaient ça, leurs passions de pilliers que vous avez domptées avec si grande peine se réveilleraient du coup.
 Budoc. – Dis, maman Lud, est-elle belle, ma Dame des eaux ?
 Lud. – Pour sûr, plus belle encore que celle de la chapelle. La porterons-nous au couvent ?
 Azé. – Non, je vais la poser sur la pierre de la fontaine. Il faut comprendre bien, qu'elle regarde la mer. Elle sera la Dame du Bon Port.
 Lud. – Oui, elle veillera bien mieux là sur les nôtres. (Elle retourne à sa lessive)
 Azé. – D'abord, je veux la nettoyer. (À part) Non, ce n'est pas une figure de proue... Mais que cela veut-il dire ?... Elle a le dos tout usé, elle a le dos tout creusé ; l'on dirait qu'une autre échine en creux s'y serait moulée...

Qui t'a donc portée ô Mère bénie ? (Elle met un baiser à ses pieds)
Des brins de cheveux qui s'argentent, se mêlent à ses boucles dorées.
Vierge mystérieuse, touchante visiteuse... Me faut-il encore plus t'aimer ?

Lud. – (Se relevant.) Pour l'abriter de la pluie, il faudra lui faire un auvent.

Azén – (Sortant d'un songe.) Un auvent ?... Oui c'est vrai

Budoc – Petite mère, en voici un tout fait.

Aze. – Ma pauvre nef ? Oh ! quel honneur ! En tes vieux jours, l'on te change en chapelle. (Les femmes dressent la nef sur son arrière et y dépose la statue.

Lud. – Vrai, c'est une belle Sainte-Dame. Et son cher petit bambin qui sourit... Mais oui, oui, c'est tout comme... on dirait que c'est vous, le jour où vous avez ici-même abordé.

Aze. – Maman Lud, que dit-elle ? Elle ne veut plus qu'on l'aime.

Lud. – Da ! je dis ma pensée. Et comme votre venue nous a porté bonheur, à nous qui ne valions pas cher, j'espère que la Sainte-Dame voudra aussi bien faire.

Aze. – Mon enfant, porte-lui ton bouquet en hommage... Et prions-la du fond du coeur.

Nous baisons tes saints genoux,
Ô Mère qui vient à nous.
Que ton front clair soit le phare
Du marin que l'ombre égare ;
Défends-le des mauvais sorts
Et conduis-le vers ton port.

Que sous tes pieds, jamais lasse
Coule l'eau fraîche des grâces.
Lave-nous de nos péchés,
Guéris tous les coeurs blessés,
Et chaque jour davantage,
Nous t'aimerons Sainte Image.

Une voix. – (Au loin) Hé!Hé ! Lud !... Hé ! la soupe !... Quoi ! l'on n'y pense plus ?

Lud. – Ah ! c'est vrai, j'oublie tout... Mon feu à rallumer, mes raves à peler... Et le père qui tempête... Au revoir dame... Tout le linge est rincé. (Elle s'en va.)

Azenor.– C'est moi la cause... ô maman Lud, merci de ton bon coeur.

Budoc.– Je retourne à la grève, chercher mes bigorneaux.

Aze – Reviens sans trop tarder.

Bud – Oui petite mère. (Il part en courant.)

IV

Azenor. – Je me perds en conjectures... C'est bien la Bonne-Vierge que ma mère me donna le jour de mes dix ans et que le saint évêque Gwénolé a bénite. Nul doute n'est possible, bien que les rehauts d'or soient un peu effacés.... Près de son pied, voici la fente, où je piquais autrefois si souvent ravenelles et marguerites... Mais ce dos raviné et poli comme un joug... et ces pauvres cheveux accrochés aux échardes.... Image vénérée, quels secrets retiens-tu ?...

Grâce à cette brave femme, voila ma lessive achevée. Allons l'étendre sur la lande... Ah ! mon dos me fait mal. Ce travail tout de même est rude un peu pour moi. J'espérais que les jours m'apporteraient remède, et je vois au contraire mes forces décliner... Ah ! ma petite chambre où je filais la laine, sur des coussins douilletts !...

Comme c'est lourd ! Jésus !... Pas assez lourd encore, non, non pas assez lourd... Tout est-il expié ?... (Elle va courbée sous son paquet)

V

(Budoc remonte de la grève accompagné d'un homme à l'aspect misérable ; visage blême, cheveux gris, les pieds ceints de bandelettes.

L'Homme. – Vas-tu pêcher tous les jours dans la grève ? Si petit que tu es ?

Bud. – Oh ! je suis déjà grand. Puis il faut bien manger.

L'Ho – Tu n'as point l'air d'un enfant de pêcheur.

Bud – Moi, je n'ai pas de père.

L'Ho – Pauvre bambin ! Et ta mère, que fait-elle ?

Bu – Elle travaille ici près, à la douez.

L'Ho – Est-elle lavandière ?

Bu – Oui, elle lave le linge du moustier.

L'Ho – (À part) À voir ces yeux de flot et ces blonds cheveux d'algue, je ne sais pourquoi... je me sens troublé (Prenant la main de l'enfant) Veux-tu me conduire vers ta mère ?

Bu – Mais bien sûr... Comme votre main tremble !... Vous avez froid sans doute. Mais après un naufrage ce n'est pas étonnant.

L'Ho – Non, je n'ai pas froid. (À part) mon sang frémit au toucher de ces petits doigts d'enfant.

Bu. – Venez donc, mère m'attend.

L'Ho – Je ne peux pas marcher aussi vite que toi. Les pieds perclus, je me traîne avec peine.

Bu. – Vous vous êtes blessé ? Ah ! C'est méchant, les roches. Moi aussi elles m'ont bien griffé parfois. Appuyez-vous sur moi ; je suis fort vous savez.

L'Ho. – Cher petit !... Il est trop lourd le poids qui me pèse à l'épaule.

Bu. – Quel poids ? Je ne vois rien.

L'Ho – Celui qu'on ne voit pas est plus lourd que les autres... Comment t'appelle-t-on ?

Bu – Budoc

L'Ho – Quoi ! – « le noyé » !

Bu. – Oui, le Bon Dieu de cette eau m'a sauvé.

L'Ho ; – Dis-moi, dis-moi...

Bu – Voici ma mère.

VI

L'Homme. – (Reculant.) Oh !

Azénor. – Jésus !

Budoc. – Mère chérie !... Qu'as-tu ? Tes joues sont toutes blanches.

Azé. – Mon fils !... la grande joie... ressemble à l'épouvante.

L'Ho. – Sainte Azénor !

Aze. – Tildu, béni de Dieu !

Tildu. – (Tombant à genoux) Merveille de bonté ! Vous que j'ai tant honnie...
livrée à tous les maux...

Aze. – Dressez-vous mon seigneur.

Til – Comment lever sur vous, après mon infamie,
Des yeux qui vous ont fait répandre tant de pleurs !
Permettez seulement qu'à vos pieds de pauvre
Je pose, après l'aveu de mes scélératesses
Le faix de mon remords et de mes repentirs,
C'est un sanglant fardeau traîné dans la poussière,
Il est bien indigent mais de poids bien sincère ;

Serez-vous indulgente assez pour l'accueillir ?

Azé. – Ô Tildu, le démon fut toujours seul en cause.
 Levez-vous, cher seigneur ; n'ai-je tout oublié ?
 Sur votre front reluit une pure clarté.
 Mon fils, vois à mes pieds ton père À mis des roses.
 (Des roses viennent d'éclorre en effet à ses pieds)

Budoc. – J'avais appris déjà, mon père, à vous aimer.

Til. – Fils chéri, don du Ciel ! Suis-je donc pardonné ?
 (Il se relève en embrassant son fils.)

Azé – Dans ta venue ici n'en vois-tu pas l'annonce ?

Til – Les mots divins, que ta bouche prononce !
 Ai-je mérité,
 Perle de bonté,
 Cette heure ineffable ?

Azé. – Tu es le vainqueur,
 La chair de mon coeur,
 L'époux véritable.
 Ah ! cette heure, Tildu, dépasse le bonheur.
 (Elle tombe défaillante dans les bras de Tildu qui met un baiser à son front)

Puis Budoc s'approche d'elle anxieux et lui prend la main)

Til. – Chère femme, dis-moi, par quel miracle étrange
 Je te retrouve ici avec ce petit ange.

Azé. – A travers maints dangers, dans ce frêle bateau (Surprise de Tildu.)
 Surgi je ne sais d'où, j'errai sur la grande eau,
 Aux seuls frais du Seigneur bienveillant qui nous aime.
 Ton fils naquit à bord, et dans le mois septième,
 Sauve de mes tourments, en ce port j'atterris.

Til – Les admirables voies par où Dieu nous conduit !

Bud. – N'as-tu pas vu ma Dame, petit père ?

Til. – Ah ! cette vierge mon enfant,
 C'est ma foi, ma raison, ma conscience claire,
 Celle que j'ai portée, à mon dos de misère,
 Durant trois ans passé, jusqu'au bord du Jutland,
 C'est la Reine d'amour qui m'a montré ma voie,
 Qui m'a guidé, nourri et fait naître à la Joie ;
 C'est la Reine des mers, dont les mains de pitié
 Sur l'eau m'ont soutenu lorsque j'y fus jeté,
 Celle qui m'a conduit, lasse de mes prières,
 Sainte femme, à tes pieds.

Azé. – Ô Mère de bonté, j'entrevois ton mystère...
 Aimé, dis-nous...

Bud. – – Oui, petit père, dis
 Une belle histoire nouvelle.

Til. – La mienne est bien triste mon fils.

Bud – Les plus tristes sont les plus belles.

Til. – C'est l'histoire d'un longtemps,
 Elle est bien courte pourtant.
 Sainte que j'ai mal aimée,
 Après t'avoir diffamée
 J'ai pleuré par les chemins, condamnée
 Je t'ai cherchée

Enfin je t'ai retrouvée ;
 Et tu m'as tendu tes mains
 De lumière et d'ombre noir,
 Voilà toute mon histoire.
 Veux-tu marcher d'un pied sûr ?
 Mon fils, garde tes yeux purs.

Azé. – Cette Vierge Tildu m'en conte davantage.
 Til. – Dis-moi quels pleurs de sang ont gravé ton visage ?
 Par quel poignant revers marches-tu les pieds nus ?
 Azé. – Comme il est beau ton front par tous les vents battus !
 Til. – Quel bandit t'a changée en pauvre lavandière ?
 Quels péchés laves-tu, vouée à cette eau claire ?
 Azé. – Tu saignes, tu es las, assieds-toi, cher Tildu.
 Til. – Laisse, oh ! laisse, je t'en conjure...
 Tu ne m'as point conté tes larmes, tes tortures...
 Azé. – Je veux panser ces pieds qui ont tant cheminé,
 Ces pauvres chères mains dépouillées de leur paume.
 Til. – Tant que tu pâtiras, non, non, je veux saigner.
 Aze. – Saurais-tu me sevrer du meilleur de mes baumes ?
 Ma tâche douloureuse est si douce à mon coeur.
 (Budoc apporte de l'eau dans un petit baquet.)
 Til. – Puis-je te refuser en ce jour quelque chose ?
 (Elle lave les pieds de son époux.)
 Sous tes doigts purs, mes plaies ont des douceurs de fleurs...
 Et mon fils innocent lui-même les arrose...
 Ô Christ en croix !

Azé. – – Dis mon seigneur aimé,
 A ma triste marâtre as-tu bien pardonné ?
 Til. – Le monstre !... Ah ! que l'enfer l'étreigne de ses flammes.
 Azé. – Au nom de notre amour, pardonne-lui, mon âme.
 Til. – Jamais, jamais, les maux qu'elle t'a fait souffrir.
 Aze. – Ta foi, quelle est ta foi, si ce n'est pas la nôtre ?
 La bonheur tant quêté voudrais-tu le ternir ?
 Si tu veux ton pardon entier, pardonne aux autres.
 Til. – Ange !
 Azé. – Dis avec moi, sans réserve en ton coeur :
 Pardonnez-lui. Eh ! bien ?

Til et Azé – – Pardonnez-lui, Seigneur.
 (Azénor met un long baiser sur le front de Tildu.)
 Azé. – Remercions Jésus et sa Mère admirable
 Des grâces accordées à deux coeurs misérables.
 (Tous se mettent à genoux et prient un instant en silence.)

Bud.
 Dame, pilote en ce bateau,
 Qui m'a sauvé des grandes eaux,
 Avec ma mère,
 Et dans ce jour de saint bonheur
 A dans ce port mouillé de pleurs
 Conduit mon père,
 Reçois grand merci de nos coeurs,
 Bonne aumônière,

Guéris nos plaies, berce nos cris,
Tant que nous resterons ici,
Puis sous ton voile,
Conduis-nous aux jardins si beaux
Où Dieu sourit, où chaque oiseau
Est une étoile.

(Tildu embrasse son fils avec ferveur et tous se relèvent)

- Azé. – Ah ! cette heure n'est plus de la Terre, Tildu.
(Oppressée) Mon Dieu !... que nous sommes fragiles !
Le bonheur n'est pas fait pour notre coeur d'argile.
(Elle chancelle, la main à son sein et s'assied sur une pierre en même temps que Tildu)
- Bud. – Petit père, après avoir naufragé,
Ne sens-tu pas le besoin de manger ?
- Azé – Oh ! je ne pensais plus, Tildu, à ta faiblesse !
Va, mon enfant, de toute ta vitesse,
demander au couvent du pain et du lait doux,
En disant à tous la bonne nouvelle. (Il part en courant.)
- Til – Ai-je faim ? Ma joie est si belle
Qu'elle me tient lieu de tout.

VII

- Azé – L'on ne peut oublier les soucis de la terre.
Til – Oui, c'est bien vrai... Je songe à ta misère.
Aussi, vais-je me mettre en quête dès demain
D'une rapide nef et des meilleurs marins
Pour te ramener vite aux terres de Bretagne
Avec notre cher fils... Ô ma sainte compagne.
Que je vais t'entourer de tendresse et d'honneurs !
- Azé. – Vert Léon, frais Trégor, pays doux à mon coeur !
La terre où l'on aime est toujours la plus chère...
Mais j'ai, pardonne-moi, un aveu à te faire : m'en voudras-tu ?
Broderies et bijoux ne sont plus de mon choix,
Ni coussins de duvet, dais courtinés d'orfrois ;
Voici, je suis vouée à la bure grossière,
Au simple lit de bois recouvert de fougère...
- Til. – Je le sais à présent, c'est le bien que tu veux. le seul
Mais dis-moi, douce, tes cheveux
Si beaux...
- Azé – Mon bien aimé, pardonne ;
Je te les ai ravis pour les donner à Dieu
- Tildu. – (Il soulève le voile d'Azénor dont les cheveux s'écroulent plus somptueux que jamais.)
Oh ! vois comme au centuple il rend ce qu'on lui donne !
Elle est là, sur mon sein, la moisson de la mer. (Il tire de sa poitrine quelques boucles)
Et la nouvelle passe encore celle d'hier.
- Azé. – Jésus !
- Til – – Quelle douceur m'enivre !...
Mais...un nuage gris sur mes yeux a passé.
Une sueur de glace... à mon front mets du givre...
Je sens tout mon corps s'affaïsser...

Ô l'épouse que j'aime !
 Elle vient, elle approche, hélas ! l'heure suprême
 De notre dénouement...
 Ma joie à te revoir avait pour un moment
 Ravivé mes forces mourantes..

Azé – Bien-aimé, comme toi, je me sens défaillante...
 Ensemble nous ferons, je crois, le dernier pas. (Elle glisse à terre)

Til – Vierge, ô Vierge clémente !
 Ai-je donc mérité le prix de ce trépas ?... (Il s'étend près d'Azénor.)
 Pour finir le chemin, donne-moi ta main douce,
 Il ne sera plus que de mousse
 Laisse-moi dans tes yeux rassasier ma faim,
 Chère tant méconnue,
 Je te vois à présent, je te connais enfin,
 Ô mon épouse élue,
 Je vois ton âme nue ;
 En toi s'ouvrent les Cieux.
 Lumière de bonté, de pure intelligence,
 l'amour y resplendit en sa suprême essence ;
 En toi j'ai trouvé Dieu.

Azé – Toutes les joies d'ici sont de pâles prémices,
 Mon bien-aimé, des divines délices...
 Mais vois poindre le Jour de lumière et d'ardeur
 Où nos deux coeurs fondus ne feront qu'un seul coeur
 Pour louer le Très-Haut

Til – – Dieu, sublime mon âme
 Pour hâter ce moment de tes plus blanches flammes.

Azé – Qu'il prenne par la main notre fils délaissé.

Til. – (Se soulevant) Oh ! ce matin, écoute, un ange m'a parlé
 Tu m'a conquis à Dieu par tes longues souffrances ;
 Elles auront encore une autre récompense.
 Ton fils un jour sera un saint de beau renom
 Des rivages de Brest aux sables du Couesnon ;
 Et jamais un marin menacé de naufrage
 En vain n'invoquera ce fils à ton image son puissant patronage

Azé – De toutes vos bontés, soyez loué, mon Dieu !...
 Mais, quel brouillard doré voile mes yeux ?...

Til – Un cantique ineffable... À cette dernière heure...

Azé – Seigneur, accueille-nous en ta sainte demeure

VIII

Budoc suivi du père Abbé et de deux moines.

Budoc. – Tiens, bon père, voici du lait doux et du pain...
 Ah ! ces beaux fronts de lumière !
 L'Abbé. – Mon cher enfant !... Tes parents n'ont plus faim
 Du pain gris de la Terre.

(Les moines se signent et se mettent à genoux ; maman Lud et deux hommes surviennent étonnés. Dans les bras de sa Mère, l'Enfant Jésus lève le doigt vers les Cieux.)

ANNEXE 3 ♦ ÉMILE BERNARD – LA TOUR, ROMAN BRETON (1939)

LA TOUR, ROMAN BRETON



« Écrit à Pont-Aven dans les mois
de septembre et d'octobre de
l'année 1939

Illustré par 13 dessins originaux
de René Riey³ »

Pour l'édition de ce texte, nous nous sommes contentée de rectifier la ponctuation ainsi que les fautes de frappe, afin de faciliter la lecture, en les indiquant entre crochets. Malgré toute notre attention, certains mots cependant nous sont demeurés illisibles et certaines phrases incomplètes.

3 Nous n'avons trouvé nulle trace de ces 13 dessins.

CHAPITRE PREMIER

LA FÊTE DES AJONCS D'OR

Ce matin là, YAN s'était levé de bonne heure car il n'avait guère dormi à l'annonce des fêtes de Pont-Aven. Il regardait le jour monter sur la tour de l'ancien manoir, sem-blable à une grande cheminée fumant les feuillages qui la couronnaient. Elle avait veillé sur son enfance comme une aïeule et l'avait souvent intrigué. Dernier vestige du faste féodal des seigneurs de Rustéphan et de Nizon, elle subsistait, seule, auprès de la ferme de ses parents, construite avec les pierres de l'ancien château. Il n'avait connu qu'elle, solitaire de la bise. Et toujours sa magistrale structure s'était imposée à lui, comme une image des temps disparus. Par cette aube, elle attirait particulièrement son attention et le faisait songer à la fête annoncée, où l'on devait revêtir les anciens costumes, danser les danses oubliées, sentir passer dans l'air une résurrection de l'antique Armor. Fils de paysans enrichis, YAN pensait aux seigneurs défunts dont il occupait la place, sa famille ayant acheté autre fois les terres et le Château. N'étaient-ce pas ses parents et lui-même qui continuaient maintenant les maîtres de Rustéphan et de Nizon, avec cette tour pour armoiries ?

Revenant à ses pensées les plus secrètes, il songeait à quelque châtelaine, à quelque reine qu'il aurait entrevue à travers la silhouette de cette tour élégante et précise, évocatrice des réjouissances seigneuriales, et tout un monde de légendes, entendues autrefois dans les veillées, remontait à son imagination sollicitée par l'image de pierre toujours debout, toujours intacte et destinée à braver de nouveaux âges.

Elle durera plus que moi, pensait YAN... Si elle pouvait me confier ce qu'elle a vu ?

Et elle le lui disait, sans qu'il s'en doutât, par la seule affection qu'il ressentait pour sa présence. N'avait-il pas, tout enfant, joué dans ses murs meurtris, monté ses marches brisées, gravi ses faîtes et chanté sur la cime des châtaigniers et des chênes, les chants des vieux armoricains ? N'avait-il pas aussi, sans méchante malice, par simple jeu, délité ses pierres, arraché ses frondaisons défensives, fait s'écrouler quelque partie vétuste ? Suivant instinctivement le vandalisme de ses pères, destructeurs du château, n'avait-il pas formé le projet de l'abattre, la blessant de maintes plaies encore visibles sur ses murailles ? Combien de fois il avait entendu comploter de l'anéantir par idée de vengeance contre d'anciens seigneurs soupçonnés de cruauté. Puis on avait songé à utiliser ses pierres pour construire de nouvelles étables, de confortables bauges, mais toujours on avait reculé, comme si une volonté secrète agissait, faisant avorter tous les projets. La tour était donc restée debout, victorieuse, sur les vestiges du château disparu, et maintenant, en la regardant, YAN voyait s'animer les ruines, se lever les façades abattues : une magnifique demeure féodale, sculptée de créneaux gothiques, aux fenêtres hautes barrées de meneaux, aux portails historiés, se dressait pleine de pages, d'écuyers, de varlets, de servantes traversant les cours. Dans l'une d'elle, la plus grande, des chevaliers se préparaient à un tournoi, des dames aux hénins éclatants, aux robes armoriées et longues, soutenues par de petits pages prenaient place sur des sièges au haut d'une estrade où trônait la châtelaine vêtue de drap d'or. Elle dominait l'ensemble de sa beauté fraîche pareille à un lis au milieu de ce jardin de jeunes femmes fleuries des plus nobles couleurs.

YAN s'attardait à la contempler, lorsque les [cefs] et les trespetites retentirent, annonçant l'entrée des combattants... mais il se ressaisit bien vite en songeant à la fête des Ajoncs d'Or, où il voulait aller dans le costume de ses aïeux. Et la vision suggérée par la tour disparut.

Il la revoyait, en revêtant le bragoù bras et le chupen, qu'il venait de tirer d'un grand coffre. Il en avait secoué la poussière pareille à une cendre, frotté les boutons, innombrables, alignés aux bandes d'un velours verdi alternant, sur un fond bleu avec des broderies pailletées, cousues de fils d'or. Il se

regarda dans la glace et ne se reconnut pas. Était-ce lui, ou un de ses ancêtres, mort jeune, qui s'[emesdrait] dans ce miroir ? Étrange métamorphose : tout semblait changé dans son âme depuis que la tour et ce vêtement retenaient son esprit : une humanité inconnue se montrait, comme si tout à coup on l'avait séparé de lui-même pour le muer en un autre.

Ayant jeté sur sa tête le chapeau à grands bords orné de rubans, il descendit de sa chambre, étonné de marcher et de se mouvoir dans un autre corps que le sien. Il lui semblait que ce vêtement était une autre peau, une sorte de maison nouvelle où il ne se retrouvait plus. Il pensait qu'il y avait peut-être quelque danger à reprendre l'habit d'un mort, à se mouvoir dans le corps d'étoffe d'une ancêtre ; et il prenait la résolution de vaincre ses scrupules, et de dominer cette [caprice] du passé victorieuse de sa jeunesse.

Il traversa la salle où mangeait les serviteurs de la ferme en les saluant d'un bref : au revoir ; puis il prit la grande allée de châtaigniers.

La plupart de ces arbres étaient centenaires, c'étaient les anciens témoins d'un passé inconnu. Vénérables géants, ils retombaient à la terre, perdant leurs cimes, se recroquevillant à la taille de difformes monstres. Quelques-uns, morts dans leur force, étaient devenus de blancs fantômes dans les draperies vertes des voisines végétations. Ils se levaient, telles des pieuvres brandissant leurs tentacules vers des trous de ciels pareils à des lacs sans fond. YAN les regardait les uns après les autres se demandant par quel enchantement ils étaient encore là, eux les contemporains du château détruit. [Par une inconsciente?] vénération, ses parents les avaient dispensés de la hache des bûcherons.... et YAN sentait monter en lui l'esprit des [chênes ?], le mystère troublant de la vie perpétuelle et sans instant. La tour, les vêtements de son aïeul, les arbres séculaires, s'unissaient dans sa pensée pour lui apporter une révélation de son pays ; le rattacher à ce qui semble ne plus être, mais qui permène à jamais...

Arrivant à Pont-Aven, il était comme transfiguré ; il lui semblait, malgré son étrange état de malaise, qu'il venait de recevoir l'onction d'un immortel et bénéfique sacrement.

*
* *

Lorsque YAN se rendit sur la place principale, il y trouva une réunion inattendue de costumes de la contrée. Il y en avait de fort anciens, que l'on venait de sortir des coffres pour ce seul jour. Cela formait un spectacle magnifique continuant l'enchantement dans lequel il vivait depuis l'aube.

Comme ces hautes coiffes, ces grands cols en [miles?], ces robes longues, ces ornements brodés sur les corsages de femmes ou les gilets et les vestes courtes des hommes continuaient bien les apparitions du château féodal ressuscité et les songes suggérés par la tour en ruine ! C'était un retour du moyen âge, avec ses fastes vestimentaires, ses magnificences hiératiques et mystiques.

Au milieu du rassemblement, le jeune homme distingua la Reine des Ajoncs d'Or flanquée de ses deux suivantes. Elle avait été élue la veille par les dames et les jeunes filles de la ville, et devait être couronnée en public le matin même, sur la place. En la regardant, YAN se rappelait la vision qu'il avait eue de la mystérieuse châtelaine de Rustéphan, et il s'étonna de la ressemblance des deux visages ; c'étaient les mêmes traits réguliers et fins, les mêmes grands yeux interrogateurs, les mêmes attitudes recueillies et discrètes, une âme analogue avait formé ces deux créatures angéliques et nobles, issues de la même race et des mêmes lieux. YAN s'approcha d'un groupe de jeunes gens où il avait des amis. C'étaient des habitants de Nizon. Ils le reconnurent et le saluèrent avec le respect dû à un riche propriétaire. On l'appelait dans le pays le Seigneur de Rustéphan, à cause de la Tour. Il s'étonnait de parler à des gens dont le visage seul trahissait la réalité, pour le reste ils devenaient des fantômes d'autrefois.

Les cloches de l'église sonnèrent. Elles étaient deux dans le clocher à jour, et on les voyait aller

et venir pour former un appel impératif et harmonieux.

YAN et ses compagnons se dirigèrent vers le sanctuaire, dont la porte grande ouverte montrait le sacristain en vêtue antique tirant sur les cordes. Bientôt arriva le groupe des femmes et le cortège de la reine. Elle avançait, ayant à ses côtés deux filles d'honneur, avec une majesté timide. Cela ravit le jeune homme qui avait en répulsion les hardiesses féminines. Elle alla se placer auprès du chœur, au premier rang, dans la nef, alors que les hommes se mirent dans les bas-côtés. Il la regardait, anéantie en Dieu, dans un renoncement à tout orgueil mondain. Et elle lui apparaissait plus belle dans cet effacement qui la revêtait déjà d'un angélique paradis.

Auprès de lui ses amis restaient debout les bras croisés, bardés de velours noir et de broderies, pareils à des chevaliers attendant leur admission dans l'ordre du Saint-Graal. Le vieux recteur monta à l'autel, après avoir béni l'assemblée, et récita le Confiteor. YAN chanta le Kyrie et le Gloria avec le chœur en admirant la petite reine. Elle s'absorbait dans un recueillement profond, comme si, Châtelaine de Rustéphan et de Nizon, elle priait pour son seigneur parti dans la croisade. Alors il revit en pensée la tour, le tournoi et les fastes d'autrefois. L'église était charmante en son style gothique et frêle ; partout on y voyait de grandes coiffes ; Yan pensait à un vol de colombes qui se serait abattu sous ses ogives. Un grand silence planait. Il y avait là quelque chose d'éternel, qui détachait du temps, du siècle de la vie banale, une intervention soudaine de Dieu. Ces chants, ces cantiques, ces [proses], cette messe avaient passé par la bouche et par le cœur des générations. Le monde entier les redisait, les vénérait. C'était le Christ présent à jamais sur la terre. Les vieillards en articulaient les derniers mots, les enfants les premiers, l'humanité en vivait comme d'un pain surnaturel. Plus qu'en la tour, les ruines et l'appel des âges, le passé éternel sonnait en ce lieu. Et la reine des Ajonc d'or devenait pour YAN la Châtelaine du quinzième siècle qu'il avait aperçue le matin. Le curé monta en chaire, il demande d'abord des prières pour les défunts ; puis il parla du temps présent. " Une licence effrénée,

" un retour au paganisme s'étendait soudainement partout. A

" la mise modeste mais décente d'autrefois, avait succédé un affreux

" relâchement. On se promenait, homme comme femme à peine vêtu.

" A l'exemple des visiteurs parisiens, la petite ville étalait

" sa chair. Où étaient donc les prescriptions chrétiennes [mot illisible]

le recteur simplifiant le tableau prédisait un avenir de calamités. Il adjurait l'assemblée de revenir à la simplicité, aux habitudes antiques. Il priait les femmes de garder les vêtements de leur contrée, les hommes de ne pas changer les leurs. " Que nul ne se fonde dans la corruption générale, disait-il, ne disparaisse dans une égalité banale et préjudiciable aux bonnes mœurs. "

YAN s'attendrissait de cette objurgation. Depuis le matin, il la sentait flotter autour de lui. Et cette voix qui parlait dans l'église lui semblait celle qui parlait en lui-même. Elle résonnait comme un reproche : " Vos mères mettaient leurs cheveux dans une

" coiffe, et le bonnet aux grandes ailes les recouvrait. Vous avez d'abord sorti vos chevelures et mis au-dessus le bonnet ; d'autres n'ont plus rien porté, et enfin vous avez accepté le chapeau impersonnel des parisiennes. Ainsi vous avez cessé d'être des Bretonnes, de saint esprit que figuraient les ailes de votre coiffe, ne plane plus sur votre tête, où vivent désormais les pensées les plus impures. " Puis le recteur conjura de conserver la langue locale que l'on oubliait, que les enfants n'apprenaient plus, qui s'ensevelissait lentement dans le mépris des nouvelles générations. "

Perdre la langue c'est rompre avec ses ancêtres, c'est se fermer les annales de son histoire, c'est renier son âme et sa race. "

Après un grand signe de croix qui fut répété comme adhésion par l'assemblée, le vénérable prêtre se rendit à l'autel, où il acheva la messe avec la plus édifiante onction. YAN ne cessait d'admirer la reine ; il songeait que s'il l'épousait elle serait la châtelaine de la tour où il la verrait comme l'autre, celle de ses rêves.

On sortit de l'église pour se rendre au couronnement sur la place. La reine entre ses demoiselles

d'honneur marchait au milieu d'un cortège de haute coiffes et de robes de velours. Son accoutrement était des plus somptueux : son corsage rutilait d'argent et d'or, son tablier éblouissait, avec en soie moirée laissant voir les arabesques d'une robe chargée d'ornements profus.

Déjà la place se couvrait de gens de Pont-Aven et des environs. On les reconnaît à leurs vêtements, chaque bourg ayant eu autrefois à l'honneur de porter ses signes distinctifs ; on nommait ceux de Bannalec, de Rosporden, de Concarneau, de Quimper, de Quimperlé, de Pont l'Abbé, mais tous formaient un magnifique accord de couleurs, de lignes et d'attitudes. Tous représentaient la noble Cornouaille aux somptuosités si particulières, aux richesses d'un Moyen-Âge légendaire et féérique.

Sur une estrade dressée au centre de la place, la reine et ses deux suivantes s'étaient assises ; elle était placée si haut qu'on la voyait de tous les points. YAN l'admirait parmi la nombreuse cour de jeunes filles qu'on lui avait donnée. Il éprouva qu'il l'aimait comme une créature surnaturelle, sortie d'un rêve de son adolescence.

Les binious et les bombardes commencèrent à jouer ; puis un homme parla avec éloquence et chaleur ; il dit :

" Entourée de vrais bretons et de vraies bretonnes, vous avez
" ce matin remplit vos devoirs vis à vis de ceux qui ne sont plus.
" En Bretagne on sait ne pas oublier. Vous avez prié. Les devoirs
" étant accomplis viennent ensuite les justes récompenses : Devant
" cette contrée, étonnée et justement ravie, vous êtes venue ici,
" et aux acclamations de votre peuple, vous êtes montée sur ce
" trône de verdure pour y recevoir les attributs de votre royauté.
" La quenouille fleurie, image du travail du foyer et signe d'au-
" autorité de filles de Bretagne, l'écharpe de soie blanche, figure
" de votre liliale et pure jeunesse et la couronne d'ajoncs d'or
" que vos compagnes vous ont jugée digne de porter. "

Alors la reine se leva, et le président lui ayant posé la couronne sur la tête, dans les grandes ailes de sa haute coiffe, cria, en se tournant vers la foule :

" Pont-Aven, voici ta reine, avec le diadème au front. C'est l'or
" pur du landier breton qui fleurit notre souveraine. Vive la
" reine. "

Des chapeaux se levèrent, des cris d'allégresse retentirent ; on lança des mots et des informations en langue locale. Un souffle qui paraissait sortir du sol même passa et les bombardes et les binious reprirent leurs aigres cadences. Un barde chanta. YAN était particulièrement enthousiasmé, mais il restait [amer] : des larmes perlaient dans ses yeux.

- Allons saluer la reine, lui dirent ses amis de Nizon.
- Ah ! Vous la connaissez donc ? demanda-t-il interdit.
- Eh oui ! C'est la fille de LE GARREC, le tailleur de Pont-Aven.

Il se laisse entraîner en murmurant :

- Mais non, c'est la Dame de Rustéphan.

Quand il fut devant elle, il n'osa que retirer son chapeau et se taire... Il eut voulu se mettre à ses pieds.

Elle lui dit, en souriant :

- Je sais qui vous êtes. On vous appelle le Seigneur de la Tour.

Il ne répondit pas, et sourit aussi, on la regardait largement.

La reine se retira, entraînée par les obligations de son titre, on la réclamait pour la conduire au banquet, qu'elle devait présider. Il s'annonçait des plus brillants car il avait tant de convives qu'on avait dû en dresser les tables en plein air, dans une grande prairie.

YAN s'y rendit et reconnu par le président de la fête fut placé à la table principale.

C'était un grand honneur qu'on voulait lui faire, en raison de la fortune de ses parents et de leur importance dans le pays. Le président avait dit à la jeune reine :

- Voici le Seigneur de Rustéphan, il sera le digne serviteur de votre royauté.

Ce à quoi elle avait timidement répondu :

- Il est le bien venu.

Installé en si digne place, YAN quitta peu à peu son embarras. Annick (c'était le nom de la reine) l'encourageait à lui parler à son aise :

- On ne vous voit pas souvent à Pont-Aven, lui dit-elle. Pourquoi ?

Il expliqua qu'il faisait ses études au Collège des Jésuites à Vannes et qu'il n'était rentré définitivement chez ses parents que depuis quelques mois. Il allait avoir vingt ans.

- C'est mon âge, dit Annick, heureuse de cette coïncidence.

Alors ils se questionnèrent sur l'année, le mois, le jour de leur naissance, et connurent, qu'à quelques heures près, ils étaient nés ensemble.

- Dieu a parfois des desseins, conclut YAN.

- Oui, fit-elle, il y a là sans doute une destinée...

- Je vous connaissais, je vous avais vue, reprit-il.

- Où donc ? questionna Annick.

- Sur la tour ! répondit YAN.

- À Rustéphan ! s'écria-t-elle surprise.

Puis, après un moment de réflexion, elle ajouta :

- Oui, j'y suis allée quelquefois. Je montais sur la tour pour mon plaisir. Je vous connaissais aussi vous veniez à cheval à Pont-Aven. On vous trouva un si grand air qu'on vous appelle : YAN de Rustéphan.

- Quoi ? On me nomme ainsi ?

- Et on dit que vous êtes pensif, que vous ne fréquentez pas les filles, que vous n'allez jamais aux fêtes ni aux danses, que vous êtes sans amis.

- Je l'avoue, je suis parfois triste, sans en savoir la cause, c'est peut-être un effet du climat de notre Cornouaille. Je regrette quelque chose que je ne saurais nommer. Est-ce une vie antérieure, est-ce le passé ? Aujourd'hui il me semble que je l'ai possédé, avec cette assemblée, près de vous. Je ne pense pas sans peine que demain cette magnifique réalité aura disparu.

Et d'un geste développé il désigna la vaste prairie, historiée de costumes sans nombres.

- Vous tenez donc aux habitudes d'autrefois ? demanda la reine.

- Oui, parce que c'étaient les seules belles. Alors nous ne vivions pas dans un temps, mais dans toujours, dans la permanence de nous-mêmes. Me comprenez-vous ?

- Oui. Vous voulez dire de notre race, de notre foi, de notre langage, de nos mœurs.

- C'est cela. C'est cela. Ah vous m'avez compris, vous, chère petite reine.

Il soupira de bonheur, puis reprit :

- Depuis ce matin, je suis transformé. J'ai compris bien des choses. Ainsi en enfilant ce Chupen...

Elle se prit à sourire et coupa sa phrase :

- Vous avez changé d'âme, ou plutôt vous avez retrouvé la nôtre, la vôtre....
- C'est cela. J'ai connu tout ce que je ne savais ni n'appréciais. Une porte massive s'est ouverte devant moi, et j'ai vu un espace sans limites : les vieux arbres m'ont révélé leurs secrets, les ruines se sont relevées, sous le vêtement des morts je me suis senti vivant. Vous-même je vous avais contemplée avant de vous connaître.
- Seriez-vous visionnaire, demanda-t-elle, un peu effrayée...
- Ne le devient-on pas, répondit YAN. À force de regarder en songe on pénètre. Celui qui fixe un œil perspicace sur le présent connaît le passé et l'avenir. Il m'a suffi d'aimer la tour qui domine la ferme de mes parents pour en apercevoir l'histoire.
- Il y a une légende à son sujet, la connaissez-vous ?
- J'en ai entendu parler dans les veillées... Vous me la conterez, n'est-ce pas.
- Vous reverrai-je, fit-elle avec inquiétude ?
- Soyez en certaine... Je voudrais que vous me la disiez à Rustéphan.
- Quelle idée. J'aurais peur. Vous ne savez pas... non vous ne savez pas... C'est une folie... Je vous la dirai ailleurs mais pas en ce lieu.

Il se [ré...illit ?] profondément attristé de ce refus.

- Vive la reine, vive la reine, à la santé de la reine, crièrent des voix.

Alors ce fut une acclamation générale, et il fallut qu'Annick se levât et se fit voir. YAN se leva aussi, ramené à la réalité de cette fête. Son verre à la main, il cria :

- Vive la reine !

Elle s'inclina devant lui en signe de [ress...tement], puis répondit à la foule des convives en présentant son propre verre.

Après le banquet sur un char attelé de bœufs, devait se faire la promenade triomphale de la nouvelle souveraine. Déjà les routes regorgeaient de curieux, attendant anxieusement le spectacle promis. Le président vint prévenir Annick et ses demoiselles d'honneur qu'il était temps qu'elles se montrassent. Elles durent quitter précipitamment la table, ayant à peine mangé la moitié du repas.

- Voilà les obligations royales, dit YAN en esquissant un sourire.

Il suivit la reine et l'aida à monter sur le char. On avait paré celui-ci de branches d'arbres, de fougères, de genêts, de bruyères... On se mit en route aux sons des binious et des cornets. Un drapeau jaune flottait en tête orné de signes héraldiques ; des jeunes gens devançaient le char, montrés sur des chevaux de labour et portant en croupe, chacun, une jeune fille. Une floraison de fillettes vêtues du costume de Pont-Aven, s'étagait sous la reine, comme un parterre. Elles semblaient les petites suivantes qu'un enchanteur aurait créées pour une fée. Lorsque le cortège s'avança vers la place, il y eut une acclamation générale. Annick avait un air vraiment royal sous sa réserve mystique. YAN ne la quittait pas des yeux, marchant sur les côtés du char, afin d'en suivre les évolutions. De temps à autre, elle le regardait et semblait lui dire :

- Aujourd'hui je suis reine pour tous. Demain, je le serai pour vous.

et lui-même pensait :

- Je veux la voir toujours ainsi, image adorable de ma Bretagne. Qu'elle ne quitte plus cette apparence si propice à mon enchantement. Il faut que j'obtienne d'elle la promesse de sa fidélité à nos usages, et qu'elle me soit confirmée par le port constant de ce poétique costume qui la fait pour moi une princesse de légende.

Et il se promettait lui aussi de reprendre la noble livrée de son pays, de n'abandonner jamais les signes distinctifs d'un vrai breton.

Le char se rendit dans un lieu fleuri préparé pour l'audition de poésies en langue celtique. Il y eut des chants, des danses. On ranima l'âme aux légendes du Barzaz Breiz, l'hymne national des

Armoricains le [Bro Gozh].

De cette audition pénétrante, YAN sortit imprégné. La fête se termina, sur la place, devant la reine, remontée sur l'estrade de son couronnement ; des chaînes d'hommes et de femmes déroulèrent les figures de la Gavotte ; la monférine et le jobadas.

YAN s'étant approché d'Annick lui dit :

- C'est aujourd'hui un jour qui ne devrait pas finir. Vous seule pouvez le continuer pour moi. Dites que nous nous reverrons.
- Oui, nous nous reverrons, répondit Annick.
- Mais où ? demanda YAN avec inquiétude.
- Venez chez mon père, le tailleur de Pont-Aven, il se nomme LE GARREC ... Tenez, voici notre maison.

Et elle lui désigna la plus modeste boutique de la place.

- Ô petite reine, dit YAN, vous me rendez heureux. D'ici, dès demain, j'irai voir votre père pour lui demander un costume breton. Je veux porter l'uniforme de ma Bretagne... Quant à vous, ne quittez jamais le vôtre.

Après l'avoir bien regardée, il partit. Arrivant à Rustéphan, il murmura :

- C'est la vraie châtelaine que je vis ici ce matin. Il faut que je lui rende la Tour. Je l'épouserai. Je l'aime !

CHAPITRE SECOND

LE TAILLEUR DE PONT-AVEN

Yan avait quitté la fête des Ajoncs d'Or avant la fin. Il avait évité le bal et la cohue du soir ; il voulait rester dans son rêve et la tour l'attirait à elle. Après l'idéale rencontre d'Annick et de sa Bretagne d'autrefois, il avait hâte d'être seul. Maintenant il se sentait un être en possession de lui-même et non plus un enfant. La permanence des choses et des sentiments l'instruisaient. Vrai celle par son ascendance il se voyait reconstitué par son passé. On avait pu faire de lui l'élève de toutes les idées, il revenait d'instinct à la simplicité et à la nature. Le sol de son pays restait si beau, si luxuriant qu'il semblait fêter lui aussi sa race : ses ancêtres et leurs descendants, eux si riches de glorieuses épopées. La dernière en date était celle dont on lui avait dit le plus de mal, la plus juste, la plus désintéressée, la plus héroïque : la lutte des Chouans pour le trône et l'autel. Oui, la Révolution avait triomphé, mais il restait à la Bretagne et à la Vendée l'honneur inoubliable d'avoir été les seules provinces de France à se lever pour défendre la plus noble et la plus belle liberté ; celle de l'ordre et de la Foi. La Bretagne, pensait-il, ne mourra pas tant qu'elle conservera ces deux sublimes amours.

Marchant dans l'allée obscure des châtaigniers centenaires, sous le vêtement brodé de ses aïeux, il n'aspirait, après cette journée de rêve, qu'à revoir la tour du manoir ; la tour devenue par l'apparition de la châtelaine et celle d'Annick, quelque chose de lui.

Quand il y parvint, son cœur battit plus violemment, et il s'arrêta pétrifié devant le donjon plein de cris et de vols d'oiseaux.

Jamais il ne l'avait vu ainsi. Lui qui semblait mort le jour s'éveillait donc aussitôt que descendait les ténèbres ?

Des pépiements, des clameurs, des vagissements, des soupirs sortaient de ses murs. Vivait-il, avait-il d'inconnus habitants ? Nulle forme. Nul fantôme. Seulement des bruits ; et les plus alarmants, ceux du mystère. Il croyait[t] entendre pleurer, gémir, balbutier, se plaindre ; et pourtant l'œil n'apercevait que sa seule forme impassible de canon géant braqué sur le ciel.

- Annick, murmura Yan. Annick, vous qui savez l'histoire de ce château, vous me la direz en ce lieu ; vous me donnerez la raison de ces gémissements, de ces soupirs, qui ne sont ni ceux du vent ni ceux de la pluie, vous me révélez pourquoi vous ressemblez si exactement à la châtelaine que j'ai vu présider un tournoi, comme vous avez présidé les fêtes aujourd'hui. Il se dirigea vers la ferme. La lune s'était levée, lui montrant la maison de ses parents et ses nombreuses dépendances. Jamais il ne les avaient regardées si attentivement. Et comme il se demandait ce qu'étaient devenues les pierres du château il les reconnut dans ses constructions grossières. Une étable lui montrait des fenêtres à croisillons, une cheminée à écusson féodal, la maison familiale le beau granit rose de ses pierres coupées avec un art perdu. Ainsi lentement, le manoir s'était changé en maison bourgeoise, en étables, en bauges, en granges, en écuries, les nobles pierres avaient été données aux usages vulgaires, à l'habitable des bêtes et des pourceaux. Œuvre de profanation, par qui la magnifique demeure de la belle châtelaine avait connu l'humiliation du purin, trempait dans les mares fétides, se souillait au fumier des animaux les plus abjects.

Peu à peu YAN reconnut les parties du château ruiné. Elles étaient là, devant lui, jusqu'aux marches de l'escalier de la tour, rangées en palissade, pareilles à des alignements druidiques. Et il sentait peser sur son esprit la responsabilité de cette profanation de ses ancêtres. Par quelle erreur avaient-ils osé commettre ce meurtre, anéanti un souvenir légendaire de la noble Cornouaille ? S'étaient-ils défaits de leur spiritualité, de leurs grandeurs ancestrales au point de ne voir en ce château qu'un tas de pierres bonnes à utiliser à tous les usages, à devenir des auges ou des cailloux pour les chemins ? Comme il se sentait différent d'eux ; comme la moindre partie de cette construction devenait pour lui précieuse et éloquente.

Il allait rentrer à la ferme lorsqu'une grande ombre l'arrêta :

- Yan, où étais-tu aujourd'hui. Sans doute à la mascarade de Pont-Aven. Te voici déguisé en ancêtre. Ah si j'avais su que tu allais commettre cette folie, me compromettre à ce point. Le temps passé est mort avec l'ancien régime, mon ami, comme le château des Seigneurs de Rustéphan, dont je vais abattre la tour, et vive la République !

C'était son père, un révolutionnaire instruit à l'école communale et plein de haine pour la féodalité.

- L'esclavage avait trop duré avec tous ces Seigneurs sur notre dos. Il a fallu que ça finisse. Alors le peuple a proclamé sa liberté. Vois, reprit-il en lui montrant sous la lune la ferme, les porcheries et les étables. Voilà ce que j'ai fait de leur château.

Yan ne répondait pas : il connaissait le caractère granitique de son père malgré qu'il se vantait d'être de son siècle – le siècle des lumières – cet homme d'une taille gigantesque avait conservé le vieux chapeau à rubans et à forme ecclésiastique. Il portait même parfois le chupen, mais c'était plutôt par avarice, ayant des coffres remplis de vieux vêtements.

- C'est ta mère, sans doute, qui t'a engagé à te rendre à cette sottise, c'est une superstitieuse, une dévote.

- Yan restait muet, il s'éprouvait si différent de son père qu'il n'osait lui répondre.

- On t'a coupé la langue à Pont-Aven, reprit le paysan ? Dis-moi ce que tu faisais tout à l'heure dans la Tour.. Je t'ai aperçu. Tu la regardais si drôlement... Tu sais que je vais la fiche en bas, la salope. L'instituteur m'a dit que c'est une honte de laisser subsister ce signe de la tyrannie.

YAN eut un sursaut :

- Mon père vous ne ferez pas cela ! Pourquoi ? Ça ne vous servirait à rien.

- À faire un acte de justice sociale cria le fermier... et puis je pourrais en vendre les pierres ? C'est du fin granit. YAN compris qu'il ne ferait qu'activer un tel fanatisme en le combattant.

- Laissez-la tranquille, dit-il, elle ne nous fait ni mal ni bien. Elle aide même à notre considération. On nous appelle partout les Seigneurs de Rustéphan.

- Ah : je ne veux pas de ce nom, hurla l'homme : sommes-nous des tyrans pour porter de pareils titres ! J'aime mieux qu'on m'appelle Flécher, le fermier.

Entrons dans la maison, dit YAN, qui voyait son père insensible à ses paroles, j'ai faim et je mangerais volontiers.

Son père étant passé le premier, il jeta un regard vers la Tour, avant de le suivre. Ainsi désormais la lutte était engagée, le paysan ou l'édifice tomberait. Pris entre ces deux affections, car il s'était mis à aimer le donjon comme il aimait Annick, il devint profondément triste.

La salle à manger de la ferme était bourgeoisement meublée, on n'y voyait ni lits clos, ni grande horloge, ni coffres, ni bancs, ni escabeaux, ni longue table où pouvaient manger tous les serviteurs ; mais des chaises d'importation parisienne, une table ronde, un buffet, une crédence et des objets divers du même genre. On pouvait s'y croire loin de la Bretagne.

YAN s'assit et sa mère entra. Elle portait la coiffe de Pont-Aven.

- Monsieur revient de la mascarade ; regardez-moi ça, il s'est déguisé en chouan, c'est-à-dire en imbécile. Si je l'avais vu ce matin, il n'aurait pas mis le pied dehors sous cette livrée. Les Chouans, sais-tu ce que c'était, femme, questionna Flécher.

- Les chouans étaient nos pères. C'étaient des héros, répondit Marie-Anna...

- Tout breton est un héros... Mais quant à ceux là, c'étaient des ânes. Ils ne savaient ni lire, ni écrire, ni calculer, cria le fermier.

- Beaucoup de Saints furent comme eux[,] dit la mère de YAN.

- Toi, tu es toujours avec les Saints ; mais ces gens-là étaient bons dans le temps, dans les sièc[les] d'ignorance. Maintenant que nous avons le progrès l'instruction, la science, il n'y en a plus.

Le jeune homme se taisait, s'efforçant de manger, car il avait le cœur trop serré.

- Qu'est-ce que cela peut faire dit Marie-Anna, l'homme aura toujours une âme et aura toujours besoin de prier. Le reste, mon pauvre ami, nous échappera. Ne faut-il pas mourir ? Et nous sommes déjà vieux

YAN s'attendrit. Sa mère venait de dire ce qu'il pensait.

- Il n'y a pas d'âme, cria le fermier. C'est une menterie des prêtres. On ne vit qu'une existence et il faut bien la passer. Aujourd'hui on a le confort, comme ils disent. On vit donc mieux qu'autrefois ; et puis tout le monde peut parvenir à la richesse, aux honneurs, au gouvernement. Moi, je serais Maire ou Député, si je voulais, je mènerais la République...

YAN voyait l'insuffisance de son père et la dangereuse pente de ses idées. Élevé par les Jésuites de Vannes, mieux instruit, plus éduqué, plus affiné par sa mère, il penchait vers l'opinion de celle-ci.

- Maman n'a pas tort de croire à l'âme et à Dieu, dit-il. Il y a des esprits dans les choses et un grand esprit quelque part...

Le mot fatal était lâché. Flécher se mit à blasphémer et reprocha à sa femme d'avoir mis son fils chez les calotins, on lui avait faussé la tête, on l'avait élevé dans la superstition. C'en était assez, il fallait en finir avec l'Église et la noblesse. Les temps nouveaux étaient venus, ceux du paysan et de l'ouvrier...

- Vous parlez toujours de paysans, père, et vous ne songez qu'à vous embourgeoiser. Il n'y a plus rien de paysan chez vous, sauf vos valets de ferme et vos bestiaux. Vous avez besoin de serviteurs, c'est-à-dire de serfs.

Le vieillard resta pensif. Cette remarque imprévue l'avait troublé et le laissait à court d'argument.

YAN reprit. La seule égalité est dans la foi. Tous ceux qui croient sont égaux devant Dieu. Ailleurs les hommes cherchent des grades, des honneurs et la domination par les places ou par l'argent.

Flécher fut conduit par son fils à reconnaître que cela était vrai, et que malgré le progrès,

l'instruction et la science, l'égalité n'existait pas encore, mais il croyait fermement à son avenir.

- Il faudrait l'égalité des intelligences riposta Yan. Vous apprendrez qu'elle n'existe pas.

- C'est en inclinant les hommes les uns vers les autres, par l'amour du prochain, que la veut l'Église, insinua Marie-Anna.

- L'Église ! Toujours l'Église, cria le fermier. L'Église n'a rien à voir là-dedans. Furieux, il haussa les épaules et sortit.

KENAVO, avait-il crié, mis en déroute, et il était monté se coucher.

YAN s'attristait des brutalités de son père.

- Il a encore bu, dit la fermière ; c'est dans les débuts qu'il récolte ses opinions et puis il y a l'instituteur de Nizon. Ton père croit à son enseignement comme à une révélation. Ce qui m'inquiète, c'est qu'il l'a fait entrer dans une société secrète, un vrai repaire de gens à l'affût des places, de l'argent et des honneurs. Il veulent en faire un homme politique, un représentant du peuple.

- Quoi, mon père n'est plus libre ! s'écria YAN.

- Hélas non, mon petit, répliqua sa mère. Ils l'ont circonscrit, ligoté sans qu'il s'en aperçoive, et tout ce qu'ils disent, il le répète. Où veux-tu qu'il ait pris ses opinions, sinon dans les leurs ?

Ces confidences persuadèrent YAN que jamais son père ne le comprendrait.

- Ma mère, dit-il je vous remercie de m'avoir fait instruire chez de bons maîtres, cela m'a garanti de perdre mon âme et ma liberté. Je plains mon pauvre père, il faut prier pour lui.

- Cela ne manque pas de mon côté, fils dit la mère, mais le tirerons-nous jamais des griffes de la République de Quatre-vingt-treize ? ///

Bonsoir, mon enfant. Va te reposer, il en est temps.

- Permettez-moi une dernière question ma mère, êtes-vous, comme mon père, ennemie de la Tour ?

Et il désigna dans la nuit, par la fenêtre, le donjon ?

- Si elle est encore debout, c'est grâce à moi répondit Marie-Anna : Dieu sait combien Flécher la hait ; il ne parle que de la détruire. Cependant j'ai toujours réussi à l'en empêcher, soit en lui démontrant qu'elle ne nous gêne pas, soit en lui persuadant qu'il faudrait beaucoup dépenser, en pure perte, pour l'abattre. J'ai toujours agi ainsi parce que je l'aime moi aussi cette tour ; elle est entrée dans ma vie par l'habitude et elle me manquerait... elle me donne ses rêveries et M. Le Recteur de Nizon m'a dit : " Faites en sorte que l'on n'y touche pas ; c'est votre noblesse. " Ton père prétend que les Seigneurs qui la construisirent exploitaient le pauvre peuple, mais je ne le crois pas, puisqu'ils nous ont construit de belles Églises. Quand on sert Dieu, pourrait-on être méchant ?

- Connaissez-vous, ma mère, la légende de la Tour, car on m'a dit qu'elle avait une légende.

- J'ai ouï conter qu'elle abrite des revenants ; mais je n'en ai jamais vus. On m'a parlé d'une bière entourée de cierges et couverte d'un drap blanc, que l'on aurait aperçue, autrefois, dans la grande salle du château, avec un prêtre pleurant auprès... mais ton père a fait démolir le château, poussé par les sectaires qu'il fréquente...

- Alors vous ne savez rien d'autre de la légende, insista YAN.

- Non, mon fils, rien.

Elle se leva l'embrassa et se retira. Resté seul devant les plats, songeur, après avoir regardé la tour par la fenêtre YAN monta se coucher.

Arrivé dans sa chambre, il se vit dans une glace, placée au dessus de la cheminée, en face de la porte. Il lui sembla qu'un autre que lui apparaissait. N'était-il pas un de ses ancêtres ? Un revenu des temps passés, le fantôme même de Rustéphan ? Jusqu'à quel point était-il Yan Flécher et non pas une réapparition d'un autre de sa race, un breton marqué du signe de sa terre, ayant su vaincre l'épaisse couche des erreurs du siècle ?

*
* *
*

YAN ne dort guère cette nuit-là. Il eut un cauchemar obsédant qui lui montrait la belle châtelaine, sous les traits d'Annick, présidant un tournoi. Flécher était sur la tour du donjon, et il en jetait les pierres sur elle. Il la vit tomber ensevelie sous leur chute obstinée ; il avait une expression diabolique et il ne cessait d'arracher les pierres avec un levier énorme. Quand il eut mis la tour au niveau du sol, il dansa victorieusement sur les décombres ; et il dansa tant qu'il tomba, exténué, mort. YAN finissait par croire à la réalité de ce cauchemar, qui recommençait toujours et coïncidait si bien avec les événements de sa précédente journée. Réveillé plusieurs fois, il se leva pour constater si la tour était toujours debout ; et il la vit, dans le cadre de sa fenêtre droite et gracieuse, sous la lune.

Debout dès l'aube, obsédée par le désir de revoir Annick, il était impatient de retourner à Pont-Aven. Il s'y rendit à cheval afin d'avoir plus de prestige. En passant, il avait jeté un regard au donjon et avait été frappé d'une particularité qu'il n'avait jusqu'alors point remarquée. Un petit châtaignier, vers le sommet, poussait entre ses pierres, se fortifiant, écartant celles-ci. Pour l'instant cet ennemi inattendu n'était guère à craindre ; mais avec les années en se développant, ne serait-il pas fatal à la tour ?

YAN continua sa route, pressé de revoir celle qu'il nommait déjà " Sa Châtelaine ". Quand il parvint à Pont-Aven, il fut surpris du vide des rues, de l'absence des costumes ; quelques filles lui apparurent aux portes des maisons, les unes en pyjama, les autres en cheveux, les jambes et les bras nus, telles que les avait peintes le Recteur, dans son sermon. Sur un trottoir, il aperçut pourtant une bretonne, une vraie bretonne, avec sa coiffe de dentelle, son corsage brodé, son tablier et sa jupe richement historiée ; mais en s'approchant, il constata que ce n'était qu'un mannequin, mis à la porte d'une marchande, qui louait et vendait des vêtements. La vitrine était pleine de poupées vêtues en filles de Pont-Aven, et YAN crut y voir, en réduction, la fête des Ajoncs d'Or...

Ainsi c'en était fait, désormais les nobles costumes de Cornouaille n'étaient plus pour les bretons eux-mêmes qu'un déguisement, un commerce et une curiosité.

Arrivé sur le pont qui ordonne son nom à la petite ville, son cœur se rassura. Il y avait sur ses parapets des gens vraiment bretons ; ils portaient des chapeaux plats à larges bords, à rubans pendants, des gilets à bandes de velours, des chupens bleus ; les femmes avaient des coiffes, des cols, des jupes à gros plis. S'étant approché, YAN reconnut les derniers d'une génération qui s'en va ; des vieillards en haillons réduits à la mendicité... les ultimes représentants de la vieille Bretagne. Il arrêta son cheval pour leur parler et leur distribuer quelques pièces d'argent... Pitoyable spectacle qui lui faisait pressentir l'hostilité des temps nouveaux. Il avait hâte d'arriver chez Le Garrec, le tailleur de Pont-Aven, pour se consoler de tant de déconvenues.

Comme il attachait sa monture devant la porte, Annick sortit.

- Que c'est bien d'être venu ce matin ! s'écria-t-elle. J'ai parlé de vous à mon père, il vous attend.

Elle n'avait plus ses parures de reine ; mais elle restait noble, sous son vêtement noir de coupe traditionnelle, son col incurvé, sa coiffe hautaine. Il la regarda avec admiration... Elle était bien la châtelaine de son rêve !

Annick présenta YAN à son père. Celui-ci était accroupi à la manière arabe sur une estrade, près d'une fenêtre ; il y avait autour de lui des étoffes coupées, des ciseaux géants, des bobines de fil. Absorbé par son ouvrage le tailleur tirait ses aiguillées tout en parlant.

- Yan Flécher, je vous salue. Je vous ai connu tout petit, alors que votre grand-père venait se faire habiller chez moi. Depuis, votre père a cessé de porter le costume de notre contrée. Il achète des

complets à Paris, à la Belle Jardinière. Tout change dans notre pays. Avec la religion s'en va le costume de nos pères. Il était religieux ce vêtement de nos aïeux, et de nos aïeules, alors la Bretagne formait comme une grande congrégation ; maintenant que tout se laïcise, il disparaît. On se modernise, comme on dit, et mes clients deviennent rares. J'étais le tailleur le plus réputé des environs. J'ai cousu et brodé les plus beaux habits. Pont-Aven a d'abord manqué, puis avec la réclame et les autos, on m'a enlevé les villages. Dès lors, plus rien à faire ; car le veston a remplacé le chupen, le pantalon le bragoùbraz.

- Vous ne pouvez savoir combien j'étais heureux hier, dit YAN en regardant Annick, et répondant au tailleur. Cette résurrection de notre pays, ces costumes, votre fille en reine, cette fête, tout m'a rempli de bonheur et d'admiration... Je me suis senti transformé.

- J'avais tenu à faire moi-même le royal vêtement de ma fille, dit Le Garrec.

- Et vous avez accompli une merveille car nul costume ne sera assez beau pour votre adorable fille.

Le mot lui avait échappé, malgré lui, il venait de livrer le secret de son cœur.

- Oui, ma fille est adorable, reprit Le Garrec. Elle est l'image divine de sa mère, une femme unique que la maladie de poitrine m'a enlevée. Je n'ai jamais voulu me remarier, je l'aimais trop... Annick est son portrait vivant.

Une larme glissa sur l'étoffe qu'il cousait et se perdit dans ses plis.

YAN continua :

- En voyant votre fille si richement parée, si belle, j'ai songé à une châtelaine.

- Celle de Rustéphan peut-être[,] demanda le tailleur.

- Peut-être, répondit YAN, qui ne voulait plus se trahir.

- Quand j'ai su qu'on l'avait faite reine, reprit Le Garrec, j'ai voulu la rendre plus magnifique que toutes les autres. Il me paraissait que sa mère elle-même était appelée à représenter la Bretagne,.

- Et vous avez fait un chef-d'œuvre[,] s'écria YAN !

- Elle devenait plus qu'elle, un symbole.

Annick restait muette. De ce silence de la jeune fille le jeune homme sentait sortir des bouffées de sentiment. S'ils ne se parlaient pas, ils se regardaient, s'admiraient, se charmaient mutuellement. YAN était beau avec sa taille élancée, son visage rasé de jeune prêtre, ses yeux ardents où tout était lumière. Sous son front haut encadré de cheveux à demi longs, il montrait de l'énergie et du songe. Annick, mince, sans être grande, droite comme une fleur présentait un visage ouvert, aux dents saines, au regard brillant, au front déjà chauve.

La conversation s'était arrêtée ; chacun s'adonnant à sa pensée : YAN et ANNICK à leur amour naissant. Le tailleur à celle de sa chère morte... Puis, YAN demanda à Le Garrec de lui faire tro[is] costumes bretons, deux pour les jours ordinaires, un pour les fête[s].

- Ce sera pour venir nous voir, dit Annick.

- Si votre père le permet, répondit timidement le jeune homme.

CHAPITRE TROISIEME LA CHATELAINE DE LA TOUR

Le Garrec n'était pas qu'un simple tailleur, c'était un fervent du folklore breton. Élevé au séminaire, il avait quitté avant la réception des ordres, la carrière ecclésiastique. Il lui restait de profonds sentiments chrétiens. La rencontre de la mère d'Annick, resplendissante d'une beauté divine, l'avait conduit à l'amour humain, et il s'était marié dans une sorte de ravissement céleste. Il aimait sa femme comme une madone, uniquement soucieux de la servir. La mort de celle-ci fut pour lui un martyr qu'il supporta avec la piété d'un saint. Sans la naissance d'Annick, sans le devoir de

l'élever il se serait retiré dans un monastère. Il devint tailleur par un goût passionné pour les costumes de son pays. Habiller la Bretagne, créer pour elle les vêtements les plus magnifiques, les orner de broderies, n'était point pour lui un métier mais un art. Il mettait un soin particulier à ses travaux afin qu'ils fussent variés et différents de ceux de ses confrères. Bref, pour Le Garrec, la coupe et la décoration des habits était une préoccupation constante et noblement supérieure. La conversation du tailleur ne le cédait pas à son désir d'embellir ses concitoyens d'admirables costumes, elles étaient à l'unisson de ceux-ci. Il connaissait la plupart des ballades, des tableaux, des complaintes de la Cornouaille. Son chant favori était l'hymne des Bretons : *Le Bro Gaz Ma Zadeu* ; il savait sans erreur les chants épiques de Lez Breiz, le chevalier invincible " qui dort au sol de Bretagne " et va se réveiller pour donner la chasse aux Francs puis les ballades de Marzin (ou Merlin) le barde converti par Kado, le saint.

Aux grandes veillées du temps passé, c'était Le Garrec qui racontait les vieilles légendes ; et on le recherchait partout. Mais on ne s'intéressait plus à ses récits depuis que les journaux occupaient tout le monde ; l'esprit banalisé et paresseux des nouvelles générations ne découvrent plus les dessous profonds de ces histoires.

YAN se plaisait chez Le Garrec et y revenait souvent, attiré par la beauté d'Annick et l'âme toute bretonne qu'il y respirait.

La jeune fille guettait le bru[i]t de son cheval frappant sur le [...] du pavé. Il retentissait si étrangement en elle qu'il semblait qu'il marchait sur son cœur.

- Le voici, s'écriait-elle en se tournant vers son père ; et celui-ci se réjouissait autant que sa fille, car il aimait YAN comme un disciple.

- Il a l'étoffe d'un vrai breton[,] disait-il. Je broderai sur son esprit nos légendes nationales ; et il vivra de sa véritable vie.

Le tailleur avait projeté pour YAN un costume de fête qui répond[a]it à celui qu'il avait composé pour sa fille. Dans son idée, il serait devenu un jour celui de son mariage, car l'amour des deux jeunes gens lui agréait et il l'encourageait.

Chaque fois qu'il le pouvait, YAN venait à Pont-Aven chez le tailleur et s'y arrêta fort longtemps. Le Garrec l'entretenait de ce qui l'intéressait avec un savoir qu'il eut vainement cherché ailleurs. Toujours assis sur sa table, toujours cousant ou brodant, il méditait, quand il n'exposait pas ses idées. Annick l'aidait dans les travaux les plus fins ; excellente brodeuse, elle changeait en merveilles les dessins de son père. Pour le costume de Yan, elle s'employait le plus possible songeant à en faire un chef-d'œuvre. Aussi la trouvait-il penchée sur son travail, silencieuse, appliquée, songeuse.

- Quelle patience admirable vous avez Annick, lui disait-il, devant ces ouvrages difficiles et menus.

- J'en aurais encore plus s'il le fallait, répondait-elle en levant sur lui ses grands yeux mystiques. Et il laissait les siens dans ceux de la jeune fille, en sentant son cœur le brûler.

Leur intimité se forma avec tant de ferveur qu'ils devinrent au su de tout le monde les *promis*. La gazette du cantonnage les mariait déjà et les opinions s'échangeaient :

- Un si beau ga[r]s, aisé, riche même, épouser une fille pauvre, la fill[e] à Le Garrec le tailleur. Son père ne gagnait plus guère à s'obstiner dans les costumes qu'on ne portait plus.... Ou bien encore :

- Il a été pris pour l'avoir vue en reine, mais dans le ménage, elle se dédorera, et il ne lui restera plus qu'une pauvre...

Un jour le père de YAN averti de ces racontars, appréhenda son fils.

- On m'a informé que tu fréquentais la fille à Le Garrec. Je dois te dire, dès maintenant, que je ne veux pas que tu l'épouses. Le Garrec est un homme qui doit désormais disparaître. Il ne travaille que dans le vieux. Tout a changé ; mon ami ; s'il ne se met pas à suivre la mode, il est condamné à manger des pierres.

Le jeune homme se garda bien d'avouer ses commandes ; il n'en avait parlé qu'à sa mère, Marie-Anna, qui les approuvait :

- Oui, mon enfant, porte la livrée de notre race, et fais du bien aux Le Garrec qui sont d'honnêtes gens.

Yan lui avait parlé d'Annick, et elle l'encourageait dans son amour.

- Elle est vertueuse et belle, que pourrais-tu désirer de plus. Tu l'aimes, c'est pour elle la plus grande richesse, et puis quand on a de quoi, c'est pour faire du bien. Ainsi le veut notre Seigneur.

Marie-Anna s'attendrissait aussi sur Le Garrec : un homme si intelligent, si bon, si religieux, qui avait fait les plus beaux costumes de la Bretagne !

Le temps vint où les vêtements les plus simples de YAN furent terminés. On pouvait dire que c'était l'amour même qui les avait faits car la plupart du temps qu'ils prirent au tailleur et à sa fille avait été consacré à l'échange des sentiments de YAN avec ses nouveaux amis.

Aussi lorsqu'il essaya le premier, il crut se vêtir de son amour. Il voulut en faire l'étréne le lendemain, à la grand'messe de Pont-Aven. C'était un dimanche de septembre : jour de pardon. Mr. le Recteur avait fait venir des prêtres du voisinage et multiplié les enfants de chœur et les cierges. Beaucoup de monde vint à l'Église. Pour cette solennité, les toilettes brodées, les coiffes et les grands cols étaient ressortis des coffres ; les hommes avaient repris le chupen, le gilet orné, le chapeau de velours noir ; on sentait partout un renouveau breton. Annick portait un vêtement sombre enrichi, à la moderne, de passementerie, qui gardait la coupe traditionnelle de Pont-Aven ; c'était une invention récente de son père qui lui seyait à merveille sous son grand col et son haut bonnet. Dans son vêtement sobre, de coupe purement cornouaillaise, orné de bandes de velours noir et de boutons d'argent, Yan était bien le jeune seigneur de sa jeune châtelaine.

Le Garrec chanta à la maîtrise, et se fit remarquer par l'ampleur de sa voix. Il entonna le Kyrie avec une véritable maestria. Annick, qui était du chœur, des femmes, répondait avec la même ferveur, sa douce voix contrastait divinement avec celle, plus grave, de son père.

YAN admirait son amie, placée dans une chapelle latérale sous une pénombre tendre qui lui donnait un aspect d'apparition. Dans son ardente foi, sous les ogives de la modeste église, elle ressemblait aux figures qu'il avait admirées dans un missel du Moyen-Âge.

L'Office terminé, Le Garrec voulut retenir le jeune homme à sa table :

- Vous ne nous refuserez pas cela un jour de Pardon...

Par discrétion, il n'acceptait pas, malgré son grand désir de prolonger l'enchantement divin de cette fête. Le Garrec insista et il se rendit.

Annick servit ; le repas fut pour lui une occasion de la contempler.

- Vous ne mangez point[,] disait le tailleur.

- Ma cuisine ne vous plaît donc[,] disait la jeune fille.

- Ce sont les mets de nos pères, insistait le tailleur

Quand le repas fut achevé YAN proposa une promenade au Bois d'Amour.

- On l'a fort abîmé, dit Le Garrec, quand je le revois tel qu'on nous l'a fait, c'est un crève-cœur pour moi...

YAN implora Annick.

- Vous plairait-il d'y venir ?

Comme elle acquiesçait, le jeune homme supplia le tailleur de les y accompagner.

- Venez, je vous en prie, vous nous direz ce qu'il était...

Ils partirent tout de suite, car ils devaient assister à la procession de l'après-midi. Arrivé sur un plateau rocheux, d'où se voyait la petite ville, Le Garrec expliqua :

- Autrefois il y avait ici un bois de châtaigniers dont on émondait les basses branches. Ils étaient si hauts, si droits qu'on croyait entrer dans une église. Étagés sur la pente que vous voyez, ils descendaient comme une procession de cierges vers l'Aven. On les a tous coupés, et il nous reste cette bande d'ajoncs...

- Qui a fait cela ? demanda YAN indigné. Ce bois n'est-il pas à la commune ?

- Non, répondit Le Garrec ; nous en devons la jouissance à de nobles châtelains qui nous l'ont toujours gardé, mais depuis que le bourg devient citadin, il y a fort à craindre pour ce lieu légendaire...

- Pourquoi dites-vous légendaire ? questionna le jeune homme.

- Parce que le nom de Bois d'Amour ne lui a pas été donné en vain. On disait dans le temps passé que les amoureux qui venaient s'y promener étaient liés pour la vie. Aimer ici, c'était aimer pour toujours.

- Il y a donc une force inconnue dans ce lieu, demanda YAN surpris.

- Oui, dit le tailleur. Son [sir] est une sorte de philtre... J'y venais avec la mère d'Annick. Tenez, voilà la place où je lui fis mon premier aveu. Et il désigna une grosse roche moussue, émergeant des fougères et des ajoncs. Des larmes mouillèrent les yeux de Le Garrec.

- Allons nous y asseoir[,] dit YAN à Annick.

- Vous ne craignez pas le philtre, demanda-t-elle....

- Je le désire, avoua-t-il, en lui serrant tendrement la main. Ils se mirent sur la roche, et le tailleur leur parla du Bois.

- Il y a quarante ans, quand j'étais petit garçon, habillé en breton, je venais chanter et dans des rondes ici avec des petites filles aussi jolies que les poupées bretonnes que l'on vend aujourd'hui aux voyageurs. Nous ne parlions que notre langue, nous suivions nos usages, nos parents n'en dérogeaient pas.

Il soupira et reprit :

- Alors il n'y avait pas tant de politique en Bretagne... On y vivait heureux. Depuis les Bleus ont tout gâté. L'école laïque nous déshabille, vous ne verrez plus un enfant vêtu comme nous l'étions...

Il fit alors le tableau de la lutte entreprise contre les traditions : les bas bretons étaient considérés comme des troglodytes ayant toujours repoussé la civilisation. On blâmait leur attachement à leur race, à leurs ancêtres, à leur caractère propre. On avait résolu de les faire entrer par contrainte dans la démocratie égalitaire[,] dans l'effort niveleur [qui] avait si malheureusement défiguré toutes les provinces. Ne pouvait-on être français et breton. Fallait-il renoncer à sa langue, ses mœurs, son génie, son passé, pour devenir français ? C'était donc une abjuration égale à un suicide. En réalité, on cachait sous le nom de français la soumission obligatoire à la République. La guerre des Bleus et de Chouans n'était donc pas finie ? Il fallait opter pour un parti ou pour l'autre. Conserver ou détruire l'âme et les traditions de la Bretagne.

YAN plein de l'amour d'Annick – car l'atmosphère du Bois opérait sur lui, sans doute – approuvait la révolte du tailleur.

- J'admire l'homme qui renonce à tous les intérêts particuliers pour se donner à une grande idée et devenir un héros. On disait chez les Romains : malheureux vaincus, mais chez nous, les Celtes, on dit : Gloire aux vaincus des causes sublimes !

Le Garrec serra YAN contre son cœur :

- J'avais deviné[,] dit-il[,] l'âme qui est en vous.

Cet élan fit le plus grand plaisir au jeune homme. Il l'unissait davantage à sa bien-aimée.

- Aimons-nous, tous trois[,] dit Le Garrec.

- Oui, cria YAN, refaisons la Bretagne dans nos cœurs. Dites-moi pourquoi[,] demanda-t-il au

tailleur, vous êtes plus semblable à moi que mon père.

- Parce que je suis resté breton, et que la parenté de l'âme est la seule vraie.

- J'aurais voulu vivre au Moyen Âge[,] murmura YAN. Alors nous étions vraiment nous-mêmes ; nous avons fait un rêve de la réalité ; maintenant on prétend nous apprendre une réalité qui détruit la beauté et la profondeur de l'existence. Mais Annick rappela que la procession allait se faire et qu'elle devait y porter la statue de la Vierge...

On qui le Bois d'Amour [vit] sous le charme de son philtre. La pierre où Le Garrec avait fait ses premiers aveux, à celle qui fut sa femme[,] avait glissé dans le cœur des deux jeunes gens un sentiment si vif que, prenant la main d'Annick, YAN lui dit : j'aspire à vous conduire à Rustéphan pour que vous m'en disiez l'histoire. Aujourd'hui plus que jamais, vous me la devez.

Annick regarda son père. Celui-ci répondit :

- Oui, YAN, nous irons vous chanter cette ballade, car ce n'est pas un récit.

Les cloches sonnaient avec insistance, priant chacun de venir à la solennité du Pardon. Des voitures pleines de paysans descendaient de partout.

Quand ils arrivèrent à l'Église, le cortège se formait. Annick s'empressa de rejoindre les jeunes filles qui devaient porter le brancard de la Vierge. Le cortège était magnifique avec ses croix, ses reliquaires, ses statues, ses oriflammes, ses bannières, ses ornements sacerdotaux, ses chants en langue bretonne et en langue latine, ses fidèles lui faisant une longue queue bigarrée que les coiffes surmontaient de leurs ailes angéliques.

Le groupe d'Annick et de ses compagnes, sous la svelte statue gothique de la Ste. Vierge, était un des plus beaux. YAN marchait en tête avec la Croix, auprès de Le Garrec, qui chantait dans un épanouissement extatique...

On rentra après avoir parcouru le pays pavoisé de branches d'arbres, d'oriflammes, égayé de boutiques en plein vent et de tonneaux de cidre qu'on débitait sous les ombrages.

Le Recteur donna la bénédiction solennelle. YAN demanda dans ses prières que son père ne s'opposât plus à son amour, car les vives paroles qu'il lui avait déjà dites à ce sujet lui devenaient de jour en jour plus cruelles. Lorsque Le Garrec voulut retenir YAN à dîner, celui-ci s'excusa :

- Je ne veux pas que mon absence soit trop remarquée de mon père...

Quand il rentra à Rustéphan, il ne le vit point.

- Il est sorti[,] lui dit Marie-Anna, il fête le Pardon de Pont-Aven à sa façon.

Le jeune homme parla beaucoup ce soir-là. Il avait besoin de se confier à celle qui le comprenait.

- Aime-la bien, mon fils, répétait-elle. Le Garrec est un brave, elle a de la vertu.

Il lui conta leur visite au Bois d'Amour, la procession, la présence d'Annick parmi les jeunes filles porteuses du brancard de la Vierge.

- Elle était aussi belle, aussi pure que la statue, dit YAN. Quel malheur que mon père soit son ennemi.

La fermière consolait son fils :

- Il changera, espérons[-]le.

- Non, mère, il n'est pas de ceux qui changent.

Quand le repas fut fini Marie-Anna le baisa au front et alla se coucher. Elle était triste, elle redoutait que son mari ne rentrât que fort tard.

*
* *

La nuit était venue, pleine d'astres, grêlée d'étoiles sans nombre, YAN sortit et se rendit à la Tour. Sur ce ciel pailleté elle paraissait plus sombre, plus mystérieuse. Il la contourna pour l'apercevoir dans la lumière. La lune n'était pas encore levée, la tour restait dans une pénombre vague la tenant sous un voile. Il erra, désireux de voir en sa totalité le Château.

Sur les côtés du donjon, des bâtiments détruits faisaient comme des ailes brisées ; les pierres s'y disjoignaient et, par endroit, on voyait pointer des restant de meneaux ayant appartenu à des fenêtres. Un lierre enserrait à moitié la tour dans sa gaine verte et touffue, laissant libre un portail au fronton mutilé. Cette ouverture béante répondait à une fenêtre à croisillons, baillant au faite, et y incrustant le ciel. Plus loin, un haut mur, encore debout, couvert de végétations diverses, et soutenant une tourelle et une cheminée fort longue, s'isolait, marquant l'étendue que devait avoir chaque aile du château, sur les deux côtés de la Tour. Des ronces, des pariétaires, des genêts, des arbustes, des excavations, des monticules de terre, des pierres éparses comblaient l'emplacement des anciennes salles dont les murs montraient les grands foyers à manteaux, où l'on pouvait brûler un tronc d'arbre entier...

YAN en était là de ses investigations, lorsqu'il crut entendre, dans l'allée des vieux châtaigniers, le son d'un biniou.

- C'est sans doute quelque danse à propos de la fête voisine, pensa-t-il.

Arrêté devant la Tour il la regardait attentivement en scrutant tous les détails. Ses yeux s'arrêtèrent sur la fenêtre du sommet, qui regarde vers Névez et il eut la surprise de voir qu'une vague forme s'y encadrait.

- C'est la châtelaine, murmura-t-il... La lune, qui se levait à l'horizon, glissa sa lumière vers l'apparition, et YAN pensa à Annick la petite reine de Pont-Aven. Il prononça son nom. Dans sa surprise, il demeura immobile.

Le biniou se fit entendre, plus proche, et une voix s'éleva dans le silence. Elle chantait, en breton :

- Pa on potz Ilannick gad he zenvet

- N'on don Ket Koun davenn beleget

Et la ballade qui racontait l'amour de Génovefa de Rustéphan se répandait dans la nuit :

Elle aime le petit pasteur
La belle fille du Seigneur
Du seigneur de Rustéphan
Et Genovefa était enfant
Lui venait parfois au château
En ignorant qu'il était beau
Mais un cœur a pour lui battu
Un cœur d'amour et de vertu

*

* *

Madame envoyez votre fils
Au séminaire du pays
Car il aime Genovefa
Voici l'argent qu'il vous faudra
Ainsi parla le Châtelain
Et YAN partit le lendemain...

*
* *

YAN au séminaire envoyé
Est revenu prêtre ordonné
Il repasse par le manoir
Bonjour Seigneur, venez me voir
Demain je vais dire à Nizon
La messe pour votre maison.

*
* *

Geneviève au bourg se rendit
Et de larmes Yannik fut pris
Sur trois grands livres il pleura
Alors Geneviève expira
Et jamais il ne put finir
La messe qui la fit mourir....

*
* *

- C'est Annick ! cria le jeune homme en se précipitant dans la Tour... mais un spectre sombre se dressa devant lui.

- Que fais-tu là, bandit ? Recule, puis va t'en, tu es perdu...

YAN avait reconnu son père. Il titubait.

- Ah je les ai vus les fantômes. Je la ferai tomber pour les chasser. À bas les Chouans ! À moi les Bleus ! Vive la République.

- Et heurtant une grosse pierre, autrefois arrachée par lui à la Tour, il s'affaissa...

- Ah ! vous croyez m'avoir vaincu ! Nous sommes cent, nous sommes mille, nous sommes sans nombre et nous en avons détruit une telle quantité qu'il n'y en a plus guère ! Allons les Bleus, en avant marche.

Flécher ne pouvait se relever.

La voix chantait dans la tour :

Et chaque nuit, à Rustéphan
On voit le prêtre à l'œil ardent....
Il pleure il garde le cercueil
Que l'on a laissé sur le seuil

Le biniou joue plus près encore :

- Qu'est-ce que c'est ? cria le fermier. Il y a donc des revenants ici ?

- Oui, dit YAN : c'est le passé qui revient.

- Ah, le passé, s'exclama Flécher, une bonne farce, une tyrannie... Vive l'avenir.

- Il faudrait vous remettre debout, lui dit YAN.

- Non, non, cria le vieux, je veux coucher là pour surveiller... demain je la ficheraï par terre.

- Craignez l'avenir[,] répondit le jeune homme.

La voix reprit, dans la tour :

N'approchez pas, ne touchez pas

A la tour qui garde un trépas...

- Ah oui demain je l'abattrai cette salope ! ennemie de la liberté.

YAN voulait relever le grand corps de son père, mais il n'y pouvait parvenir.

Le biniou résonna de nouveau ; puis s'étant retourné YAN aperçut des yeux scintillant sous un front chauve.

- C'est le prêtre ! cria le fermier. À bas la canaille cléricale ; à moi les républicains ! qui êtes-vous, vous qui me regardez comme des hiboux ?

YAN avait reconnu Le Garrec...

Ivre mort Flécher s'était endormi en blasphémant.

- Portons-le à la ferme, dit le tailleur.

- Non, non, laissons-le ici[,] répondit YAN. Il a l'air d'un mort ; il ne faut pas effrayer ma mère.

- J'ai peur, dit une voix d'ange. Que se passe-t-il ?

C'était Annick qui redescendait de la Tour.

- Ma Châtelaine bien-aimée ! s'exclama YAN en lui tendant les bras.

Elle s'y jeta...

Le Garrec reprit le biniou et joua de nouveau la ballade :

N'approchez pas, ne touchez pas

A la Tour qui garde un trépas !

La nuit était devenue lumineuse, la lune éclairait extraordinairement le Donjon...

*

* *

CHAPITRE QUATRIEME

FURIC LE DEVIN

YAN étant allé à Nizon rencontra un mendiant sous les grands chênes qui veillent à l'entrée du bourg, comme deux gardiens.

- Je te connais, fils de Flécher, lui dit-il, on te nomme YAN, le Seigneur de Rustéphan ; malgré qu'il n'y ait plus de seigneurs et que ta tour soit bien malade... Ton père la soigne à coups de mines.. . c'est un vrai fou. Il croit qu'il y trouvera un trésor ; mais la tour ne le donnera qu'à celui qui l'aimera. On n'a que les ruades d'un cheval qu'on maltraite.

- Un trésor, s'écria YAN.

- Un trésor est toujours contenu dans ce qui nous vient du passé. Fils, crois-moi il n'y a que dans les choses neuves que rien ne se cache... As-tu jamais vu la Châtelaine de la tour, la fille du seigneur qui aima Flécher, le prêtre, un de ta famille, autrefois ?

- Il se nommait Flécher ?

- Comme toi. Il était seigneur de Nizon. Il y a encore beaucoup de Flécher dans le pays.

- Je le sais.

- Il y en a de bons et de mauvais, comme dans l'herbe des champs et les grains de la vigne ? Ton père n'est pas des meilleurs ; il ne veut plus croire en Dieu.

- On lui a tourné la tête.

- Eh bien, pourquoi se laisse-t-il faire. Il n'est pas un homme. Nous, les Bretons, nous devons résister aux idées du dehors. La corruption vient à nous, repoussons-la. Tout breton qui cède est perdu. Il livre ses mœurs, sa foi, son sol ; ne sois jamais de ceux-là, fils ! YAN écoutait attentivement ce langage, faisant écho aux conversations de Le Garrec, il l'approuvait.

Furic reprit:

- Si tu as vu la Dame de la Tour, tu es sauvé. Elle t'a fait entendre la plainte de son amour ; et tu l'aimeras dans tout ce qui est de ton pays. As-tu vu à la fête des Ajoncs d'Or la fille de Le Garrec, la reine de Pont-Aven, elle lui ressemble à ce que disent les gens.

- Je la connais, interrompit YAN.

- Tu sais, mon fils, les esprits reviennent. On parle de fantômes, de morts ressuscités, cela est vrai mais ne s'accomplit pas comme on le croit ; les revenants, c'est nous. Dans la nature tout renaît[,] une plante engendre une plante semblable, un arbre, un arbre analogue. Rien ne change donc, quoi que tout en ait l'air. Il y a des âmes qui habitent des corps nouveaux afin d'accomplir leur rôle sur la terre. Annick Le Garrec est sans doute Genovefa de Rustéphan, et toi tu es Yannick Flécher...

- C'est possible, murmura YAN.

- Ce qui périra, mon fils, c'est l'œuvre de l'homme, ses inventions infernales, sa science d'empoisonnement et de mort. L'homme ne travaille qu'à se détruire... Il avait la nature, il lui a fallu le savoir. Tout ce qu'il fera périra, et la nature reparaitra inlassable[.] Paris redeviendra une forêt. Toutes les villes disparaîtront. Le progrès n'est qu'une marche à l'anéantissement. La mécanique fera plus de victimes que la peste. On l'abandonnera. On retravaillera les champs avec les bras ; car il n'y pousse rien de bon quand la sueur humaine ne les arrose pas. Regarde notre sol rocheux, il est plus luxuriant que le midi, plus sain que toutes les régions, parce qu'on y laisse la nature tranquille. Mais si les entrepreneurs y viennent nous manquerons de tout.

- Je vous crois, père.

- Les engrais chimiques empoisonnent les terrains, il n'y pousse que de l'artificiel. Sans forêts, plus d'air pur. Tout est utile dans l'œuvre de Dieu, même la mauvaise herbe ; tout est prévu. D'aucuns veulent s'enrichir en torturant la terre ; mais elle ne répond que par le retrait de ses richesses. La nature n'a pas besoin de la chimie. Leur science n'est qu'un suicide. Ah ! l'Église avait bien raison de la combattre. Pour sauver le monde, il faudra déraciner le culte de la science.

- Vous êtes bien voyant, mon père.

- Je ne suis qu'un ignorant qui pense pour tant de savants qui ne pensent pas.

- Mais d'où vient cet état ? demanda YAN.

- Depuis plus d'un siècle et demi, depuis leur quatre-vingt-treize, reprit Furic[,] le monde est en convulsion. On l'a arraché à ses souverains de droit divin, et c'est à qui s'en emparera. Partout règne l'esprit d'usurpation. L'état de crise créé par une poignée de gredins s'étend sur l'Europe et la ronge. C'est cet esprit de ruine qui attaque tout aujourd'hui et achèvera la civilisation de nos pères.

On sape les lois justes, la famille, la société, l'art, la foi, la sexualité même est renversée, c'est le règne de l'Esprit du Mal...

Le commerce, c'est-à-dire l'avidité d'argent, est devenu la préoccupation générale et a poussé toutes les valeurs. Il est devenu un vol par falsification. On vend et l'on se vend soi-même. Il n'y a plus que des esclaves volontaires, et pour réduire les hommes libres, on a la famine. Tout se thésaurise, même la vie. On ne vénère plus la pauvreté, mère de l'indépendance de l'Esprit, on a fait d'elle une honte sociale, une infériorité. La valeur morale ne compte guère et l'on ne juge que sur l'apparence. Que d'indigence d'âme on cache ainsi sous les dehors les plus brillants. Il n'est point d'homme qui soit soucieux d'acquérir les trois vertus ouvrant le secret de la vérité : l'amour, la pensée, la béatitude.

Et le vieillard se tournant vers le soleil ajouta en le montrant !

- Ils ne voient pas en celui-ci la lumière de Dieu. Il les éclaire, mais ils ne regardent qu'à leurs pieds.

YAN sentait naître la sympathie pour les idées de Furic.

- Et l'industrie ? dit-il

- L'industrie, reprit le mendiant sublime[,] attaque nos campagnes. Elle prend la main d'œuvre de nos champs pour enrichir des spéculateurs grossiers. Alors la terre reste en friche. Il n'y a plus de paille, d'orge, d'avoine pour les bestiaux. Le manque de nourriture animale fait la mauvaise qualité du lait, du beurre, de la viande et, pour compenser la disette de production, on a recours à la falsification. D'autre part, les légumes s'en vont aussi aux usines de conserves, comme le poisson. À peine trouve-t-on ce qui est nécessaire à la consommation du pays. Cet accaparement cause le plus grand mal en dépouillant des provinces entières de leurs produits. Les ouvriers, mieux payés dans l'industrie, délaissent les travaux de la ferme ; ce qui cause la ruine des campagnes et l'avilissement de l'âme paysanne ; car l'argent jouant son rôle corrupteur incline les esprits vers la démocratie et le prolétariat. Ils perdent leurs mœurs aristocratiques, la beauté de leurs sentiments, la droiture de leur caractère pour retourner à l'avilissement des appétits.

Voilà ce que fait parmi nous ce misérable progrès dont le vrai nous est dégénérescence.

- Et la médecine ? demanda YAN. On dit qu'elle se perfectionne tous les jours... qu'elle s'occupe assidûment de nous.

- Que te dirai-je du médecin, mon fils. Il y a eu de bons médecins ; mais le nombre des mauvais est un danger public ; le temps des bons est passé. Autrefois, on avait en médecine l'ambition de guérir les malades, maintenant, ils sont devenus un champ d'expériences scientifiques, chaque professeur a ses théories, ses procédés, ses remèdes ; c'est une course à l'originalité plutôt qu'à la vérité. On veut se rendre célèbre par des nouveautés, des découvertes, et c'est le patient qui paie ces prétentions de sa vie. Les médecins de ce genre sont les pourvoyeurs des cimetières.

Pour avoir autorité partout, ces messieurs se sont faits hygiénistes comme ils disent. Ils s'occupent de notre maison[,] de nos villes et villages, de notre manger, de nos habitudes, de notre cadavre. C'est eux qui ont détruit nos intérieurs, nos lits clos, nos meubles, nos manières de vivre. C'est eux qui ont porté les corps de nos pères, loin des églises, dans des terrains déserts et mornes, où le son des cloches ne s'entend plus, où la prière ne parvient pas. Un mort, pour eux, est l'égal d'un pestiféré qu'il faut exiler. C'est eux aussi qui ont déshabillé nos filles et sous prétexte de santé, démoli nos chaumières et déporté dans les hospices nos vieillards mourants.

Plus rien de notre vie ne nous appartient ; l'hygiéniste est roi, il nous dépouille du passé, sous raison de microbes, il nous jette à l'hôpital ou dans la réprobation. Il a inspiré, par la peur de la contagion, la haine du malade et du mourant.

Il n'y a plus de médecins qui soignent par les plantes ; eux aussi ils ont renié la nature s'adonner à la chimie. Ils croient faire mieux qu'elle, et ils font le mal de tous. Les simples n'ont plus de fervents. On nomme avec une sorte de mépris remèdes de bonne femme les recettes qui guérissaient. Pourtant l'homme ne peut se régénérer qu'à ce que Dieu a fait pour lui, et sa vraie médication est dans la nature. Qu'il l'aime et l'étudie, sans la violenter, et il parviendra à lui arracher ses secrets. Crois-moi, mon fils, la science infernale ne saurait que la déformer et la détruire. J'ai plus guéri de malades avec mes herbes que les prétendus savants des grandes villes.

- À côté du médecin que l'on nous impose, il y a l'instituteur que l'on nous envoie pour notre formation.

- Le maître de la conscience des enfants, destiné à remplacer le Recteur de nos églises reçoit de l'État le droit de régner. Il combat la spiritualité, croit à tous les paradoxes de la science ou de l'histoire, et incline vers le nivellement républicain. Sorte de membre d'un comité de salut public permanent, il détruit, démolit, renverse dans l'enfant ce qui fait obstacle à la vulgarité générale ; professeur d'erreurs, il est le champion des théories sociales, des sociétés secrètes. Sorti lui-même

d'une souche ouvrière, il travaille pour une nation syndicalisée, un état tyran ; il injecte dans l'intelligence puérile les germes de mort de l'anarchie.

Des bicyclettes passaient à toute vitesse, suivant une mot[o] et une automobile.

- Voilà leurs chevaux, s'écria Furic. Ils ont remplacé le noble animal par le monstre de fer, mais ils se tueront là-dessus par milliers où ils reviendront au vrai compagnon de l'homme. Tiens, fils, tu vois près d'ici une route que l'on avait creusé dans le roc pour y jeter un chemin de fer. Eh bien leur entreprise a croulé, et les ajoncs et les ronces ont repris le terrain qu'on leur avait volé. La nature travaille : par elle, Dieu affirme ses droits. C'est en vain que l'homme se remue, il ne fait que préparer plus vite sa tombe.

YAN examinait attentivement le vieux mendiant. Il n'avait pas changé ses habits de jeune homme contre ceux des jours présents. L'homme avait vieilli sous le vêtement et le vêtement sur l'homme. Il restait une image immuable, seulement ridée, d'une époque immémoriale. Ses ancêtres avaient dû être semblables à lui, et c'était eux qu'il incarnait encore. Avec son grand chapeau à rubans tout déchiqueté, comme s'il avait été becqueté par des oiseaux de proie, son gilet brodé à boutons de métal, son chupen orné dans le dos d'un St-Sacrement, des braies plissées en accordéon et retenues aux genoux par des guêtre[s] en loques, ses pieds dans [des sabots] à bouts relevés et plein de paille, il était le passé vivant.

- Nous avons été les seuls, en France, à nous lever contre l'oppressio[n,] continua Furic. Nous étions les seuls hommes librement fidèles à l'Ordre et à Dieu. Souviens-toi toujours, mon fils, que les chouans, à qui les bandits avaient donné leur nom, sont des héros, et qu'ils ont sanctifié la Bretagne par le dévouement et l'honneur. On les a vaincus par trahison, le mensonge, la mise à prix, mais ils doivent vivre à jamais dans nos cœurs. Ce que nous avons gardé de nos mœurs[,] de notre foi, de notre grandeur, nous le leur devons.

Il regardait YAN fixement, comme pour faire entrer en lui ces héroïques paroles.

- Un temps est proche, mon fils, où tu vas être soldat. La conscription va te plonger dans son borbier. Tu iras dans la ville infernale qui fond toutes les idées en perversions, sans qu'aucun s'en offense. Fais en sorte d'en revenir le cœur pur, et plus breton que jamais. Ne te laisse pas prendre au piège des sophismes et des mensonges. Sauve ton cœur et ta jeunesse. Demeure loyal et fidèle à ta race. J'en ai vu partir beaucoup, filles ou garçons, qui ne sont point revenus ; que la gueule de la bête a dévorés.

Il s'assit sur une grosse pierre et reprit :

- Je suis vieux. Aujourd'hui, on se moque des vieillards, on les dépouille, on les chasse, on en fait des mendiants. L'hôpital est là pour nous achever, débarrasser nos enfants de notre charge et de nos infirmités. Tant que je serai capable de marcher, on m'entendra, dans les bourgs, proclamer la vérité. "

Furic explique alors à YAN qu'il avait une mission :

- Il ne faut pas que la Bretagne meure. Je dois partout la ressusciter. Tant que l'homme est jeune, il vit et ignore ; mais quand le goût de la vie lui passe, il médite et entre dans son chemin. Loin d'être un abruti, le vieillard est un vrai philosophe. Il a vu, il a songé, il a appris. J'ai la tâche de dire ce que j'ai amassé de pensées. Il y a en moi une voix qui me parle, me travaille, m'inspire et me fait ce que je suis. Crois-moi YAN FLECHER, plus un homme est vieux, mieux il voit, et mieux il juge. La sagesse primitive avait fait du vieillard le patriarche, le conseiller, le chef et le roi. Aujourd'hui, l'aristocratie de l'âge est détrônée. Pourtant, si l'on pouvait dépasser le temps communément accordé à la vie, on apercevrait des vérités dont Dieu même serait jaloux ; voilà pour quoi nous devons mourir. "

Le jeune restait muet. Il regardait l'étrange devin maigre, couvert de poils, il lui apparaissait, sous ses longs cheveux blancs et ses vêtements couleur de poussière comme un trépassé qui se serait enfui d'un cercueil.

- La mort, continua Furic – j'en suis à deux pas – nous ouvre la suite de la connaissance acquise ici-bas. Vénère donc les vieillards et instruis-toi près d'eux. Deviens un saint pour repousser les tentations de la Fortune et des mauvais plaisirs. Il te faut une âme solide[.] Tu aimes Annick Le Garrec, je le sais... Eh bien fonde sur ton amour pour la fille, et ton amitié pour le père, l'avenir de ta vie. C'est l'unique chemin de ton bonheur. Si tu y manques, tu périras."

Comme tous les jeunes gens, YAN écoutait ces sages paroles sans croire absolument à leur efficacité : il y sentait de la raison, de la justice, mais il penchait, malgré lui, vers l'opinion qui faisait de Furic un prophète et un fou.

- On me croit devin, reprit le mendiant, parce que j'ai prédit bien des choses, guéri bien des plaies. Il ne m'est pas difficile d'annoncer ce qui arrivera quand on a découvert les vices ou les vertus de chacun. C'est comme de dire qu'il pleuvra si le vent nous vient de l'Ouest. Je ne suis ni devin, ni fou ; je réfléchis.

- On attribue à tous ceux qui parlent de cette manière des relations secrètes avec les esprits, objecta YAN.

- Oui, mon fils, répondit Furic, et cela est vrai, puisque je te l'ai dit, Dieu a mis des esprits dans les choses, mais ces esprits ne sont que le sien. Pour te le prouver, je vais te raconter un fait qui s'est passé à Rustéphan, sur la tour, il y a cinquante ans :

Il était venu à Pont-Aven, en compagnie de plusieurs orientaux, un jeune homme né à Constantinople et juif de religion. Comme il s'ennuyait beaucoup dans la compagnie de ses amis, il allait se promener seul dans la campagne. C'est ainsi qu'il découvrit la tour en ruine qui appartient à ta famille. Malgré qu'on en eut rompu l'escalier, il y monta et se tint tout le jour à son sommet. Il s'y trouva si heureux qu'il y retourna le lendemain et aussi les jours suivants. Il se mit à aimer cette Tour comme une personne et ne vécut plus que pour elle. Il n'en parlait pas, car il craignait qu'elle fut visitée par d'autres que lui-même. Ses amis le cherchaient partout.

- C'est étrange, disaient-ils, c'est à croire qu'un génie le rend invisible.

En effet, le génie de la Tour l'avait fait sien. Il ne pensait plus qu'à elle, il en rêvait la nuit. Or, il arriva que ce jeune homme fut mis dans l'obligation de retourner à Paris. Il regretta sa vie solitaire en Bretagne et surtout la Tour de Rustéphan ... Que se passa-t-il en lui ? On le vit quitter ses occupations pour fréquenter les églises, hanter les prêtres, les artistes et les poètes. Un jour l'Archevêque de Paris le baptisa. Aussitôt, il fut rappelé par sa famille à Constantinople. Il obéit et retourna ; mais ce ne fut que pour être odieusement persécuté. Il ne céda pas, s'enfuit à Jérusalem, et y entra dans un séminaire où il devint prêtre. Depuis, il est curé à Nazareth...

- Eh bien[.], dit YAN. Je ne vois là qu'un miracle de Dieu.

- Oui mon fils, dit Furic, mais il s'est fait par la Tour. Peut-être y avait-il vu ton ancêtre le recteur de Nizon, ou la pureté de ce jeune homme avait sa présence, sans le voir...

- Moi-même père, j'éprouve pour cette tour un inexplicable sentiment. Je souffre jusqu'au désespoir quand mon père parle de l'abattre.

- Il ne pourra pas[.] dit Furic avec fermeté. C'est lui qui sera abattu par elle.

YAN revoyait en pensée le soir où il avait senti que désormais la lutte secrète s'accomplissait entre le donjon et son père, et il avait la terreur de l'une des deux chutes.

- Les crimes de l'esprit sont punis comme ceux de la main, ajouta Furic. Sauve cette tour, Yan Flécher, elle est liée à toi.

Il se leva, reprit son bâton qu'il avait posé près de lui et s'enfonça sous l'ombre des grands arbres où il s'enfonça comme un fantôme.

- Quelle rencontre[.] murmurait YAN en retournant à Rustéphan. Il n'y a pas que chez nous que l'on en fasse de pareilles ! Il faudra que je parle de Furic à Le Garrec.

En marchant, il lui semblait que toute la nature s'animait : les chênes aux épaisses touffes vertes,

les châtaigniers chevelus, les charmes aux troncs lisses, les bruyères, les genêts, les ajoncs fleuris, les fougères aux longues palmes, les ronces aux corbeilles bourdonnantes d'insectes et d'abeilles, tout parlait, tout exhalait un parfum et un esprit qui retenait YAN et le vivifiait. Sous le ciel bleu de l'arrière saison, il croyait respirer autant d'âme que d'air pur.

Quand il arriva vers la Tour, qu'il avait admirée au-dessus des grandes vagues vertes des châtaigniers, il se rappela l'apparition de la châtelaine, puis celle d'Annick chantant la ballade du château, et il crut voir l'image du jeune prêtre dont venait de lui parler Furic.

- Non, mon père n'abattrà pas la Tour ... Je m'y opposerai de toutes mes forces[,] murmura-t-il.

Parvenu au pied, il la regarda, la contourna, s'attarda dans les pierres qu'en avait arraché le fermier. Puis il en gravit l'escalier brisé... Parvenu à son sommet, il chanta :

N'approchez pas. Ne touchez pas

A la Tour qui garde un trépas

- Non, n'y touchez jamais, car vous pourriez en mourir, cria une voix.

Et YAN reconnut Furic qui s'enfonçait sous l'épaisse ramée des vieux arbres.

*
* *

CHAPITRE CINQUIEME

LA VILLE INFERNALE

Le temps vint où YAN fut appelé pour le service militaire. Il lui fallut quitter la Bretagne et se rendre à Paris. Il était désigné pour le vingt-quatrième régiment d'infanterie.

Il écrivait à LE GARREC : je suis parmi les jeunes soldats de notre pays soulagé par leur présence de la grossièreté que je vois et entends. Paris ne m'a pas semblé une ville construite par un enchanteur. Je ne l'ai pas parcourue, il est vrai, mais le peu que j'en ai connu ne m'a pas étonné. Je regrette nos landes, nos bois, nos villages. Pont-Aven et surtout mon cher LE GARREC et ma mie Annick que je revois toujours sur la tour de notre Rustéphan. Quelle rude séparation pour moi ! Je ne sais combien de temps va durer cet exil ? Il sera bien pesant. Je vais en décompter les jours ? J'aime la solitude, vous le savez. J'ai appris par vous à la peupler de notre histoire, de nos légendes ; le passé la rend pour moi plus vivante que le présent. Ici, j'ai l'ennui du contraire : je suis sans cesse ramené à mon sort par des réprimandes, des gros mots, des injures, des menaces, et ces blessures d'amour-propre que vous impose l'envie quand elle domine sur vous. Nos sous-officiers nous traitent du haut de leurs petits grades, comme des pachas. Je ne comprends guère cet abrutissement obligatoire qui n'est qu'une dégradation imposée par nos temps égalitaires. Vous savez combien j'aime la France, mais n'est-ce pas humilier ce pays que de faire de ses enfants des esclaves et des gougeats. Aussi, loin de servir, le soldat ne songe-t-il qu'à s'échapper le plus possible à l'autorité et à la corvée.

Je passe sur tout cela que vous connaissez mieux que moi mon cher ami ; vous devinez donc le courage qu'il va me falloir pour surmonter l'immense dégoût de mes deux ans de servitude. Le seul allègement que j'y trouve présentement c'est de parler notre langue avec les garçons de nos contrées ; mais cela ne sera pas toujours possible ; car on nous injurie et nous dit que nous n'agissons pas en bons français.

Voilà, cher LE GARREC, mon sort actuel. Heureusement que j'ai emporté l'image de ma chère bien-aimée, et que je puis lorsque je suis seul, la contempler et prier Dieu pour elle. Qu'elle en fasse autant pour moi. Donnez-moi plutôt de vos nouvelles et de celles de mon ange consolateur. Votre YAN FLECHER.

Cette lettre ne dévoilait qu'une partie du désespoir de son auteur ; car la désillusion de YAN avait été complète. La capitale, la manière dont il fut traité à la caserne, le langage trivial des soldats, les railleries, les brimades dont on abreuve les bleus, ne lui laissèrent aucune illusion. C'étaient bien deux ans de baigne qu'il allait subir. Il accepta cette humiliation au nom du patriotisme dont il était fier, il se consolait aux heures paisibles, avec ses souvenirs. Il se rappelait la conversation de Furic, le devin. Il lui avait bien annoncé qu'il partait pour la ville infernale où l'âme va subir toutes les épreuves. À la caserne, ce n'étaient encore que des épreuves grossières, mais Paris lui en ménagerait de plus séduisantes, de plus hypocrites et de plus blessantes. Elles resteraient les plus terribles et les plus dangereuses. Il avait résolu de vivre sans révolte contre les abaissements militaires, d'accepter d'être un numéro matricule, au lieu d'un être pensant et sensible ; de se plier à tout ce qu'on voudrait faire de lui et de descendre aux travaux les plus vils. Il subirait sans être bas et sans jamais le devenir, l'école de nivellement, et comme un homme tombé dans un marécage, il espérait qu'après tant de boue attachée à lui, il se nettoierait des souillures, afin de retrouver sa propre nature. Ah comme ces deux années seraient longues pour son cœur.

Il lui vint pourtant un soulagement ; il fit la connaissance d'un jeune soldat qui, comme lui, souffrait des accointances de la caserne. Comme lui, on l'avait un peu raillé, croyant qu'il faisait du chiqué, à cause de son air comme il faut. YAN se lia avec cet exilé d'une origine plus distinguée que ses camarades. GUY LEMONT fut bientôt son ami.

La famille habitait à Paris et il proposa à YAN de sortir avec lui et de le présenter à ses parents. Élève ingénieur, il se destinait à des entreprises conçues par son père. Bien qu'il montrât dans ses conversations un grand désir d'activité, il plut au jeune breton par la franchise de son caractère et ses manières polies. Au milieu de la grossièreté ambiante GUY semblait à YAN un être de choix.

Un dimanche, il fut prié par son nouvel ami à déjeuner dans sa famille. Les LEMONT habitaient dans l'Île St-Louis une maison aristocratique du quai de Bourbon, aux grandes salles, aux plafonds élevés et décorés, sous Louis XIII, de fleurs d'amours et d'armoiries. YAN eut plaisir à se trouver dans ce milieu bien français où lui apparurent Monsieur, Madame et Demoiselle LEMONT. Tout se présentait dans ce décor avec un air noble qui le séduisit et l'intimida. Il avait peur d'y paraître un peu paysan sous son uniforme mal ajusté et son peu d'usage du monde.

Son ami le mit à l'aise, après l'avoir présenté à sa famille :

- Quitte ta capote et ton ceinturon, lui avait-il dit en le faisant lui-même.

Avec son visage régulier, son air sain et fort, sa retenue dans ses manières, son éducation religieuse, il plut à M. & Mme. LEMONT qui lui ouvrirent leur foyer.

- Vous êtes breton ; nous aimons la Bretagne, nous irons un jour à Pont-Aven... Il leur parla de la ferme de ses parents, du domaine de Rustéphan, du château, de la Tour.

- Il ne reste plus grand-chose des constructions des anciens seigneurs ; mais la Tour est toujours debout.

Ginette LEMONT lui dit :

- Ce doit être bien beau cette ruine gothique au milieu des bois et des champs.

- C'est très beau, répondit-il, d'autant plus que le château a une légende.

La jeune fille voulut la connaître.

Alors YAN traduisant la complainte bretonne, la raconta sommairement en français.

- Que c'est romanesque ! s'exclama Ginette.

- Ah ! comme j'aimerais de voir cette tour, d'y monter... Ce doit être admirable la nuit, au clair de lune !

- Oui[,] dit YAN, mais il y a des revenants, des fantômes.

Elle se prit à rire :

- Quoi, vous y croyez ! En avez-vous vus ...

- Non, fit-il après une hésitation, mais dans ce que l'on dit, il y a toujours quelque chose de vrai, mademoiselle.

- Eh ! bien[,] reprit-elle, quand nous irons là-bas je m'en assurerai...

- Craignez que ce soit vrai ! ... Vous avez donc l'intention de venir en Bretagne, interrogea-t-il ?

- Mais oui, nous allons chaque année à la mer. Quand vous y serez, nous irons de votre côté. N'est-ce pas papa, dit-elle, en se retournant vers M. LEMONT qui acquiesça.

Ainsi se lia l'amitié avec les LEMONT, qui prièrent YAN de venir les voir souvent. Il écrivait au tailleur :

- " J'ai enfin une consolation dans mon exil. J'ai un ami dont la famille est pour moi si accueillante que je me plais presque à Paris.

Il décrivait l'intérieur des LEMONT et l'Île St-Louis, qu'il déclarait [être] le seul quartier de la capitale où il voulut vivre.

« C'est à la fois un parc et la ville ; il y a de grands arbres, de l'ombrage et de l'air pur. C'est un refuge paisible contre le bruit, un coin aristocratique et beau. Madame LEMONT a pour moi des attentions maternelles, son fils me témoigne beaucoup d'amitié."

Annick était heureuse de ces bonnes nouvelles. Chaque lettre à LE GARREC contenait une longue épître pour elle, où YAN déversait tout l'amour de son cœur ulcéré. Elle avait même recueilli dans ces pages des aveux qu'il n'eut pas osé lui faire de vive voix : « Toujours à vous, Annick, écrivait-il, toujours à la chère petite reine de Pont-Aven, à la châtelaine de la Tour de Rustéphan. Vous êtes mon guide, mon ange et mon espoir dans ce cloaque où l'on m'a plongé. C'est votre étoile qui se lève pour moi le matin ou le soir dans la détresse ou dans la résignation."

*
* *
*

YAN ne se faisait guère à la vie de caserne, malgré son bon vouloir. Il était bien noté pour sa conduite, mais aussitôt qu'il le pouvait, il s'échappait vers Paris auquel GUY LEMONT l'intéressait. Il visita le musée du Louvre dont le Radeau de la Méduse lui fit une grande impression. Le désespoir et l'espoir qui animent tour à tour cette toile et la rendent si palpitante, sembla lui présenter le symbole de sa situation. N'était-il pas, lui aussi, loin de tout ce qu'il aimait, comme un naufragé attendant sa délivrance.

Son ami le conduisit aux Invalides, au Musée de l'Armée, au tombeau de Napoléon. Il eut l'impression d'une grandeur qui le secoua et lui fit davantage aimer la France. Tant de guerres, de combats, de calamités et de génie avaient formé le sol où il marchait ; il sentit pour la première fois l'importance du mot "patrie".

GUY LEMONT, malgré son scepticisme parisien, éprouvait une émotion non contenue devant la naïve admiration du jeune breton.

- Tu vois, lui disait-il, avec enthousiasme, il nous faudrait encore un homme comme celui-là.

Quoique fils d'une mère royaliste et d'un père républicain, il penchait vers les idées de l'absolutisme dictatorial.

- Napoléon a sauvé la France avec la dictature, avec l'Empire. Il est la conséquence légitime du pouvoir usurpé pour le bien général.

LEMONT avait la certitude qu'il n'y a que les volontés qui comptent. Il se sentait un organisateur. Il blâmait chez sa mère l'arrêt dans le passé, chez son père, celui dans le présent.

- L'avenir est à nous, les jeunes, disait-il, nous devons pousser plus loin, toujours plus loin, la réalisation du progrès. Car il croyait au progrès, et, pour lui, il ne pouvait venir que de la science la plus positive.

- La science doit nous conduire, répétait-il. Le Rêve, la Religion, la Philosophie, la Poésie égarèrent ; la Littérature était pourrie d'idées contradictoires et de paradoxes. L'homme moderne devait faire reposer tout sur le chiffre, la volonté, le réel. Dans sa Théorie, il ne faisait point place à la Nature qu'il considérait comme une esclave.

- La nature est sauvage, l'Homme est civilisé ; donc elle doit lui obéir. C'est le rôle de l'homme de se la soumettre. Les idées positives de GUY n'atteignaient pas le sentiment de YAN qui restait tout cœur et toute âme ; alors que son ami perdait ces deux forces pour n'être plus qu'une volonté froide et complexe. De son côté GUY jugeait YAN un bon garçon, borné par les traditions et la foi, analogue au sol non défriché de son pays.

- Il faut que tu voies la vie de Paris[,] lui disait-il souvent, cela te dessalera... mon vieux !

Et il le secouait comme pour faire choir ce qu'il appelait ses ignorances.

Une excellente amitié, malgré ses divergences, liait les deux camarades de la caserne et souvent YAN fut invité chez les Lemont. Il trouvait toujours en la mère de Guy la cordialité et le dévouement. Elle semblait attirée vers lui par son aristocratie naturelle. Elle même avait un type de vieille marquise un peu mûre qui aurait vieilli dans un château. Elle ne sortait que rarement, aimant beaucoup son appartement plein du plus noble passé.

- Quand je sors, disait-elle, je me trouve dans mon siècle, mais quand je suis ici, je peux croire que je vis encore sous nos rois.

Son mari la plaisantait en lui parlant de la République ; mais elle répondait :

- Il est peut-être vrai que vous vivez sous M. Fallières, moi, je suis sous Louis XIII.

Guy n'aimait pas les idées de sa mère. Il les acceptait seulement comme une condition de son bonheur.

- Ma mère a besoin d'illusions, affirmait-il, moi de réalité !

Quant à Ginette elle était la contradiction vivante de Madame LEMONT. Élevée dans un couvent, elle n'en était sortie qu'avec l'idée de goûter à tous les fruits qu'on y défendait. À dix-huit ans, libre enfin, elle avait conquis l'indépendance en reniant son éducation, coupant ses cheveux, portant le pyjama, fumant, et lisant les romans les plus avancés.

- Nos parents sont vieux, leurs meubles sont vieux, leurs idées sont vieilles, répétait-elle sans cesse ; et battant des bras comme un oiseau bat des ailes, elle criait : de l'air ! de l'air ! en crachant des bouffées de fumée. Affectant des airs masculins, elle traitait YAN en camarade, le conduisant au cinéma et au bal.

- Je ne sais pas danser, objectait-il.

- Je vous apprendrai.

Et elle se saisissait de lui, le pressait contre elle, l'entraînait dans son mouvement.

Il voulait se défendre.

- Je suis trop gauche, excusez-moi !

- Non, non : Tenez, cela va très bien, laissez-moi vous conduire...

Et le jeune breton sentait contre lui ce corps tout chaud, cette poitrine palpitante ; il effleurait cette bouche rougie de façon perverse dont l'haleine se mêlait à la sienne...

- Voyez ! Cela va très bien ! Allons, YAN laissez-vous faire !

Et elle l'entraînait, le conduisant au rythme de sa folie, l'étourdissait sans arrêt.

Rentré à la caserne, dans la chambrée, il la revoyait en rêve, séduisante avec ses yeux noircis de kholl, ses cheveux teints en blond alignés sur son front, à la garçonne. Il avait le sentiment qu'elle n'était pas une femme, mais une sorte d'être à part avec ses costumes ambigus, qui le gênaient. Et l'image d'Annick lui apparaissait, parée de sa toilette de reine et de châtelaine. Dans sa douce expression virginale, sa tendresse contenue, elle était bien la Femme, la création idéale entrevue par

un cœur pur et pieux comme le sien.

Les mois se succédèrent pour YAN sans apporter de réconfort. Il pensait toujours à Annick, toujours il écrivait à LE GARREC ; et Pont-Aven restait le lieu de ses espérances. Ses lettres devenaient de plus en plus longues. Il mandait les choses les plus tendres à sa bien-aimée, si bien bien qu'elle se prit à souffrir de la longueur de son absence.

- C'est interminable[,] écrivait-elle. Il faut venir à votre prochaine permission ou vous me trouverez morte, mon cher fiancé, je supporte mal l'idée de vos souffrances ; les miennes pourtant voudraient alléger les vôtres Je prie sans cesse pour vous. En lisant cette dernière phrase, il se la représentait, comme il l'avait vue souvent, dans l'Église, sous sa grande coiffe de châtelaine... Et il sentait les larmes lui monter au cœur. Ah ! Comme elle était pure et belle auprès des femmes souillées de Paris !

Justement, il venait de voir une chose horrible, qu'il ignorait et qui l'avait navré pour longtemps.

Une petite fête donnée à l'occasion de l'anniversaire de son général, avait eu lieu à la Caserne. Celui-ci, après un bon dîner arrosé de champagne avait accordé à ses soldats une permission de minuit. Entraîné par ses camarades, YAN fut conduit dans une maison retirée où il n'y avait que des filles toutes nues. Il demeura surpris de ce spectacle. Dès l'entrée des jeunes gens, elles s'étaient alignées, et chacun en avait pris une, à son gré. Lui n'avait pas fait comme les autres, il était sur un canapé, songeur, lorsqu'il fut appréhendé par une de celles qui restaient.

- Qu'as-tu mon petit ? Est-ce que nous te dégoûtons ?

- Non, fit YAN. Je suis triste, je ne connais pas la vie, et je viens ici pour la première fois.

- Allons, approche on va t'apprendre l'amour, répondit la fille d'une voix enrouée.

- Je le connais[,] dit YAN, le vôtre n'est pas semblable au mien.

- Ah. Tu fais du chiqué. Monsieur est puceau et tient à sa virginité ! Il aime une dame de ses pensées, une Dulcinée, proféra-t-elle, railleuse. Ça te passera, mon petit, moi aussi j'étais comme toi... J'avais mon idéal... Eh bien, maintenant je ne crois plus à rien. J'ai été trompée, trahie, désabusée. C'est dur à voir clair dans la vie, mais il faut y arriver quand même ; ça te viendra."

Une horreur profonde emplissait YAN d'effroi. Quoi ! La vie le rendrait semblable à cette créature ! Oh ! non ; il resterait ce qu'il était, même s'il se trompait, plutôt que de descendre aussi bas.

La fille l'incita à boire.

- Paie-moi quelque chose, demanda-t-elle et nous causerons en attendant tes amis.

Il y consentit et fit apporter des consommations.

Alors elle lui raconta une histoire, qu'il crut vraie, où elle faisait figure de victime. S'étant ému, il lui demanda d'où elle était.

- De Lorient, répondit-elle.

Quoi, elle était bretonne et elle était descendue si bas ? Il lui fit des reproches.

- Que tu es enfant, reprit-elle, en riant, de me faire la morale, à moi ! C'est fini, mon chéri, je ne crois plus à rien. Il n'y a ni Dieu, ni Amour, ni honnêteté... Il n'y a que l'argent. Ici je gagne bien, mais ailleurs je ne traînais qu'une vie de misère.

- Au nom de tes parents !

- Je n'en ai plus.

- Au nom de ton honneur.

- Qu'est-ce que c'est que ça ?

YAN était découragé, il avait honte pour elle. Il la regarda attentivement. Malgré son air fatigué, elle était encore jolie sous ses cheveux roux, avec ses yeux verts et sa bouche perverse. Il se détourna pour ne pas subir sa fascination ; puis il paya et sortit.

- Tu reviendras me voir, lui dit la fille en le fixant de son regard de sirène.

Il ne répondit pas, s'en alla, heureux de franchir le seuil de ce lieu singulier.

La nuit était claire, la lune brillait ; il se rappela le beau soir où Annick, à Rustéphan, avait chanté la complainte des pures amours de Geneviève... Ah ! comme les temps avaient changé pour le monde et pour lui !

Une autre fois ce fut GUY qui l'emmena à Montmartre, dans une boîte de nuit.

Il n'avait rien imaginé de pareil. Ici la Débauche avait revêtu tous les charmes. On avait doré le vice, on l'avait paré des apparences les plus séduisantes. Des danseuses presque nues se montraient sur un petit théâtre placé au fond de la salle. Elles prenaient les poses les plus provocantes. Des costumes faits de liserés de pierres brillantes encadraient, sans les couvrir, les parties les plus voluptueuses de leurs corps. C'était du nu paré, rendu féérique par les bijoux, les pierreries et les fards. Elles étaient jolies, d'une perversion infernale ; elles avaient de longs yeux noircis, des chevelures couleur feu, des bouches très rouges en forme de cœur. Leurs mouvements se faisaient félins, elles passaient en rendant des bruits de cristal, leur frôlement éveillait des pensées étranges, leurs ongles très longs et peints en rouge semblaient des griffes trempées dans le sang.

YAN s'étonne de leur aisance à être nues parmi tant de monde.-

GUY songeant à l'éprouver appela l'une d'elles et l'invite à sa table. Elle y vint avec empressement, s'assit, sourit, alluma une cigarette et demanda du champagne.-

YAN qui n'avait pas l'habitude de boire redoutait les boissons fortes.-

- Allons, tu ne vas pas faire le nigaud. Bois avec nous, insista GUY et trinque avec cette jolie fille.-

- Votre ami paraît timide[,] dit-elle ; sans doute, il n'est pas parisien ?

- Je suis breton[,] répondit YAN avec fierté.

- Vous êtes sans doute de la campagne, interrogea la fille ?

- Oui.

- Eh bien[,] fit-elle, il faut vous dessaler. Voulez-vous que je vous y aide ?

Il ne répondit pas séduit et blessé. Évidemment, jamais un si alléchant démon ne s'était offert à lui.

- Allons, laisse-toi faire, insista GUY. Tu ne peux pas toute ta vie rester ainsi. La démonsse se prit à rire.-

- J'ai peur des korriganes[,] murmura le jeune breton.

- Qu'est-ce que cela ? demanda la danseuse.

- Une superstition[,] proféra GUY.

- Dites-moi ce que c'est qu'une Korrigane, je vous en prie[,] reprit la fille.

- C'est une fée séduisante et dangereuse. C'est un esprit charnel...

- La démonsse éclata de rire. Quoi ? Il l'assimilait à un personnage surnaturel ? C'était vraiment ridicule.

- Je suis une femme en chair et en os pour vous servir[,] dit-elle. Vous êtes beau et vous me plaisez. Laissez les esprits tranquilles. Croyez que je vous veux du bien.

Elle se lève pour une nouvelle danse.

- Je vous quitte avec regret, à tout à l'heure.

YAN la regarda s'éloigner.

- Mon cher, tu es insensé[,] lui confia GUY, de refuser cette femme. Elle s'offre à toi, profite de l'occasion. Ce n'est pas un démon, c'est une fille très amoureuse. Je la connais.-

Cet aveu le blessa. Il avait donc reçu ses caresses...

- Bien sûr, ce n'est qu'une question d'argent. J'y ai mis le prix.
- Quoi, elle se vend ?
- À qui la veut, mais à toi elle se donnera, tu lui plais.
- Merci, j'ai horreur des prostituées. J'aime...
- Mais qu'est-ce que cela fait ? Le plaisir est toujours bon à prendre. Regarde comme elle est belle dans les poses lascives de la danse.-
- Si je l'aimais[,] dit YAN avec révolte, je l'étranglerais. Son manque de honte, sa dégradation effrontée me font horreur. Il m'a fallu venir à PARIS pour perdre mes illusions sur la Femme. Heureusement que nous avons notre Bretagne pour nous donner des fiancées.

Il était tard, malgré l'insistance de GUY à rester, YAN voulut partir. Tout le faisait souffrir dans ce milieu où il voyait la prostitution amuser la richesse. Il avait pitié et dégoût pour les misérables filles vendues et étalées dans ces marchés d'esclaves. Si par malheur, il en aimait une, jamais il ne pourrait se pardonner sa souillure. Il lui aurait semblé renier sa foi, son pays et son amour.

GUY se raillait de sa simplicité :

- Les femmes ne valent pas tant de scrupules. À PARIS, mon vieux, elles sont toutes faciles ; il suffit d'un caveau, d'un dîner, d'une partie de campagne...

Mais YAN n'écoutait plus les conseils insidieux du jeune parisien ; il entendait une voix lointaine qui chantait sur la Tour de Rustéphan :

Et de larmes YANNICK fut pris.

Sur trois grands livres il pleura :

Alors GENEVIEVE expira.

CHAPITRE SIXIEME

GINETTE

Ce qui étonnait le plus YAN à Paris c'était l'atmosphère de sensualité qu'il rencontrait partout. Il s'était imaginé que cette ville si réputée ne connaissait que le monde supérieur des idées et qu'en elle les préoccupations les plus élevées absorbaient les autres. Bien plus les séparaient de l'animalité des hommes inférieurs. Il constatait tous les jours avec dépit qu'il n'en était rien et que, de l'esprit grossier et cru de la caserne aux raffinements des riches, un égal appétit de plaisirs sensuels régissait les existences. Ainsi toute cette activité de Paris n'avait pour but que la plus ordinaire des jouissances et le commerce, l'administration, les Arts, les Lettres, l'Industrie tout ne tendait qu'à la satisfaction matérielle de chacun. Les maisons, les rues, les conversations étaient remplies de cette lascivité, désir final des habitants réunis dans cette ville que Furic avait si bien qualifiée d'inférieure ; car ce ne pouvait être en effet que le maître des enfers qui avait créé pour l'homme un tel lieu d'oubli de sa dignité et de sa grandeur. Sans doute il y avait à Paris des milieux plus relevés que ceux que YAN connaissait mais étaient-ils eux-mêmes indemnes de cette atmosphère charnelle partout éparse ?

Les grands hommes dont il avait entendu parler, vivants ou morts, y avaient tous passé par les mêmes passions que les plus petits, à en croire les livres et les écrits que l'on publiait sur eux. Aucun n'avait échappé à l'emprise bestiale de la chair. La virginité de cœur et de corps de YAN s'offusquait de cette accouplement de l'esprit avec la bête. Il avait peur des exemples constants mis sous ses yeux. Guy Lemont, son ami, ne se gênait en rien devant lui et l'incitait à se rendre libre de tout sentiment suranné, de toute contrainte religieuse inutile.

- Cela n'est que préjugés[,] disait-il ; c'était bon pour nos grands-mères. La nouvelle génération,

évoluée, marche à la conquête de l'homme intégral. Comprends-tu ce mot ?

Et il expliqua que l'homme intégral était celui qui se réalise pleinement, c'est-à-dire qui obéit aux impulsions de son tempérament, de sa nature.

- Alors c'est l'individu redevenu animal[,] conclut YAN.

- Non pas ; c'est l'homme entièrement lui-même.

- Mais, objecta YAN, si la raison ne méprise pas le sens, qu'advient-il ? Ne retournera-t-il pas à la bête ?

- Non ! Il usera de la raison et de l'instinct selon la nécessité. Il sera spirituel et sensuel. Quand l'homme n'est que raison, il s'ignore en tant qu'être sensible. S'il n'est que sensible, il se méconnaît en tant qu'être spirituel. Il faut connaître l'excès par les deux tendances.

- L'homme de ce genre, répondit YAN, ne saurait qu'être médiocre, car il se tient "in medio". Je préfère celui qui se spiritualise le plus qu'il peut et pour qui la sensibilité n'est pas un fait du corps mais de l'âme.

Cette dernière réflexion lui attira les railleries de Guy Lemont.

- Que tu es vieux jeu, mon cher ! Ce ne sont là que des mots. En amour, qui ne possède pas n'a pas... L'esprit ne donne pas le corps désiré, et la femme que l'on ne prend pas s'offre à un autre.

Les enseignements pervertis de GUY n'auraient qu'effleuré YAN si l'air impur de Paris n'avait agi de son côté sur le jeune breton.

Avec sa grande âme mystique, il avait pu lutter jusqu'alors contre les assauts de sa jeunesse ; mais on était au printemps et, plus que jamais, la poussée de sève qui se manifestait dans la nature bouillonnait en lui. La ville, parfumée par les jardins de la banlieue, pâme tout le jour sous les premiers soleils s'emplissait le soir d'amants suivant les rues, accolés l'un à l'autre, s'embrassant librement sous les étoiles. YAN en rencontrait partout, sur les quais, dans les squares, sur les places, dans les ruelles, aux endroits les plus sombres et les plus déserts. Dans la profondeur des portes cochères, certains se possédaient ne résistant plus à l'injonction impérative de l'instinct, qui les jetait, dans les bras l'un de l'autre, lèvre à lèvre. Jamais il n'avait éprouvé une pareille invitation à faire comme tous les êtres, à céder à la volonté qui impose aux humains leur perpétuité. Cette copulation générale, cette impulsion irraisonnée vers la vie à venir le rendaient fou ; et il ne se couchait que pour sentir son cœur battre, son corps le brûler, sans pouvoir fuir dans le sommeil l'obsession de la ville lascive.

Il passa ainsi bien des nuits à subir les tentations des ascètes. Il revoyait dans ses cauchemars les filles nues de la maison mystérieuse où l'avaient conduit ses camarades. La bretonne lui souriait disant de sa bouche perverse.

- Tu reviendras me voir, mon chéri. Elle plantait dans ses yeux son regard de sirène et l'attirait à elle. Il touchait son corps nu, et cette chair de soie, tiède et polie, le faisait succomber à son contact.

D'autres fois, c'était la démonsse de Montmartre ; celle qui s'était passionnément offerte ! Elle l'enlaçait de ses caresses. Il se promettait alors de la retrouver et d'en jouir.

L'image d'Annick s'affaiblissait sous ces visions se multipliant à son insu... Une grande lutte commençait et c'était Paris avec ses tentations qui se jetait sur le pauvre garçon, le tenant sous sa griffe, comme un vampire.

YAN s'en voulait, se méprisait, avait horreur de sa faiblesse. Dans ce combat personne ne l'aidait, au contraire, tous l'engageaient à se rendre.

Guy le poussait toujours à entrer dans la voie du plaisir.

- Pourquoi résister, puisque c'est la nature qui le veut ?

- Mais mon sentiment s'y oppose. Je veux respecter mon idéal.

- Cela n'empêche pas de l'avoir. On devient fou quand on veut être ange ; c'est au-dessus de la

créature humaine... nous ne sommes pas de purs esprits.

YAN en était là de ses appréhensions lorsqu'il obtint une permission de quelques jours pour Pâques. Il avait résolu de la passer en Bretagne, de revoir Annick, Le Garrec et Rustéphan. Déjà, il avait écrit pour avertir ses amis, et la joie était grande à Pont-Aven chez le tailleur. On se préparait à le recevoir lorsqu'une autre lettre annonça que sa permission était abrégée, il remettait son voyage. Annick pleura, LE GARREC devint morne. En l'absence de YAN, ils ne sortaient guère. Leur promenade était au "Bois et à la Tour". Le tailleur allait s'asseoir avec sa fille sur la "pierre des Aveux" comme il l'avait nommée.

Le jour de Pâques avait été réservé à l'arrivée de YAN, à la nouvelle qu'il ne viendrait pas, Le GARREC proposa à Annick une visite à la Tour. Il savait que ce serait pour elle une émotion chère. Il avait emporté son biniou et elle-même s'était vêtue de sa robe de reine.

Il faisait un temps merveilleux ; les fleurs des prés semaient l'herbe comme s'il était tombé une nuit d'étoiles, les genêts et les ajoncs faisaient une route d'or, le ciel était bleu comme une bannière de soie ; il y avait des cris, des pépiements dans les arbres, pareils à des candélabres allumés. Une flamme semblait sortir du sol et se changer en herbes, en arbustes et en plantes.

La terre accouchait à nouveau d'un monde radieux après avoir dormi ses six mois de mélancolie, de froidure et de brouillard.

Le Garrec suivit avec Annick l'allée des vieux châtaigniers[.] Comme ils approchaient de la Tour, ils rencontrèrent Furic.

Il était assis dans un rayon de soleil et paraissait méditer.

- Bonjour, père Furic, lui cria le tailleur. Furic releva la tête et, surpris dans sa méditation, s'étonna :
- Vous ici !
- Eh oui ! Le beau temps nous y engageait.
- Sans doute comme moi vous venez réfléchir à l'ombre de la Tour ! Que devient Yan Flécher ?
- Il est à Paris au service militaire.
- Avez-vous de ses nouvelles ?
- Oui, souvent.
- Il aime votre fille Le Garrec. Que Dieu la bénisse et la garde de tout malheur. Alors il est encore dans la Ville Infernale.
- Pourquoi dites-vous cela de Paris, Furic ?
- Parce que je le pense, parce que je le sais, parce que je le vois. Puisse-t-il en sortir comme il y est entré !

Annick eut un mouvement de terreur.

- Partons, dit-elle.
- Non, reprit Furic avec autorité, restez. Je vais vous dire ce que je fais ici. Je sais que Yan Flécher vous aime et vous aimera toujours quoi qu'il arrive. Si vous doutez de lui, vous ferez votre malheur et le sien. Il songe à vous et, dans sa pensée, vous êtes liée à la Tour de Rustéphan. YAN en est vraiment le Seigneur et vous êtes sa Châtelaine. Depuis son absence je viens ici veiller sur son bien, car ce vieux fou de Flécher veut la jeter à bas. Tant que je serai là, il n'en fera rien, car je le menace de tous mes sorts.
- Je crois en vos paroles Furic, dit Le Garrec, nous vous aimons parce que vous êtes un voyant.
- Oui, je vois ... je vois, je devine, répondit Furic. Je pense, je réfléchis, je pèse, je médite et parfois la vérité m'est dévoilée.
- Eh bien, que fait Yan Flécher, demande Annick anxieuse ... Pourquoi n'est-il pas venu après l'avoir promis ?

- Yan lutte pour vous contre la ville infernale. Aidez-le de vos prières. Son combat est grand, soutenez-le de loin !
- Viendra-t-il, questionna-t-elle, tremblante.
- Quand il pourra[,] répondit Furic... Il est encore enchaîné pour longtemps.
- C'est effrayant, soupira Annick...
- Allons à la Tour[,] dit Le Garrec qui voyait la douleur de sa fille.

Ils s'éloignèrent de Furic qui ne quitta pas sa place et retomba dans sa méditation.

Tandis que ceci avait lieu à Rustéphan, YAN en congé pour trois jours, était à Montmorency, chez les Lemont, dans une propriété fort ancienne dont venait d'hériter la famille de son ami. La maison de style Louis XVI avait un grand air de noblesse dans sa simplicité française. Elle s'ouvrait au milieu d'un parc abandonné depuis cinquante ans qui avait pris des aspects de forêt vierge. YAN fut enchanté de ce lieu empli de toutes sortes de plantes que le soleil d'avril tirait à profusion du sol.

Un envahissement d'ombellifères le transformait en un paradis de fleurs innombrables et hautes, parmi lesquelles on était enseveli, comme dans une mer végétale. Ginette Lemont riait comme une folle en s'enfonçant dans ses vagues. Elle jouait à cache-cache avec YAN, qu'elle prenait à partie.

- Voyons, YAN, ne soyez pas si sévère, venez jouer avec moi dans le soleil et dans la nature.

Et elle l'entraînait, et maintenant c'était lui qui prenait goût au jeu qu'elle avait inventé.

Depuis un an, ils se fréquentaient. Ginette avait à sa froideur impénétrable compris qu'il avait un amour caché dont il se faisait une armure. Elle avait résolu de le réduire [s]éduire, rien n'excitant l'amour propre d'une femme comme l'indifférence qu'on lui oppose. Le jeu inventé par elle n'était donc qu'un prétexte pour isoler Yan de ses parents, toujours renfermés dans leur villa et avoir occasion de le provoquer.

Elle posa comme condition que l'on échangerait un baiser chaque fois que l'on se découvrirait, et elle faisait exprès de se faire voir pour qu'il le lui donnât le premier. Ce fut une occasion pour elle de murmurer quelques paroles tendres.

- M'aimez-vous ? Voyons, ne vous gênez pas, embrassez-moi ! Cela me fait plaisir, vous n'avez donc point d'amitié ...

En vérité, il la trouvait désirable, surtout depuis qu'elle luttait contre ses opinions afin de le faire céder aux siennes.

- Je vous dégourdirai, affirmait-elle en riant aux éclats.

Et cette phrase lui avait rappelé celle de la Bretonne et de la danseuse.

- Quoi, toujours ce désir, murmure-t-il, vraiment il se sentait l'envie d'en finir avec ce reproche.

Ginette lui en donna l'occasion :

Un jour, dans le fond du parc, sous la nuit des arbres, elle feignit de se trouver mal. Il était très ému, il avait peur croyant la chose vraie.

- Ginette, Ginette, répétait-il, penché vers elle, à genoux par terre.

Elle était à la renverse, le visage vers le ciel, offrant sa bouche entrouverte. YAN ne résiste pas au désir d'y poser un baiser ; alors un bras, puis un autre l'enlacèrent, le serrèrent contre elle qui se pâmait en murmurant :

- Je t'aime !

Cet aveu l'effraya ; il n'ose plus bouger : il restait muet à la contempler, les yeux à la hauteur des siens. Elle les ouvrit, le fixa ardemment et, le retenant contre son corps, dit :

- Que tu es beau !

Un bruit soudain dans le fourré les désenlaça : c'était le chien de la maison qui les avait découverts. Ginette prit le bras de YAN comme si rien ne s'était passé ; et ils rentrèrent.

Elle ne s'en tint pas là. Elle désirait lier le jeune homme par tous les moyens. Le sachant sentimental, elle lui donna rendez-vous la nuit, dans la partie la plus éloignée du parc. À la faveur de la lune, des enchantements stellaires, de la voix du rossignol et de la puissance du printemps, elle posséda YAN comme elle le désirait, heureuse d'être son initiatrice.

- J'ai entendu dire par mon frère Guy que vous étiez allés avec lui dans une boîte de Montmartre et que là une danseuse s'était éprise de vous jusqu'à s'offrir... C'est ce jour là que j'ai résolu de vous faire mien."

Pour YAN l'éveil des sens devenait un cataclysme, sa vie morale était renversée. Il se reprochait d'être un lâche, de tromper Annick, les Lemont et ses propres rêves. La jouissance vulgaire l'avait conquis et abaissé à ses compromissions. Guy lui-même lui pardonnerait-il d'être l'amant de sa sœur ? Ah ! ses leçons fructifièrent ; il avait maintenant la honte que méritait son cynisme !

YAN croyant Annick perdue pour lui se mit à aimer Ginette avec passion. Il s'échappait de la caserne, le soir, pour la retrouver dans les bals. Elle en fréquentait d'effrayant où il n'y avait que des nègres et des gens ayant des airs féminins : ou c'étaient ceux où les filles dansaient entre elles en se baisant sans vergogne sur la bouche. Ginette lui montra tous les vices de Paris et les lui expliqua. Pour lui désormais, la Ville Infernale n'avait plus de secret[,] il en connaissait les dédales, et se rangeait parmi ses esclaves, aussi tout ce qu'il écrivait à Le Garrec n'était-il plus qu'un tissu de mensonges sous lesquels il dissimulait encore, par une dernière pudeur d'âme les hontes dont il était la proie...

- Maintenant[,] lui disait cyniquement Ginette, en allumant une cigarette, YAN, vous êtes un homme comme les autres.

*
* *

CHAPITRE SEPTIEME

ANNICK

Annick devenait triste. Chaque lettre de YAN n'était plus pour elle qu'un réconfort mais un sujet d'inquiétude. Elle n'y trouvait plus cette poésie du cœur, cette délicatesse du sentiment qui la pénétrait autrefois et lui donnait le courage d'attendre : YAN n'y parlait point de Dieu, de prières : il paraissait oublier les mystères de la vie pour ne s'occuper que des choses qui l'entouraient. On l'avait fait caporal, puis sergent. Sa bonne tenue lui valait des récompenses. Son service touchait à sa fin et il comptait les jours, car il n'avait pas l'intention de continuer son esclavage militaire. Sa répugnance pour la trivialité l'y engageait. Il s'était acquitté de son devoir pour témoigner de sa bonne volonté ; mas il n'aspirait qu'à sa libération.

Elle vint un peu avant les vacances, en juin. Malgré ce qui s'était passé à Paris et à Montmorency, en montant dans le train de la Bretagne, il eut la sensation de se débarrasser d'une chape pesante. Arrivé à Quimperlé, après une nuit sans sommeil, il se mit aussitôt en route pour Pont-Aven. Il n'avait prévenu personne, se proposant de faire une surprise à Annick, à Le Garrec et à ses parents.

Quand il entra dans la boutique du tailleur, sa fille chantait la Ballade de Geneviève de Rustéphan, et, tirant ses aiguillées, il l'écoutait en méditant. Courbée sur sa broderie, Annick continuait sans voir le jeune homme, entré sans bruit. Quand elle leva la tête, elle fut si étonnée qu'elle cria :

- YAN !

et resta pétrifiée.

Le Garrec avait déposé sur la table le vêtement qu'il cousait et s'était mis debout, embrassa YAN

avec effusion :

- C'est vous ? C'est vous enfin !

Le jeune homme hésitait à embrasser Annick. Oserait-il mettre sa bouche impure sur ce visage virginal ? Mais ce fut elle qui le baisa.

- YAN ! YAN ! vous voici donc.

J'espère que cette fois vous nous revenez pour toujours.

Elle le regardait attentivement et ne le reconnaissait plus : il s'était fait homme, le visage enfantin de son adolescence avait disparu ; sa voix était grave, il accusait une force mâle.

Annick comprit qu'il y avait en lui quelque chose de changé, mais n'en devina pas ces raisons.

- Vous voici un homme Yan FLECHER[,] dit Le Garrec. Il y aura bientôt deux ans que vous êtes parti.

- J'ai vieilli, répondit YAN d'un air soucieux ; j'ai perdu bien des illusions.

- Enfin vous voilà libéré ; conclut le tailleur avec satisfaction.

YAN était à la fois heureux et gêné. Devant Annick, il avait conscience de sa trahison ; il en souffrait, sentant qu'elle l'éloignait de celle dont il voulait se rapprocher.

- Annick, murmura-t-il, pardonnez-moi si je vous parais triste, je suis cependant fort heureux de vous revoir : je n'aspirais qu'au moment qui nous réunirait. J'ai tant pensé à vous durant mon absence.

Il était pris de remords de sa conduite. L'amour dont l'avait saisi Ginette l'ayant à la fois flatté et rendu oublieux. Annick lui semblait maintenant trop simple avec sa retenue mystique, alors que la jeune parisienne était si folle, si coquette, si complexe ! Devenu un autre que lui-même au contact du péché, YAN tremblait de blesser une âme qu'il voyait si blanche, qu'il respectait de toute la sienne.

- Je suis à vous pour le meilleur de mon être Annick ! confessa-t-il en lui prenant la main.

- J'ai bien souffert loin de vous[,] dit-elle, YAN, pas une fois vous n'êtes venu nous voir.

- Mes congés étaient trop courts pour un si long voyage ...

Jamais il n'avait trouvé long, autrefois, les voyages qu'il faisait pour elle ... À coup sûr, il y avait eu du nouveau dans sa vie, ainsi pensait Annick.

Le Garrec voulait le retenir à déjeuner, il s'excusa.

- Je désire tout de suite embrasser ma mère.

C'était à elle qu'il pensait d'abord ; son père venait ensuite.

- Je m'en vais à regrets, je reviendrai ce soir[,] dit-il en serrant la main de Le Garrec et celle d'Annick. Je voulais vous voir les premiers.

Il partit honteux de lui-même, n'éprouvant plus les sentiments profonds de son innocence. Ses amis lui avaient paru arriérés, provinciaux, adonnés à des pratiques surannées. Le Garrec lui avait fait l'effet d'un attardé, il trouvait Annick froide, niaise, indifférente.

Depuis que Ginette avait éveillé son ardeur, il ne s'éprenait que des apparences flatteuses, le sens intime, le mystère n'avaient plus d'attraits pour lui.

En rentrant à Rustéphan, la grande allée des châtaigniers ne lui parla pas, il allait la franchir en ne songeant à rien, lorsque Furic lui apparut.

- Bonjour, YAN FLECHER, te voilà donc revenu.

- Oui, je rentre.

- Ah ! Eh bien, tu vas retrouver la Tour telle que tu l'as laissée ; j'ai veillé sur elle.

La Tour ! il n'y songeait plus. Ginette ayant pris toute la place dans sa pensée.

- Te voilà délivré de la Ville Infernale. Je savais bien que tu en reviendrais, reprit Furic, mais cela n'a pas lieu sans dommage ! Tu as changé, tu t'es fait homme. N'oublie pas que tu dois rester breton ; les nouveautés t'ont sans doute troublé. Et la petite Annick, la reine de Pont-Aven qui doit devenir ta châtelaine, l'as-tu revue ?

Elle venait souvent avec son père voir la Tour. C'était son cher Seigneur qu'elle y cherchait ...

- Je l'ai revue, répondit YAN.

- Aime-la, continue Furic, c'est ton salut. Si jamais une Korrigane se mettait en travers, chasse-la, comme le Maudit ... Il faut que tu épouses Annick Le Garrec.

- Mon père ne veut pas.

- Et moi je le veux, crie Furic. Je suis plus que ton père, je suis celui qui voit, prévoit et prédit.

Il avait pris une expression si féroce que YAN eut peur ; et lui qui voulait se retrancher si lâchement derrière l'interdiction de son père, plie soudain.

- Je vous écouterai, Furic.

- Sinon, tu en mourras.

YAN sentit que toute résistance serait impossible, il résolut de s'éloigner.

- Il faut que j'aie embrassé ma mère, au revoir père Furic !

mais il le retint et dit :

- Tu reviens de la Ville Infernale, tu y as perdu ton innocence. Tu ne comprendras plus le langage des arbres, des plantes, des oiseaux, de la nature entière, du sentiment humain. Comme pour Adam chassé du Paradis Terrestre, le nom de Dieu ne s'écrira plus à tes yeux. Je savais que tu succomberais dans les rets d'une Korrigane. Mon fils, il te reste Annick et la Tour, sans doute avec les idées que tu as reçues tu vas me croire fou. Le seul fou entre nous deux, c'est toi. Je ne suis pas un sorcier ; je suis un sage ; je dirais un saint, si je n'avais peur de manquer à l'humilité, qui est ma maîtresse. Crois à ce que je te dis, ranime à l'Amour et au Passé ton âme de breton, purifie-toi de la perversion dont tu es atteint.

Debout, Furic avait l'air d'un druide sous les arbres solennels qui lui faisaient un temple :

- L'esprit de la nature est le seul vrai[,] conclut-il[,] parce qu'il est celui de Dieu. L'homme qui rompt avec lui tombe dans les ténèbres. Dieu écrit pour nous par sa création ; qui ne comprend cette langue est mort.

Souviens-toi de mes paroles. Maintenant que tu es de retour, on ne me verra plus ici ; c'est à toi de veiller sur ton bien. Ils se séparèrent.

Et tandis que YAN marchait à pas pressés vers la ferme. Furic disparut.

Marie-Anna fut si heureuse de retrouver son fils qu'elle courut au devant de lui, se jeta dans ses bras et y resta un instant, en soupirant : mon enfant ! mon petit !

Elle parlait, elle pleurait, elle s'agitait :

- Assieds-toi ! mange ! Ton père va venir, il est aux champs. Ah, Ah, quelle surprise ! Dieu soit loué. J'ai tant prié pour toi ! Il s'assit devant la table qu'elle couvrit de plats.

- Tu as passé la nuit en chemin de fer ! Tu es venu à pied de Quimperlé.

Et elle allait, venait, tournait ...

- Tiens, du bon cidre de Rustéphan fait à la ferme, du beurre de chez nous ! ... À propos, as-tu vu Annick et son père ? Ils sont venus souvent à la Tour. Je les invitais. Ton père les a mieux connus. Je suis parvenue à les lui faire accepter ; il n'est plus contre ton mariage.

- Après tout, a-t-il avoué, quoique pauvres ce sont de braves gens ; et, puisque nous avons de quoi, YAN leur sera un bon parti ... Je te l'avais dit que je le ferais céder.

Il reçut cette nouvelle avec indifférence ; elle semblait ne plus l'intéresser.

- Je n'ai point l'intention de me marier tout de suite, fit-il avec détachement. Il faut que je vois quelles occupations je prendrai.

Sa mère, qui croyait le rendre heureux s'étonna.

- Quoi ! Tu ne l'aimes plus ?

- Oh si, si ! Mais je ne fais que rentrer[,] laissez-moi me ressaisir.

Il n'avait pas encore regardé la Tour, après qu'il eut mangé, il alla vers la fenêtre.

- Elle est toujours là, dit Marie-Anna ? Furic veillait sur elle.

- Et mon père ?

- Il parlait de la vendre pour faire argent de ses pierres.

- Il n'a pas réussi ?

- Il n'a point osé. Furic commençait de jeter des sorts sur ses bestiaux et sur lui-même. Il en a eu grand peur.

- Mon père est donc superstitieux ?

- Comme tous les ignorants ... Heureusement : le sortilège a conservé la Tour. Tu dois savoir que partout où Furic a jeté un sort, il y a eu mortalité.

- Ma mère, ne craignez rien, dit YAN, il est parti. Je l'ai rencontré dans le chemin des châtaigniers.

- Il ne la quittait plus depuis ton départ.

- Il me l'a dit, il a ajouté : Tu es revenu, je m'en vais ; on ne me verra plus ici.

- Il n'a rien annoncé d'autre ?

- Si, ma mère ; il m'a dit encore : j'ai veillé sur la Tour en ton absence, c'est à toi de le faire désormais.

Le père de YAN entra, et l'on fit silence.

- Ah ! te voilà, mon garçon ! Tu as changé là-bas ; le service a fait de toi un homme.

- Oui mon père, pour vous aider.

- J'aurai besoin de toi, maintenant que tu n'as plus rien à faire, tu vas rester à la ferme... Tu sais si tu veux te marier avec la fille à Le Garrec, je te la donnerai ; elle est bien un peu bigotte mais c'est une brave créature ; elle venait souvent nous voir pour nous parler de toi. J'en ai conclu que tu auras là une bonne femme. Je craignais d'abord qu'elle te recherche pour notre avoir ... J'ai constaté que je me trompais.

Il embrassa son fils, certain de lui avoir fait plaisir ; mais YAN restait muet.

- Merci mon père, dit-il enfin.

- Que faisais-tu à Paris chez les amis dont tu parlais dans tes lettres.

Alors YAN raconta que les LEMONT lui avaient ouvert leur maison, que Guy avait été son frère d'armes, et que bientôt il viendrait à Pont-Aven avec sa famille.

- Combien sont-ils[,] demanda Flécher.

- Quatre, répondit YAN.

- Qui est le quatrième ?

- C'est une jeune fille.

Il n'osa prononcer son nom de crainte d'éveiller les soupçons.

- Ah ! c'est une fille, s'écria Flécher, pensif ... Et quand viendront-ils ?

- Ils m'écriront à ce sujet.

- C'est que si tu leur as des obligations, nous en avons vis-à-vis d'eux...

- Ne vous occupez pas de cela, mon père. Les LEMONT sont très riches; ils ne demandent pas

qu'on leur rende ce qu'ils font.

YAN aspirait à se retrouver seul, à éviter les questions. La pensée de Ginette le tourmentait : il la revoyait à Montmorency, évanouie, la bouche ouverte ; et il entendait sa voix passionnée qui proférait en le serrant contre elle « Je t'aime » Moment délicieux qu'il n'avait encore goûté avec aucune femme, et que peut-être aucune, sauf elle, ne lui rendrait.

Le souvenir de cette possession l'obsédait à tel point que tout désormais lui semblait vide, mort, indifférent. Il était en exil maintenant, au milieu de tout ce qu'il avait aimé ; ses parents, Annick, la Tour lui restaient étrangers ; exilé de lui-même, il le devenait du monde entier.

Pour qu'il se retrouvât ; il fallait que la séduisante petite folle reparut, dissipât de son rire clair et de ses libertés insolites ses regrets morbides.

*
* * *

Ayant promis de retourner le soir à Pont-Aven, il s'y rendit. Il trouva le tailleur soucieux et Annick en pleurs.

- Qu'avez-vous ? demanda-t-il ?

- Rien de particulier, YAN. Nous parlions de ma chère morte.

- Vous l'aimiez bien profondément pour ne pas l'oublier après tant d'années.

- Oui. Le Bois d'Amour ne ment pas ; quand on s'y est fait des aveux, c'est pour la vie.

- N'est-ce pas là une superstition, demanda YAN ?

- Non[,] s'écria Annick. Non ! je sens que c'est vrai ...

- Il y a dans notre Bretagne beaucoup de croyances singulières ! fit ironiquement le jeune homme.

- Et elles sont vérifiées, affirma Le Garrec.

YAN eut un sourire d'esprit fort.

- Avez-vous perdu nos traditions, à Paris, demande le tailleur inquiet.

- Non, dit-il, gêné par cette question, mais c'est croire à trop de choses que de voir partout des esprits et des influences secrètes.

- Pourquoi non, insista Le Garrec ? Il n'y a ici bas que le Bien et le Mal. Dieu et le diable ... Tout être, toute forme en sont pénétrés.

Devant la tristesse d'Annick, YAN s'efforça de vaincre ses souvenirs charnels ; elle était si noble sous sa coiffe élevée comme un hennin, dans son col en ailes d'ange, serrée dans son corsage de velours noir orné de passementeries brillantes et sa jupe aux plis en tuyaux d'orgue ! Certes Ginette, avec ses airs garçons, ses habits courts montrait ses bras et ses jambes frêles, perdait à la comparaison que YAN faisait devant l'aristocrate beauté d'Annick.

- J'aime votre costume de Pont-Aven[,] dit-il. Je n'en connais pas de plus imposant.

Ce compliment rendit un sourire à la pauvre enfant, et ce sourire alla égayer la lèvre de Le Garrec :

- Oui, déclara-t-il, il n'y en a pas de plus beau, et ceux de Quimper, Pont-L'Abbé, Concarneau, Rosporden sont vulgaires auprès du nôtre.

YAN resta à dîner et se sentit mieux d'avoir repris contact avec ses amis. Tandis qu'Annick s'occupait à la cuisine, Le Garrec dit à YAN :

- Je voudrais vous parler sans être entendu de ma fille. Nous sortirons tous deux après le repas.

Le dîner fini, Le Garrec et le jeune homme se retirèrent.

- Je vais accompagner YAN jusqu'à Rustéphan[,] dit le tailleur à sa fille.

Il faisait un temps superbe ; c'était une nuit de juin sans ténèbres, laiteuse et mystique, où les étoiles scintillent comme dans une voûte d'Église.

- Vous me pardonnerez, mon cher YAN, dit le tailleur, dont la voix était fort émue, si ce soir je vous parle nettement sur notre situation.

Surpris de ce préambule, le jeune homme dit avec empressement :

- Que puis-je faire pour vous Le Garrec ?

- Pour moi, répondit-il, rien ; mais vous pouvez tout pour ma fille ; elle vous aime et elle souffre en silence.

- Je l'aime aussi, dit YAN.

- L'amour qu'elle a pour vous la ronge ; car c'est un amour profond. Elle ne vous l'avouera jamais. Vous n'avez qu'à ouvrir les yeux pour le voir.

- Je le vois, je l'ai vu et je le vénère, dit YAN.

- Oui, mais mon cher enfant, il faut y répondre effectivement ; car Annick en dépérit. Mon ami, dit-il avec des larmes dans la voix, elle en meurt. Je connais les sentiments de ma fille, c'est un ange et sa façon d'aimer n'est pas celle de tout le monde. Depuis votre départ elle n'a cessé d'être triste. Vos lettres seules ramenaient la vie sur son visage, mais depuis quelques mois vos écritures étaient plus rares, plus froides, d'un autre ton ; et elle s'en est aperçue. Elle m'a dit : "Papa, je suis sûre qu'il se passe quelque chose dans la vie de YAN, je le sens s'éloigner de moi." Ma fille est douée d'une telle sensibilité qu'elle éprouve ce qui a lieu, sans le voir. Elle est maintenant persuadée que vous venez nous visiter, par égard pour vos sentiments passés, pour ne pas lui faire de peine, mais que votre cœur n'est plus à elle.

YAN protesta. Cet aveu de Le Garrec le touchait.

- Allons au Bois d'Amour, dit le tailleur, il fait si beau ! Je voudrais me rendre à la Pierre des Aveux.

Ils montèrent au Bois en se parlant :

- La vie de Paris ne m'a pas encore quitté. Je ne suis pas entièrement ici, confessa YAN, mon corps est présent, mais deux années d'absence gardent sur moi un grand pouvoir. Que vous dire, mon cher Le Garrec, sinon que j'aime toujours votre fille, mais que présentement je dois différer mon mariage.

- Si vous le retardez, Annick ne croira plus à votre amour, et elle en mourra. La maladie de sa mère fera sur elle rapidement son chemin, le chagrin la déprimera, songez-y ! Vous avez entre les mains le sort de votre fiancée.

Ils étaient arrivés à la pierre ; Le Garrec la montra au jeune homme.

- C'est ici que je m'étais lié à sa mère ; et je la porte toujours dans mon cœur ; c'est ici qu'Annick est venue avec vous échanger sa foi en votre amour. Cette pierre est un autel, l'autel de la fidélité indissoluble. Vous aimez ma fille, j'en suis sûr, YAN ; mais quelque chose vous retient ... Je ne vous demande pas votre secret ; si Annick meurt ; par la vertu de cette pierre et de ce bois, vous l'aimerez toujours, vous souffrirez sans fin ...

YAN jugeait le tailleur superstitieux ; c'était bien un breton d'autrefois, nourri de légendes et de sortilèges. Quant à lui, il était devenu incrédule à toutes ces prétendues influences surnaturelles. Cependant il ne voulait pas blesser Le Garrec dans ses convictions.

- J'aime Annick, répondit-il. Je lui demande seulement de croire en moi, et de m'attendre. Mon âme est à elle comme à Dieu. Il me reste à organiser ma vie.

Ces feintes, ces détours, ce combat du jeune homme contre son sentiment avaient pour cause l'arrivée prochaine de Ginette. Il voulait temporiser, garder sa liberté, voir ce que déciderait le sort. Il aimait Annick de toute son âme, il la sentait l'ange promis à ses rêves d'adolescent ; mais Ginette avait versé en lui le feu de la passion, l'ivresse de la vie extérieure, la satisfaction factice et la fausse fidélité des sens... Il la revoyait toujours se donnant, l'enlaçant, lui disant des choses tendres ... ; et

il regrettait en les espérant encore, ces bonheurs artificiels dont elle se plaisait à faire le jeu de son pouvoir.

- Partons, dit Le Garrec avec résolution. YAN, je vous le répète, pensez que la vie d'Annick est entre vos mains.

Le tailleur voulant tout de suite rejoindre sa fille.

- Vous ne venez pas à Rustéphan, lui dit YAN.

- Non, répondit-il, il est trop tard. Annick serait inquiète.

A bientôt n'est-ce pas ? Ils se quittèrent.

YAN en rentrant à la ferme fut pris d'un singulier remords. La nouvelle du dépérissement d'Annick le rendait malheureux. En revoyant la Tour, il pleura abondamment ...

*
* *

CHAPITRE HUITIEME LES VACANCES DE GINETTE

- YAN, je compte sur vous pour nous conduire à Rustéphan.

C'était la voix de Ginette sortant de l'auto qui venait d'amener à Pont-Aven la famille LEMONT. Ils avaient prévenu le jeune homme de leur arrivée, et celui-ci s'était porté au-devant d'eux, sur la route de Quimperlé, monté sur son cheval. Ginette le trouva très beau ainsi.

Cela vous va bien, dit-elle avec emphase. Elle était à moitié nue, décolletée à outrance, n'ayant pour vêtement qu'un petit caleçon et une toque... YAN fut blessé de cette liberté. Lui, pour la circonstance portait un complet rapporté de Paris.

Les LEMONT descendirent à l'Hôtel JULIA, sur la place de Pont-Aven, en attendant de se rendre à la mer ; car ils venaient surtout pour les bains.

Ginette, se proposant une cure d'héliothérapie s'était déshabillée autant que possible, au grand scandale de sa mère.

- Ginette, tu es trop libre, mon enfant. Ce n'est pas une tenue de jeune fille.

- C'est la mode, répondait avec autorité celle-ci.

Quand elle avait prononcé ce mot sacramentel, elle n'écoutait plus rien. Il lui semblait que contre lui nul n'avait droit à élever la voix.

- Tu devrais lui dire quelque chose, insistait Mme LEMONT auprès de son mari.

Mais il restait impassible et muet :

- Ça lui passera, c'est la jeunesse, répondait-il.

Enhardi dans sa liberté par l'impuissance de sa mère et l'égoïsme paternel, Ginette se permettait les choses les plus extravagantes.

Guy était heureux de retrouver YAN. Ce dernier avait invité toute la famille à venir visiter ses parents.

- Nous verrons la fameuse tour des fantômes, s'était écriée Ginette en éclatant de rire.

Elle était dans une de ses joies folles, comme il lui en surgissait parfois.

- YAN, vous nous y mènerez aujourd'hui même, n'est-ce pas ?

Ce qui ennuyait beaucoup celui-ci, c'était les libertés qu'elle prenait avec lui sans réflexion,

devant tout le monde.

- Vous êtes mon serviteur, je compte sur vous pour me conduire partout.

YAN était fort incommodé de ces familiarités qui pouvaient le rendre l'histoire du pays⁴. La maison Le Garrec était précisément en face de l'hôtel, sa présence auprès de Ginette ne laisserait aucun doute au tailleur et à sa fille ... Il crut bon de les prévenir.

- Des amis sont arrivés de Paris et je dois m'en occuper, leur dit-il, ce sont eux qui ont été si bon pour moi. Ils viennent pour la saison. Il y a les parents, un jeune homme, le fils, qui était au régiment avec moi et une jeune fille.

Le Garrec devant l'embarras de YAN découvrit ainsi le secret qui empêchait celui-ci de se marier.

- Si vous êtes leur obligé, dit-il, je conçois que vous restiez à leur discrétion. Annick, qui avait compris aussi, essaya une larme furtive.

- Vous ne nous oublierez pas pour eux j'espère. Vous savez combien nous vous aimons.

Elle avait mis dans ces derniers mots tout le sentiment qu'elle éprouvait pour lui. YAN promit de venir plus souvent qu'autrefois, puisqu'il devait être tous les jours à l'hôtel, pour guider ses amis.

- Loin de m'éloigner de vous[,] fit-il remarquer à Annick, ils seront cause de ma présence constante.

Cependant Ginette s'impatientait de voir Rustéphan ; et comme il y avait de la lune ce soir-là, après le dîner elle pria YAN – retenu à l'hôtel – de la conduire à la Tour.

- Ce sera magnifique, et je veux la voir la nuit. Vos fantômes m'intriguent, et puis ceux-là surtout ; ils ont une histoire si étonnante. Redites-moi la légende de votre château.

Alors il lui recommença le récit, fredonna même l'air mélancolique de la ballade.

- Que c'est impressionnant, dit-elle ; cette complainte me donne le frisson, cet air m'effraie ...

- C'est qu'autrefois on avait des sentiments profonds, dit YAN.

- Trop profonds peut-être ; cela attriste la vie et fait souffrir. La vie doit être heureuse, éclatante, pleine de plaisir ... À quoi bon toute cette mélancolie, cela fait mourir jeune ... Je veux ignorer la douleur.

- Vous ne souffrez donc jamais, vous n'avez jamais souffert, questionna le jeune homme.

- À quoi bon ! répondit Ginette. Je veux rire, rire, rire.

Cet aveu démontra à YAN que son absence ne lui avait guère inspiré de regrets.

- Moi je souffre, et j'ai souffert beaucoup, dit il.

- Je ne veux pas vous demander de quoi ; j'aurais trop peur que cela me concerne. J'ignore les traverses du sentiment. Si vous souffrez c'est peut-être d'aimer.

- On est malheureux quand on aime[,] fit-il ...J'en sais quelque chose ; mais puisque vous ne faites que rire, que vous ne voulez que le bonheur[,] c'est que vous n'aimez pas, que vous n'avez jamais aimé.

- Non, jamais, répondit-elle avec empressement.

YAN fut terrassé de ce cynisme. Il ne pouvait y croire.

- Elle ne veut pas s'avouer, pensa-t-il.

- Vous avez voulu être aimée de moi, reprit-il.

- Moi, fit-elle, je ne vous ai rien demandé, vous m'avez donné ce que vous avez voulu. Elle enfonçait le fer dans la plaie :

- Je ne comprends pas que l'on se prenne à aimer, comme cette Geneviève de Rustéphan, dont vous m'avez conté l'histoire. Mourir d'amour ! est-ce possible ? C'est de la légende, mon cher YAN, et cela fait très bien dans les romans ; mais dans la vie, il y a tant de joies, tant de sujets de

4 Le tapuscrit est écrit ainsi.

consolation. Il faut prendre le plaisir pour ce qu'il est et ne pas l'empoisonner de sentiments extrêmes...

Puis elle ajouta, impatentée :

- Pourquoi nous perdre en ces considérations ? Allons voir les fantômes funestes conséquences des amours trop fidèles.

M. et Mme LEMONT s'étant déclarés fatigués et GUY écrivant des lettres, ils partirent.

- Prenez l'auto leur cria GUY.

- Nous irons à pied[,] répondit YAN, révolté à l'idée d'une voiture dans ses chères ruines. Et il laissa son cheval à l'hôtel. Ils suivirent un chemin abandonné. YAN montra à Ginette, qui affectait de se serrer contre lui, les vallons et les bois, les fantômes et les cours d'eau.

- Maintenant que nous sommes seuls YAN embrasse-moi lui dit-elle inattentive à tout le reste.

Sans doute le clair de lune, l'ombre de la nuit, éveillèrent en elle un désir nouveau, mais YAN, blessé de ses aveux, restait froid.

- Elle ne m'aime pas, pensait-il, elle n'a que des sensations coupables.

- Ginette, répondit-il, je ne suis pas de ceux qui jouent avec l'amour.

- Ah ! vous voilà redevenu breton, fit-elle avec ironie ... Ne suis-je pas près de vous, ne suis-je pas venue ici pour vous. Que vous faut-il encore ? ... YAN, déclara-t-elle délibérément, tu me plais et c'est toi que je veux. Pourtant, tu le sais, il ne manque pas de jeunes gens autour de moi...

Il lui répondit par un baiser ; elle avait su flatter son orgueil au point de lui faire oublier son dépit. À nouveau il croyait sa sincérité ; car avec elle on ne savait jamais ce qui parlait, les sens ou le cœur.

- Tu m'aimes donc, questionna-t-il, surpris.

- Tu me plais !

Et elle s'abandonna dans ses bras. Allons à la Tour[,] fit YAN qui la voyait défaillir. Cette phrase l'avait ramené à la réalité. La tour ! n'était-ce point Annick ? Allait-il la trahir là, en ce lieu, sur cette route qu'il avait suivie si souvent avec elle.

Il détacha les bras de Ginette et se mit en marche.

- Le sentier est étroit, dit-il, suivez-moi, je vous guiderai.

Elle fut humiliée de ce refus ; elle marchait derrière lui sans parler. Arrivée à l'allée des vieux châtaigniers, il annonça :

- Ici nous pouvons être à deux.

Elle saisit son bras, plus par crainte que par bonne volonté ; les arbres épaissement feuillus répandaient une obscurité menaçante. On entendit le hululement de la chouette; des voix invisibles battirent les ténèbres.

- Qu'y a-t-il ? demanda Ginette tremblante ... J'ai peur !

Elle se serra plus étroitement contre lui. Un cri sortit d'un massif, un cri presque humain ; puis il y eut un départ précipité d'oiseaux de nuit.

- Où me conduisez-vous ? demanda Ginette.

- À la Tour !

L'allée s'ouvrit tout à coup, et les plongea dans le clair de lune, répandu comme un lac d'argent au milieu de ces ombres, et on aperçut deux spectres géants dont les membres semblaient collés à leurs linceuls.

- YAN ! YAN ! murmura Ginette en l'enlaçant, où me conduisez-vous ? Voyez ! Voyez !

- N'ayez pas peur, répondit-il, ce sont deux arbres morts. Ils datent du temps du château. Ils sont très vieux, on les laisse retomber d'eux-mêmes sur la terre ; ils n'ont presque plus de branches, et leurs

troncs sont tout blancs.

- Elle se mit à rire.

- Dire que j'en ai peur. Il n'y a pas de fantômes, n'est-ce pas .

Mais elle ne se rassurait point, les ombres des châtaigniers étaient trop solennelles, trop mystérieuses.

- Cette tour est encore loin demanda-t-elle, craintive.

- Non, dit YAN, nous y serons bientôt.

Plus ils avançaient, plus il y avait autour d'eux d'étranges choses. Elle crut voir des troncs d'arbres se changer en monstres. Les uns semblaient des bouffons géants et bossus, d'autres des poulpes brandissant leurs tentacules.

- C'est effrayant, s'exclama-t-elle ... Vous n'avez jamais eu peur ici ?

- Non, dit YAN, tout cela m'est familier, j'ai été élevé en ce lieu.

Ils sortirent des épaisseurs sombres et se trouvèrent sur un plateau baigné de clarté lunaire.

- Voici la Tour, cria YAN.

Alors Ginette vit une forme noire ébréchée, échevelée d'herbes et de plantes parasites, soutenue par des pans de murs croulants. C'était une apparition romanesque au milieu du silence et du mystère astral. Elle se présentait à contre jour sur le ciel criblé d'étoiles, on eût pu la prendre pour un énorme tison consumé jetant des étincelles.

- Ah ! la voici, fit Ginette, en essayant un air frondeur. Belle ruine ma foi. Mais les rumeurs que j'entends autour d'elle, viennent-elles du vent ou des oiseaux nocturnes ?

YAN restait muet ; il paraissait parler secrètement avec la Tour, et celle-ci lui disait :

- Ton péché ne t'a pas suffi ; il faut que tu me livres à la Korrigane !

Tu ne sens donc pas que seule Annick doit venir ici. Qu'elle et moi ne faisons qu'un ; et qu'étant mon Seigneur, tu ne dois me donner qu'à la Châtelaine de ton amour.

Mais Ginette voulait voir la Tour sous la lumière lunaire. YAN la conduisit dans une lande voisine d'où l'on apercevait avec un grand pan de muraille surmonté d'une cheminée et d'une tourelle.

- C'est un reste de l'ancienne façade du Château, expliqua YAN. Sur la Tour, du côté qui regarde Nevez, il y a tout en haut une fenêtre ... C'est là qu'apparaît parfois Geneviève de Rustéphan ...

- Vous l'avez vue ? questionna Ginette railleuse.

- Oui, répondit YAN à voix basse.

- Oh, je voudrais qu'elle se montre[,] cria-t-elle.

Au même instant une forme blanche coiffée d'un hennin se découpa dans le cadre de pierre de l'ouverture.

- La Voici ! s'exclama YAN.

- C'est vrai, pourtant, dit en tremblant Ginette, j'ai peur !

La forme claire disparut, et l'on entendit un biniou lamenter la triste plainte des amours de Geneviève et de YAN FLECHER.

*
* *

J'ai vu la châtelaine, cria Ginette en rentrant à ses parents endormis. C'est vrai, il y a des

revenants en Bretagne.

Mais personne ne répondit, M. et Mme LEMONT ronflant leur paisible sommeil...

Le lendemain GUY accompagné de sa famille et conduit par YAN, se rendit à Rustéphan. Ginette lui décrit l'apparition :

- Je l'ai vue, à cette fenêtre du haut de la Tour.

- Qui donc ? demanda Guy.

- Eh bien, la Châtelaine !

- Tu crois aux revenants à présent ?

- Ah ! mais, mon cher ; en Bretagne il faut y croire, et puisque mes yeux l'ont vue ...

- Moi, reprit GUY, même si je la voyais je n'y croirais pas. Il y a tant d'apparences trompeuses.

YAN expliqua alors que la Tour était le donjon de l'ancien château démoli par ses ancêtres.

- C'est ridicule[,] s'écria Madame LEMONT[,] d'avoir abattu ce château, à en juger par ses restes ce devait être une belle chose ! Et pour quoi faire ?

- Des étables, des porcheries, dit Ginette.

- C'est étrange[,] ajouta GUY. Il doit y avoir là-dessous autre chose. Ne cherchait-on pas un trésor ? Il y a toujours un trésor caché dans les vieux châteaux !

- Non, dit YAN. Je n'en ai pas entendu parler ... Mais venez vous reposer à la ferme.

Ginette voulait monter dans la Tour, son père s'y opposait :

- Ginette ! c'est insensé ! L'escalier est détruit.

- On peut encore y parvenir, répondit-elle, il reste ça et là quelques marches. Et, lesté comme un oiseau, elle parvint à la plate-forme et se mit à la fenêtre.

- YAN ! YAN ! criait-elle, regardez votre châtelaine de la Tour !

Il l'aperçut alors dans tout son ridicule avec sa nudité de baigneuse, son vilain déshabillé de garçon qui tranchait sur la poétique image qu'il avait vue à la même place, dans le cadre de cette ouverture.

- Ah non certes, pensa-t-il, elle n'a pas l'air de Geneviève ou d'Annick. Descendez ! ordonna-t-il, blessé de cette parodie, les pierres s'écroulent souvent et il pourrait vous arriver malheur ... Nous allons à la ferme. Elle redescendit aussitôt et demanda :

- Vous ne m'avez pas dit, YAN, si je faisais bien là-haut. N'avais-je pas l'air de votre châtelaine ?

Il feignit de s'occuper d'autre chose. Il la trouvait vraiment trop prétentieuse, absurde même.

La visite de la ferme suivit la réception des LEMONT par les parents de YAN. Marie-Anna avait fait du lait caillé, offert des galettes de sarrasin au beurre. Le cidre, le café, le marc avaient été mis sur la table avec les fruits de la saison. Les invités n'y touchèrent guère, trouvant cela trop grossier pour eux.

- Nous n'avons pas ici ce que l'on trouve dans les villes, dit YAN pour s'excuser.

FLECHER raconta qu'il habitait une maison construite par son arrière grand-père avec les pierres du Château :

- C'est ainsi que la République, dit-il, a enrichi les pauvres et dépouillé les riches !

Cette réflexion blessa les LEMONT qui étaient riches.

- Quant à ce qui reste debout, la Tour en tête, je voudrais bien m'en défaire ou la voir en bas, ajouta-t-il.

En visitant la ferme, FLECHER en décrivait les parties.

- Voici les écuries, les étables, les granges, les bouges à pourceaux ... Tout cela s'est fait avec le château !

Une odeur insupportable s'exhalait de tous ces bâtiments mal faits, baignés de purin, striés de paille.

- Voulez-vous voir la laie et ses enfants ? demanda-t-il ...

Il ouvrit, avant qu'on lui eut répondu, un bouge obscur qu'éclaira la porte, et où l'on aperçut une truie couchée sur le flanc et offrant ses pis à douze petits. Ils suçaient ses mamelles violettes et velues en y donnant de grands coups de tête.

- On croirait voir le symbole de la nature, s'écria GUY.

Ginette incommodée par l'odeur infecte qui s'exhalait de la bauge, parlait avec YAN, au dehors.

- Vous avez une grande ferme, beaucoup de bétail et sans doute des champs, des bois, des pâturages, des landes ...

- Oui, fit-il étendant un grand geste, tout cela est à nous.

Elle avoua qu'elle trouvait la ferme mal tenue, avec ses mares noires, ses puanteurs de fumier, son désordre aratoire.

- Je remédierai à cela plus tard quand j'en serai le maître, dit YAN.

- Vous voulez donc être fermier, vous aussi, questionna-t-elle. C'est un métier trop grossier. Quant à moi, je ne pourrais pas vivre de cette vie-là ...

La visite était finie. Les LEMONT remontèrent dans leur auto après avoir brièvement salué YAN et ses parents. Ils étaient déçus. La Tour les avaient intéressés, mais le reste leur inspirait un profond dégoût.

- Quelle odeur de cochon partout, disait GUY en prenant le volant de la voiture que Ginette lui avait cédé. Pauvre YAN, il vit dans le purin.

*
* *

Le but du voyage des LEMONT était la mer. Ils demandèrent à YAN de les conduire à Port-Manach. Ils furent heureux quand ils virent une plage, des baigneurs, des chalets, un hôtel fréquenté.

- On se sent chez soi, s'écria M. LEMONT, quand on retrouve la propreté et le confortable.

Ils prirent leurs dispositions pour s'installer.

YAN n'était pas fâché qu'ils quittassent PONT-AVEN, le voisinage de LE GARREC et de sa fille l'inquiétait. Il avait remarqué que malgré qu'il se rendit chaque jour chez eux ils en prenaient ombrage. Annick s'attristait de plus en plus, et ce que son père avait annoncé se manifestait. Elle maigrissait, palissait, toussait, avait de la fièvre.

YAN, reconquis aux fantaisies de GINETTE, se rendait tous les jours, à cheval, à la plage. Il la trouvait presque nue, les cheveux aux vent. Son corps mince et vicieux avait des ondulations de serpent quand elle se glissait dans le déferlement des vagues ou se roulait sur le sable, comme une algue. Elle faisait se baigner YAN avec elle, heureuse de contempler sa beauté d'éphèbe fort et nerveux. Il n'y voyait point de mal ; mais cela se terminait toujours par quelque folie ...

Un jour que YAN entrait chez LE GARREC celui-ci lui dit :

- On parle beaucoup de vous dans le pays mon cher ami. Dites-moi donc qui est cette jeune fille auprès de laquelle on dit que vous êtes sans cesse ?

- C'est Mademoiselle LEMONT, la fille de mes amis de Paris.

- Le bruit court que vous avez l'intention de l'épouser. Annick en est malade, elle a craché du sang à cette nouvelle.

- C'est une calomnie, dit YAN indigné. Qui a pu dire cela à Annick ?

- Ne mentez pas, mon cher enfant. Avouez la vérité, reprit le tailleur.
- J'ai des obligations aux LEMONT, ils m'ont fort bien reçu à Paris et m'ont allégé mon service militaire par leurs soins, mais de là à épouser leur fille ... En réalité, il n'en a jamais été question chez eux. Je lui suis d'ailleurs parfaitement indifférent.
- C'est, dit-on, la plus émancipée des baigneuses ; elle foule aux pieds la pudeur, le respect, les bonnes mœurs, c'est un scandale.
- Oui, et je le déplore pour elle. Elle est très originale, c'est une inconsciente, une évoluée. C'est-à-dire une personne qui n'a ni préjugés, ni habitudes ; elle ne connaît que son bon plaisir ; elle n'aime que la joie ...
- Mais elle cause les pleurs et la tristesse des autres. Annick craint comme moi qu'elle ne vous soit néfaste.
- Elle n'a rien à redouter ; et, pour la tranquilliser, je veux que nous nous fiançons dès demain.
- Vous allez la rendre heureuse, mon cher YAN. Si vous saviez comme elle vous aime. Nous ferons cela à la pierre des aveux.

Les fiançailles eurent lieu, comme ils les avaient promises. En agissant ainsi le jeune homme voulait apporter un secours à Annick pour lui témoigner sa bonne foi ; elle restait pour lui la bien aimée idéale, la châtelaine rêvée. Il savait qu'Annick était l'amour vrai, durable et pur, alors que Ginette n'entretenait qu'en lui une passion morbide et passagère.

D'abord séduit par l'air[,] le soleil et l'eau, celle-ci avait chanté les louanges de Port-Manech ; puis y trouvant la vie toujours semblable, elle avait rêvé de quelque fête imprévue. Il y avait un piano à l'hôtel, elle pria donc son frère GUY d'organiser une soirée dansante. Les bals qu'elle aimait follement lui manquaient. Guy parvint à réunir les étrangers présents dans une très agréable fête, durant laquelle Ginette ne cessa de danser avec un italien récemment arrivé. Elle l'avait questionné sur sa patrie.

- Je suis romain, de la grande citta di Roma.

Il était brun, barbu, bistré, cuit de soleil, avec des yeux noirs surmontés d'épais sourcils. Il marquait quarante ans. Sa galanterie et sa gaieté, ses manières obséquieuses séduisirent Ginette.

- C'est un homme très bien, disait-elle à sa mère. Il danse à la perfection !

Le lendemain YAN le trouva sur la plage se baignant avec la jeune fille. Elle le lui présenta :

- Monsieur [C]AVALIERI ... de Rome.

YAN le regarda avec surprise. Qu'était le personnage ? Que faisait-il là ? Ginette se remit dans l'eau avec son nouvel ami, velu comme un ours, noir comme un sarrazin.

- Le trouverait-elle beau ? murmura-t-il.

Elle l'appelait : « Venez jouer avec moi » Et elle se cachait dans les vagues d'eau comme autrefois dans les vagues de fleurs, à Montmorency. L'Italien la poursuivait, l'attrapant tantôt par les jambes, tantôt par les bras ; elle éclatait de rire avec une telle joie que YAN l'entendait de la plage, où il restait pétrifié, son cheval près de lui.

Cette scène lui rappelait celle du parc, dont il avait été l'acteur.

- Elle n'a pas de volonté, pensa-t-il ; abandonnée à ses sensations, elle ignore le sentiment de l'amour.

Enfin Ginette sortit de l'eau et y laissa son compagnon, pour accourir vers YAN.

- Vous ne vous baignez donc pas ?

- Non, Ginette, pas aujourd'hui.

Tout à coup il perdait toute estime pour elle et pour l'amour qu'elle lui avait inspiré. Il en devenait même honteux. Devant le plaisir n'importe qui était donc son égal ?

- Mademoiselle est oune zoune fille zarmante ; elle a beaucoup de tempéramenté. Ze l'aime – Dit une voix. C'était M. Cavaliéri qui avait suivi Ginette.

Et il la couvait de ses yeux d'oiseau de proie, ombragés de noirs sourcils. YAN examinait cet homme singulier avec curiosité. Quoi c'était là un être capable de plaire à sa jeunesse ? Quel accouplement bizarre ? Et il se rappela une légende où les korriganes copulent avec les démons. N'était-il point logique que le vice appelât le vice, sans se [soucier] de la laideur ou de la beauté ?

- Je vous quitte[,] dit YAN, triste du spectacle qu'il venait de voir ; je ne sais pas quand je reviendrai.

Il les salua et partit. Ginette n'eut pas un mot pour le retenir.

- À bientôt, lui cria-t-elle, tandis qu'il s'éloignait.

Cette insensibilité lui démontra qu'il ne se trompait plus sur elle. Il était bien résolu à ne pas revenir, blessé dans sa dignité et ses sentiments allaient-ils enfin pouvoir en finir avec sa misérable passion ?

Remonté sur son cheval, il cheminait pensif se rappelant la phrase de FURIC :

"Si une Korriganne se jette entre vous, éloigne-la, mon fils."

L'occasion était favorable, il pouvait agir, mais des scrupules lui vinrent : Ginette n'était-elle pas simplement frivole ? Rien ne prouvait qu'elle fut coupable. Puis les regrets suivaient : elle était si charmante quand il la tenait dans ses bras, pâmée !

Des images voluptueuses, des apparences charmeuses repassaient dans son esprit, sous ses yeux. Il ne se pouvait pas qu'elle ne fut pas sincère !

Ne sachant où il allait, il laissait son cheval errer à l'aventure. Une voix le héla :

- YAN ! YAN !

C'était Guy LEMONT qui l'avait aperçu.

- Que fais-tu là, cria-t-il en s'approchant. Pourquoi ne te voit-on plus à l'hôtel.

En effet, tout à Ginette il oubliait les LEMONT et leur fils.

- Tu as l'air bien triste, lui dit son ami de Paris. Tu n'as donc pas vu Ginette ?

- Si, mon cher ; elle se baignait avec un italien M. CAVALIÉRI, de Rome ; un drôle d'individu.

- Je le connais, répondit Guy ; il habite l'hôtel avec nous. On le dit riche. Il est très amusant ; son français fait rire ma sœur à la folie. Imagine-toi que l'autre jour il lui racontait l'histoire d'un de ses collègues et il l'a conclue en disant :

- Z'étais trahi par oune femme à qui zavais donné mon nome ... Ginette, qui ne comprenait pas ce dernier mot, se prit à rire aux éclats. Elle pensait que par ignorance il avait dit une chose énorme.

- Zoui, Mademoiselle. Ze lui avais donné mon nome ... répétait-il obstinément, espérant se faire comprendre. Et l'on a fini par savoir qu'il voulait dire son nom.

- Ta sœur m'a paru trop libre avec cet étranger, insinua YAN.

- Oui, elle est comme ça, libre, indépendante ... Elle n'y voit pas malice ; c'est l'enfant du plaisir, l'enfant gâtée de la famille ; elle ne songe qu'à rire.

- Elle ne connaît pas le sérieux de la vie, répondit YAN. Elle fera des malheureux par son inconscience.

Il crut bon de changer la conversation.

- Je ne viendrai pas pendant quelque temps, dit-il. Nous avons de la besogne à la ferme. Jusqu'à quand restez-vous en Bretagne ?

- Ginette et ma mère jusqu'à fin septembre ; mon père et moi y demeurons plus longtemps.

- Il faut que j'aille saluer tes parents, dit YAN.

Et ils se dirigèrent vers l'hôtel.

M. et Mme LEMONT étaient assis sur une terrasse, devant la mer.

- Il y a longtemps que nous ne vous avons vu M. FLECHER, déclara Mme LEMONT.

- Je venais chaque jour à la plage ; vous n'y étiez jamais. Je craignais de vous déranger.

- Mon mari et moi aimons la tranquillité, expliqua-t-elle. Il y a trop de monde à la plage. Ginette s'y amuse, et nous nous y ennuyons. J'aime à voir l'immobilité de la mer, les rochers, les vagues. Je passe mon temps fort agréablement sur cette terrasse, d'où la vue est si admirable.

- Je vous comprends, fit YAN.

- GUY ne va pas non plus aux bains[,] continua Mme LEMONT. Aidé par son père, il fait de grands projets de réforme pour rendre la Bretagne habitable. Il s'agit d'une entreprise qui transformera PONT-AVEN et en fera une grande ville ... N'est-ce pas GUY ? dit-elle en se tournant vers son fils.

Cette nouvelle terrifia YAN : transformer la contrée, rendre la Bretagne habitable ; faire de Pont-Aven une grande ville ! On allait donc détruire tout ce qu'il aimait ?

- Tu es indiscreète maman, insinua Guy devant l'air contrit de YAN. Ce ne sont que des projets ; nous n'en parlerons que lorsqu'ils seront en voie de réalisation.

Le jeune Flécher prit congé des LEMONT. Ils voulaient le retenir à dîner.

- Restez, vous verrez Ginette ...

C'était justement ce qu'il ne voulait pas. Guy désirait l'accompagner, mais il s'excusa.

- Reste, mon vieux, je vais aller au plus vite, je suis en retard.

Il remonta sur son cheval et partit.

*
* *

Arrivé près d'un bois de pins où souvent il était venu avec Ginette, il arrêta sa monture et descendit ... Il voulait une dernière fois revoir un lieu qui leur avait été cher. Ayant attaché son cheval à un arbre, il s'aventura dans un épais tapis de brindilles amortissant ses pas. Il leur avait fait autrefois un bien doux lit d'amour.

YAN avançait, pensif, accroché de temps en temps par le bras vert d'un ajonc qui semblait vouloir le retenir. Quoi ! après ce qu'il avait vu sur la plage son cœur battait encore pour elle ! La passion déchaînée en lui comme un orage, grondait impérieuse, dans son sang. Il aimait, il regrettait, il désirait ... Il venait chercher un reste des félicités passées dans ce désert où elle ne reviendrait jamais plu, elle la donneuse gaie, la gaie enfant qui semait sa jeunesse dans l'amour. Il se sentait défaillir au souvenir des caresses que lui rappelait ce lieu. Son corps, ses nerfs, son esprit tout retournait à Ginette, aux plaisirs qu'il reniait par orgueil et il se sentait prêt à revenir les quêmander à la frivole enchanteresse dont il avait, sans doute, trop vite condamné la franchise.

S'approchant de leur ancien lit d'amour il lui sembla entendre une voix. Il écouta :

- Ze vous aime. Vous avez beaucoup de tempéramenté !

Et, s'étant penché, il vit Ginette dans les bras de l'Italien. YAN ne pouvait plus douter de son erreur. Ginette était bien ce qu'il venait de la juger. Elle s'était amusée de lui, en avait fait son jouet.

Sans rien dire, il partit.

En passant par Nevez il vit que l'église était ouverte. Pressé par son désespoir et sa honte, il entra.

Un catafalque noir était dressé au milieu de la nef, éclairé par quatre cierges allumés qui fumaient en élevant de grandes flammes rouges. L'effet extraordinaire de cet appareil funèbre le conduisait à la pensée de la mort. Il s'imagina que c'était le cercueil d'Annick, tuée par son infidélité, qui reposait là, dans cette église désertée afin qu'il fut seul vis-à-vis de son crime. Ginette

en était l'évidente cause ... Et il l'entendait rire aux éclats, tandis qu'Annick allait être portée en terre, abolie à jamais de sa vie.

Il sentit alors tout le poids de son inconstance, de sa faiblesse, des mensonges du monde, de la corruption générale des êtres et il pleura à grands sanglots.

Son péché lui apparut dans son énormité lorsqu'il comprit qu'il ne l'avait pas seulement séparé d'Annick mais de Dieu, mais du Christ vivant dans l'hostie, qu'il n'avait pu recevoir depuis longtemps ...

L'accablement de YAN fut si grand que l'heure coula, sans qu'il s'en aperçut. Un bedeau vint éteindre les cierges et lui annonça qu'il allait fermer l'église. Il fallait partir.

Il ne s'arracha pas sans peine à ce dernier refuge de sa désespérance. Ayant enfin repris son cheval, il s'éloigna dans la nuit qui s'était déployée comme un drap funèbre, noire et sans étoiles.

*
* *

CHAPITRE NEUVIEME LA PIERRE DES AVEUX

YAN n'allait plus voir Ginette. Il avait enfin compris qu'il ne servait qu'à son plaisir. Désormais après la grande désillusion de son erreur, il lui restait l'amour d'Annick; mais pourrait-il retrouver la fraîcheur de son premier moment ; arracherait-il au doute un sentiment troublé par son inconscience et par le milieu dans lequel il avait vécu ?

- Ces gens-là sont des jouisseurs, pensait-il, en songeant aux LEMONT. Pour eux, la vie ne tend qu'aux satisfactions vulgaires. Mme LEMONT est aristocrate par vanité. Son mari est républicain par intérêt, GUY est cynique pour justifier ses passions, Ginette ne connaît que le plaisir ; et il entendait l'immense éclat de rire de cette dernière sur le catafalque de Nevez.

Il lui restait un ami sûr : LE GARREC, une fiancée aimante et pure : Annick.

Dans son humiliation et son remords d'avoir été dupe, il avait reporté son espérance sur elle.

- Je lui vois toutes les qualités, se disait-il, la douceur, la sincérité, la fidélité, tout ce dont j'ai besoin pour réparer les défauts de Ginette. Elle m'a aimé en silence, elle a dépéri par moi et pour moi. Et il se proposait de la rendre d'autant plus heureuse, de lui rapporter un ferveur si vraie, si profonde qu'elle en avait acquis le prix par ses souffrances.

- Je l'ai toujours aimée. J'ai toujours vénéré en elle l'âme de mon âme. Comment ai-je pu lui causer de la peine, la tromper si ridiculement ? Car le pauvre garçon ne savait pas combien il y avait de lui-même dans ses actes, combien il avait été l'inconsciente victime des conseils pervers et de la vie égoïste qui l'entourait.

LE GARREC, heureux de le voir reconquis lui disait :

- YAN, je ne puis vous avouer combien je me réjouis que vous compreniez notre Bretagne. Vous êtes l'image de nos temps nouveaux travaillés par les importations du dehors. Moi je reste le vieux sol d'Armor. Je détiens les vérités éternelles sous les légendes, l'histoire dans le souvenir des traditions. Maintenant vous découvrirez la profondeur de nos prétendues superstitions.

Aussi le cheval de YAN s'arrêtait-il journellement à PONT-AVEN devant la porte du tailleur.

Revenu à l'âme de sa race, YAN disait :

- Je m'occuperai désormais de la ferme de mon père ; je suis un paysan et je le resterai.

Annick et Le Garrec approuvèrent cette résolution qui eut humiliée Ginette.

- Moi, avoir pour mari un homme qui remue du fumier, jamais ! avait-elle dit un jour.

Quoique reine et plus belle que la petite Korrigane de Paris, Annick se réjouissait des projets de YAN.

- Suis la tradition, mon fils, lui disait Le Garrec. Travaille la terre est un métier noble. Tes parents s'y sont enrichis et ils t'ont donné une bonne éducation, ce n'est pas pour maîtriser leur état. Le paysan est non seulement le vrai conservateur du sol, mais il le reste aussi de nos mœurs, de nos croyances, de nos vêtements et de notre âme. Quiconque sort de sa condition, si ce n'est pour être prêtre du génie est un déclassé et un traître. Un breton est noble tant qu'il reste lui-même et exerce la profession de ses pères.

YAN partageait les opinions du tailleur et se proposait de n'en pas sortir.

*
* *

Il se remettait de sa parisienne mésaventure lorsqu'il fut aperçu par Ginette et par Guy, qui descendaient de leur auto, sur la place. Précisément il se rendait chez Le Garrec :

Il arrêta son cheval pour les saluer :

- Que fais-tu ? lui demanda le jeune LEMONT ; on ne te voit plus.
- J'ai du travail en quantité chez mon père.
- Ah, vous pataugez dans le purin, dit ironiquement Ginette.
- Il le faut bien, répondit YAN, lorsqu'on n'a pas qu'à s'amuser des autres ...

Elle comprit sans doute, car elle se tut. Il reprit :

- Et cet italien Mr. CAVALIERI ... qui était ... si amusant ?
- Il est parti, dit le jeune LEMONT, en laissant à l'hôtel une note de dix mille francs.
- Ginette rougit, YAN ajouta :
- Ces étrangers sont tous les mêmes et on s'y laisse encore prendre !
- À propos, confia Guy, tu sais que je pousse l'affaire de PONT-AVEN grande ville. Il y aura de l'emploi pour toi : une situation splendide qui te permettra un riche mariage. Ton père pourrait risquer quelques capitaux ...

YAN répondit :

- Merci, mon cher, je ne veux pas devenir un "Monsieur à situation" ; je ferai comme mes parents, je serai fermier.
- On retourne toujours à son fumier natal, lança Ginette en riant aux éclats.
- Oui, Mademoiselle, dit YAN en étouffant une réponse plus violente que lui inspirait sa fierté.
- Alors mon projet ne t'intéresse pas[,] reprit à part Guy LEMONT. Tu aurais pu épouser ma sœur ; vous étiez si bien ensemble.
- Non, répondit YAN, j'ai résolu d'être fermier et d'épouser une fille de mon pays.

Ils se séparèrent.

Dans le plus ridicule déshabillé, le visage peint en rouge, les cheveux jaunis artificiellement, en culotte, Ginette avait paru au jeune breton une véritable caricature. Ils sentit tout à coup l'absurdité d'une passion qui l'avait fait la proie d'un si étrange monstre.

- C'est une marionnette[,] se disait-il, dont l'Orgueil et la Luxure tiennent tous les fils.

Afin d'éviter de la rencontrer encore, il retourna sur ses pas et ne revint qu'après que l'auto eut disparu.

- Mademoiselle LEMONT est bien comique et bien indécente avec ses déshabillés excessifs[,] lui dit Le Garrec. Voudrait-elle opposer cette mode au beau costume de Pont-Aven ? Je viens de la voir

passer et je suis navré pour elle ... Vous devriez lui dire YAN.

- Je ne suis pas assez intime avec elle, répondit le jeune homme. Pour elle, la mode est souveraine ; elle est l'image grotesque de la mode.

- Quoi, c'est la mode des parisiens de venir se promener presque nus chez nous, mais que songent-ils à faire de notre Bretagne ?

- Leur lieu de plaisir et de lubricité, sans doute.

Cette mode deviendra peut-être aussi puissante ici que celle des complets de la Belle Jardinière. Il y a des filles de Pont-Aven qui osent l'imiter.

- Ce ne sera toujours pas Annick, dit le tailleur.

- La mode est l'image morale des nations, reprit YAN. J'ai jugé Paris à la toilette des femmes. Mais les Parisiens prennent ici des libertés qu'ils ne pourraient prendre dans leur ville.

Annick parut dans son noble costume de reine.

- Voilà la poésie, s'exclama YAN, et tout le reste n'est que de la prose.

- Séduire par la chair au lieu de séduire par la beauté, c'est ce qu'on nomme "moderne" aujourd'hui. Les déshabillés parisiens le prouvent. Pourquoi tant de laideur et de ridicule, riposta Le Garrec, qui s'abandonnait à sa haine pour ce qui le blessait.

YAN s'étant approché d'Annick lui prit la main et baisa l'anneau de leurs fiançailles. Annick, touchée de cette démonstration délicate, lui dit : "Ami, baisez-moi au visage, ne suis-je pas votre promise ?" Alors il l'embrassa en disant : "Ma bien aimée, que je ne suis-je déjà votre époux."

*
* *

Le mois de septembre finissait, des froids humides s'étaient manifestés accompagnés de pluies persistantes. Annick avait eu de la langueur, des quintes de toux. Depuis deux mois, elle s'affaiblissait visiblement. Lorsque YAN partit pour Paris, elle ne mangea presque plus, dormit mal et devint pâle et fébrile. Le Garrec la surveillait, tâchant de lui rendre des forces en lui faisant faire les bonnes choses aimées des bretons, comme des galettes de sarrasin pleines de beurre frais, du [...⁵] aux pommes, des légumes farcis ... Mais elle restait sans appétit, songeuse ... Ensuite vinrent les appréhensions, les doutes, les mélancolies d'un amour sans aliment ; et Annick maigrissait et pleurait. Quand les LEMONT vinrent à Pont-Aven, elle ne douta plus de l'infidélité de YAN : elle le vit avec eux, fut témoin du sans-gêne que Ginette affectait vis-à-vis de lui ; elle constata ses retards à se fiancer, ses détours pour remettre son mariage.

Le coup était porté, elle s'affaiblissait sous le double poids du chagrin et de la maladie héréditaire qui la menaçait. Lorsque YAN revint enfin à elle, il était trop tard. Annick n'éprouvait plus auprès de lui les mêmes félicités, les mêmes espérances : un poison s'était glissé dans son amour comme dans son corps. Quoiqu'elle vit à nouveau les assiduités et les sentiments de son fiancé, elle ne sentit plus s'épanouir le lys blanc de la pureté, quelque chose de souillé qui ne s'effacerait jamais plus oppressait son cœur.

On était à la fin de septembre et il pleuvait presque journallement. Un voile d'eau s'interposait entre le ciel et la terre, attristant tout, répandant une fraîcheur pénétrante. Parfois on entendait bourdonner sinistrement l'aquilon.

Annick allait de plus en plus mal ; malgré les visites de YAN elle ne retrouvait pas le bonheur perdu. Elle le regardait avec la tristesse que donne la désillusion. Il était si beau, si noble de cœur avant son départ pour Paris ! Depuis, malgré les efforts de son amour repentant, il ne redevenait pas

5 Mot manquant dans le tapuscrit

le cher seigneur de ses rêves. Pourtant elle l'aimait profondément, se sentant devenue pour lui la rédemptrice de son erreur. Elle ignorait ce qui s'était passé, mais elle avait tout deviné.

- Il n'a plus que moi, pensait-elle pour le reconduire à son passé si pur, je suis désormais pour son âme repentie le seul salut.

Et cette tâche divine qui l'élevait au rang d'une sainte lui semblait une grandeur nouvelle ; malgré l'inguérissable blessure que lui avait laissé sa chute.

- Mon cher bien-aimé, disait-elle, soyez assuré de moi pour toujours.

*
* *
*

Le temps vint où par une meilleure après-midi de l'arrière saisons YAN demanda à Le Garrec et à Annick d'aller au Bois d'Amour.

Les arbres avaient revêtus les plus ardentes couleur avant d'effeuiller leurs dômes solennels, un repos singulier était partout ; la nature semblait une apothéose.

Ils étaient montés en silence, comme s'ils se rendaient à une cérémonie sacrée à la Pierre des Aveux. Alors YAN dit :

- J'ai voulu venir ici pour donner raison au pouvoir surnaturel qui sort du Bois, dont j'avais douté, et qui me lie pour l'éternité à ma fiancée Annick, ma très chère, je viens aujourd'hui vous demander votre main après l'avoir demandée à votre père. Mais avant que vous me répondiez, je désire vous faire connaître qui je suis, les erreurs que j'ai commises et le remords dont je me sens torturé ...

Puis il raconta simplement, sans vains détails, tout ce qui s'était passé à Paris, à Montmorency et à Port-Manech.

- Je vous dois la vérité Annick ; ce serait vous tromper encore que vous la cacher. C'est de vous que j'attends mon salut et mon pardon. La force secrète de ce bois m'oblige à des aveux que nul n'aurait fait ; elle m'a lié à votre âme que j'ai vénéré comme la lampe sacrée de ma nuit obscure. Cette pierre me force à vous confesser tout ce que je fus, tout ce que je suis, tout ce que je veux être ... Ne me repoussez pas. La ville infernale, dont parlait Furic, m'avait plié sous son emprise ; notre Bretagne m'a refait à son image ; vous me rendrez la fois en toutes choses, en Dieu, en l'amour, en la vie, vous referez de moi un homme loyal et pur. Ramené par votre pardon dans le sein de nos traditions et de nos croyances, l'enfant égaré retrouvera le chemin de l'innocence et du bonheur ; vous le nettoierez des contacts vils, vous serez la Châtelaine de la Tour, la Madone de l'Église, l'étoile éternelle du salut".

Puis il laissa tomber sa tête sur son bras appuyé à la roche, et pleura à grands sanglots.

Annick et Le Garrec s'empresaient autour de lui, mais pris d'un extraordinaire désespoir, se redressant soudain, il cria :

- Je porte en moi ce qu'il y a de plus divin dans l'homme. Je l'avais déposé à vos pieds, ma bien aimée et voici que j'ai brisé le vase sacré de mon âme ... Tout est donc à jamais perdu pour moi. Vous dépérissez, je ne redeviendrai plus celui que j'étais. Le châtement du ciel est sur moi ... Je pressens une catastrophe prochaine ... Mon désespoir est infini ! Il s'était jeté à terre, dans les feuilles mortes, plongeant son visage entre ses deux bras, ne voulant plus rien voir, il se roulait aux pieds de la jeune fille debout auprès de lui.

- Que ne suis-je frappé par la foudre, déchiré par les loups, descendu vivant dans le cercueil, plutôt que de subir le châtement qui me menace."

YAN ne s'expliquait pas. L'effroi de la mort prochaine de sa fiancée était la cause de sa détresse. Il savait, il était sûr que la vision de Nevez allait s'accomplir. Le rire de Ginette avait pour conséquence la mort d'Annick ... Il voulait l'épouser de suite ; réparer un retard fatal et mourir avec

elle.

- Annick, m'acceptez-vous pour mari après cette sinistre confession.

Elle n'eut pas la force de répondre ; le visage noyé de larmes, elle mit sa main dans celle de YAN debout auprès d'elle.

Ils échangèrent une étreinte qui mêla leurs pleurs et dans laquelle ils sentirent qu'ils étaient unis pour toujours.

Le Garrec, rendu muet par l'émotion durant ce drame, les ramena tous deux pour dîner.

Ils semblaient déjà mariés, et se donnant le bras comme des époux, ils formaient un couple admirable ; lui avec son plus beau costume, bordé par l'amour de sa fiancée, elle dans sa toilette de reine des Ajoncs d'Or. On décida du jour des noces qui fut fixé au cinq octobre.

YAN les voulait splendides. Il inviterait tous ses amis de Pont-Aven et de Nizon, le personnel de la ferme et beaucoup de pauvres, selon la coutume. On les ferait à Rustéphan, et on danserait au pied de la Tour. Le Garrec apporterait son biniou. Annick revêtirait son costume de reine, et YAN son plus riche vêtement fait par son beau-père et sa fiancée. Il y aurait beaucoup de monde, et on prierait les invités d'être tous à la mode de Bretagne. Ah ! ce serait une fête unique, seigneuriale, où revivraient les beaux jours, vestiges de la Cornouaille !

Le premier octobre Annick fut forcée de s'aliter ; elle avait la fièvre et une sorte d'angine qui résistait aux remèdes. On alla quérir le médecin, qui prit à part Le Garrec et lui avoua :

- C'est très grave, votre fille couvait cela ... J'ai peur d'une phtysie galopante."

Questionné, le tailleur dit que sa femme était morte de ce mal !

- Ce serait donc héréditaire, conclut le docteur.

Il ordonna des médicaments qui n'eurent aucune efficacité. La maladie empira, et le cinq octobre, date du mariage, Annick était au plus mal.

- Dieu ne veut pas que nous nous marions aujourd'hui, dit-elle à YAN d'une voix faible, en posant sa main amaigrie dans la sienne.

Ce dernier retenait son désespoir.

- Ce sera pour bientôt, répondit-il. Aujourd'hui ou demain ne sommes nous pas unis pour toujours ? " Et la prenant dans ses bras, il la baisa longuement au visage.

Il y eut une amélioration quelque jours après dans l'état de la jeune fille. Le Garrec et YAN reprirent courage. On fixa une autre date pour la cérémonie ; mais le mal revint plus violent, et, un soir, Annick vomit tant de sang qu'on courut à nouveau chez le docteur. Celui-ci, ayant examiné la malade avoua qu'elle venait de rendre ses poumons et qu'elle mourrait bientôt. À cette nouvelle Le Garrec fut pris d'un désespoir sans borne. Il s'enferma dans sa chambre pour pleurer. En regardant le portrait de sa femme, dont Annick était l'image vivante, il se rappela la mort de celle-ci. Ç'avait été le même drame, la même marche rapide et désespérante de la maladie, les analogues étapes. Elle aussi avait rendu ses poumons dans une hémorragie et s'était abattue sur le lit, quelques heures après. Il croyait assister une seconde fois à l'agonie de la rare créature qui avait été sa seule raison de vivre.

Lorsque YAN vint pour voir sa fiancée (qu'il ne quittait que pour coucher à la ferme), Le Garrec le prit à part.

- Mon ami, mon cher ami, mon fils[,] lui dit-il en pleurant, un malheur immense nous frappe tous deux. Ma fille, votre fiancée est perdue. La mort vient nous la prendre. Il faut que vous l'épousiez tout de suite.

Il lui expliqua qu'il irait sans retard chercher le prêtre qui les unirait religieusement à la maison.

Pour préparer Annick à la cérémonie YAN mit lui-même sur son lit sa robe de reine.

- Ma chère bien aimée, dit-il, je ne puis plus longtemps attendre notre mariage. Levez-vous, je vous

y aiderai , mettez ce vêtement ; car j'ai demandé qu'on nous envoie le recteur. Il va venir ; nous nous confesserons et ils nous donnera la communion unis ainsi en notre Dieu, il nous mariera pour toujours.

À ces paroles, la jeune fille se ranima, une force surnaturelle semblait la soutenir. Elle demanda son père pour l'habiller, puis elle dit :

- Je suis prête ; que l'on fasse vite !

Le prêtre entra portant le Saint-Sacrement. YAN, ANNICK et le tailleur se mirent à genoux. Lorsque le recteur l'eut déposé sur une table parée d'une nappe, de blanches fleurs et de deux cierges allumés, il demanda qu'on le laisse seul avec la malade, afin de la confesser. Le Garrec et YAN se retirèrent, puis ce fut le tour du jeune homme qui accusa ses fautes dans la chambre de son beau-père. Ils communiquèrent ensuite tous trois, auprès du lit d'ANNICK, dans la chambre virginale de la jeune fille. Il y avait là une atmosphère si pure que le cœur de YAN en fut pénétré jusqu'à l'extase. Lavé à la fontaine du pardon, il se sentait redevenu celui qu'il avait été avant sa faute.

Après sa communion, eut lieu la bénédiction nuptiale.

Quand le prêtre prononça solennellement :

- Annick Le Garrec, acceptez-vous pour époux YAN FLECHER ici présent ?
celle-ci défaillit, et il fallut la faire asseoir. Une faiblesse extrême se manifestait.

- Mettez-là sur le lit, ordonna le recteur.

YAN et LE GARREC la déposèrent tout habillée sur sa couche.

Le prêtre renouvela sa question ; mais il n'y eut pas de réponse.

- C'est effrayant, dit YAN angoissé, elle ne revient pas.

Dans une inquiétude sans nom, il se pencha sur elle, avec la terreur de n'être point son époux selon le Christ.

- Annick, Annick répons je t'en conjure, ma bien aimée, sois ma femme, sois mon ange, sois mon épouse pour l'éternité !

Un mouvement se produisit à cette supplication, et le recteur répéta pour la troisième fois sa demande :

- Annick Le Garrec, consentez-vous à prendre pour époux YAN FLECHER ici présent ?

Un silence nouveau suspendit la réponse. Il y eut un effort dans toute la jeune fille et un faible "oui" se fit entendre.

Le prêtre procéda ensuite aux prières d'usage et donna les anneaux bénis. YAN en passa un au doigt immobile d'ANNICK.

Lorsque la cérémonie fut terminée, le jeune époux s'approcha de son épouse pour la baiser au visage ; mais il sentit qu'elle était froide. Alors il s'abattit sur le lit, en sanglotant après avoir crié à Le GARREC :

- Elle est morte !

*
* *

Trois jours après quand le convoi mortuaire d'ANNICK montait la pente raide de la route de Concarneau pour atteindre au cimetière, une automobile passa auprès, à toute vitesse, semant sur son trajet le bruit insolite d'un immense éclat de rire.

C'était Ginette qui repartait pour Paris.

*
* *

CHAPITRE DIXIEME LES PROJETS D'UN INGENIEUR

M. LEMONT, aidé de son fils travaillait, à un immense projet. Il était prêt à risquer sa fortune, persuadé de la réussite de ses idées. GUY, son fils, instigateur de l'entreprise dressait des plans, s'informait, intéressait les gens riches de la contrée. Il s'agissait, comme l'avait annoncé pompeusement à YAN, Madame LEMONT, de "rendre la Bretagne habitable." d'y créer des débouchés, de faire de Pont-Aven une grande ville...

Madame LEMONT était repartie à Paris avec Ginette, qui ne pouvait continuer à vivre dans "l'ignorance crasse" de la province. Les dancings, les soirées, les théâtres, les "boîtes de nuit" lui manquaient. Elle avait atteint ses vingt ans, et son indépendance grandissante voulait Paris et ses amusements sans nombre. Toujours livrée à ses plaisirs, elle faisait de sa vie une fête perpétuelle, sans se soucier du reste. Je veux rire, rire, rire, répétait-elle inlassablement.

GUY et Mr. LEMONT dévorés par leurs projets restaient à Pont-Aven pour en pousser la réalisation.

Il s'agissait, en principe, d'acheter les terrains entourant la petite ville pour les bâtir de Chalets à l'usage des étrangers.

- L'affaire est splendide, affirmait Guy, et certes réussira, car le nombre des visiteurs estivaux est incalculable, mais aucun ne reste, n'y trouvant pas ce qu'il lui faut. Pour le moment, les terrains n'ont aucune valeur, et à quelque prix que nous les payions, ils rendront toujours un estimable intérêt, puisque nous les ferons monter ; cela sans compter les bénéfices à réaliser sur la construction. Il avait dressé une carte de la contrée et marqué les endroits à acquérir. C'étaient les bords de l'Aven, les côtés de la route de Port-Manech et le Bois d'Amour. Quant à ce dernier, il devait disparaître, en grande partie, dans un lotissement. Le projet arrêté, il restait à le mettre à exécution.

M. LEMONT alla trouver le maire et lui présenta son entreprise : "Ce sera la fortune de votre ville" conclut-il. Le maire s'intéressa à la proposition, et dit qu'il la soumettrait à son conseil.

- Je ne vous demande pas d'argent, expliqua M. LEMONT, je vous en donne. Que la commune me cède les rives de l'Aven aussi loin qu'elle en possède. La demande paraissait fort favorable au Maire qui affirma qu'il ferait son possible pour une prompte réussite.

Sur la route de Port-Manech, la chose se présentait plus difficile. Il fallait traiter avec des paysans finauds et retors, demandant des prix exorbitants. Restait le Bois d'Amour, propriété d'une famille aristocratique fort ancienne, dont les ancêtres avaient laissé une réputation de générosité et de bienveillance. L'un d'eux s'était rendu célèbre en recueillant les chants héroïques de la Bretagne. Le "Barzas Breiz" ou romancero breton restait attaché à son nom.

Il s'agissait d'abord de se faire présenter à l'actuel propriétaire, puis d'obtenir de lui le sol convoité.

- Vous aurez quelques difficultés de ce côté, avait-on dit à M. LEMONT, car le Bois d'Amour, quoique bien privé, a toujours été laissé libre à la population de Pont-Aven ; et les habitants y tiennent plus, peut-être, que son propriétaire.

Mais M. LEMONT avait une telle confiance dans les plans de son fils qu'il répondit :

- Les habitants me sauront gré de développer leur ville, quant au possesseur du Bois, je sais, par la rumeur publique, qu'il ne sera pas fâché de trouver de l'argent.

GUY, chargé par son père d'intriguer auprès des relations du propriétaire, parvint à se faire présenter au conseiller de celui-ci. Il jugea qu'il gagnerait sa cause s'il intéressait cet homme d'affaires d'une manière effective. En effet, depuis qu'était mort le dernier chef de cette famille, le fils unique, non marié, vivait dans sa grande propriété, uniquement occupé de chasse et entouré de gens qui profiteraient de son avoir. Noblement désintéressé des soucis financiers, il s'en remettait, pour l'administration de son domaine à son conseiller : Maître Bourgogne et à ses serviteurs qui le commandaient à son insu.

- Si vous ne réussissez auprès de Me BOURGOGNE, avait-on dit à M. LEMONT, vous n'aurez pas gain de cause, car c'est lui qui ordonne, commande et organise tout.

Néanmoins GUY avait jugé nécessaire d'aller voir le possesseur du Bois d'Amour, M. de ROSBRASS.

Il s'était fait enseigner le chemin de sa maison, sise au milieu du domaine dans les profondeurs feuillues des arbres. En suivant les allées qui y conduisent, il fut à même de juger avec quelle désinvolture de vandalisme le lieu était administré. Les magnifiques avenues de chênes et de châtaigniers montraient partout des vides et des blessures : on les avaient coupées au hasard du besoin, et tantôt elles avaient subi la scie et la hache, creusant des espaces libres, tantôt elles reprenaient leur marche avec, çà et là, les boitements d'un tronc abattu, couché, comme un mort, à terre. Il était convainquant par ces faits que le beau domaine allait lentement à sa ruine. L'habitation n'était qu'une grosse maison sans architecture construite au XIXe siècle plus pour la commodité que pour l'art. Son seul charme consistait en sa situation en plein bois.

GUY trouva M. de ROSBRASS botté et habillé d'un costume de chasse ; il le reçut bien et s'informa du but de sa démarche. Mais quand il vit qu'il s'agissait d'affaires, il ne lui prêta aucune attention.

- Je ne m'occupe jamais personnellement de ces choses, répondit-il. Veuillez consulter Me. BOURGOGNE.

En vain, le jeune LEMONT insista-t-il. M. de ROSBRASS ne le voulut pas entendre.

GUY retourna donc vers le conseiller, qu'il avait précédemment sollicité.

- Laissez-moi vos plans, avait répondu celui-ci[,] je les examinerai.

Son but était de faire languir M. LEMONT, pour lui vendre plus cher les terrains. La municipalité acceptait de céder les morceaux demandés sur l'Aven. Elle se contentait d'une somme modeste, pensant que jamais elle n'en tirerait si avantageusement parti. Après acquisition, les LEMONT les remirent immédiatement en vente et y élevèrent quelques chalets. Trois furent construits sur un modèle si ridicule qu'ils devinrent une insupportable laideur dans le paysage. GUY ayant cru faire merveille avait tout sacrifié au modernisme.

Ils furent immédiatement soldés à des retraités que ce mauvais goût séduisit. On s'occupa donc d'en élever une série d'autres sur les bords de la rivière. Tandis que ces choses s'accomplissaient, le GARREC apprit par la rumeur publique que l'on allait vendre le Bois-d'Amour. Lui qui faisait avec YAN de constants pèlerinages à la Pierre des Aveux s'indigna :

- On va donc maintenant priver le pays de son lieu le plus célèbre.

L'idée qu'il n'aurait plus cet endroit comme refuge à sa douleur d'époux et de père lui inspira une démarche chez M. de ROSBRASS.

- Je connaissais son père, personne n'a plus que moi répandu le Barzas-Breiz. Il ne se peut pas qu'un vrai breton aliène ainsi son patrimoine de gloire. J'irai le trouver, je lui montrerai l'indignité de son action.

- Ce n'est pas encore fait, dit YAN[,] mais pressons-nous.

Lui aussi voulait aller le supplier de sauver des spéculateurs le bois qui lui était cher. Les deux amis rapprochés par la douleur, le beau-père et le beau-fils, se rendirent auprès de M. DE ROSBRASS.

Ils eurent beaucoup de mal à parvenir jusqu'à lui, rabroués par l'insolence de ses domestiques.

- Monsieur n'est pas là ... Si c'est pour affaire, voyez Maître BOURGOGNE, en ville ...

Mais Le Garrec et YAN se seraient bien gardés d'aller chez celui qui menaçait de ruiner le lieu de la vénération.

- Monsieur n'est pas là, répondait-on sans relâche à leur insistance.

Or, il se trouve que M. de ROSBRASS sortit de sa maison, fusil en main, botté et suivi de ses chiens. Aussitôt Le Garrec se porta au devant de lui ...

- Que me voulez-vous[,] demanda-t-il ?

- Je voudrais vous parler, Monsieur le Marquis. C'est à propos du Bois d'Amour ...

- Si c'est pour affaire, voyez Me. BOURGOGNE.

- Non ! c'est pour mieux que cela, Monsieur, dit YAN.

- Eh bien de quoi s'agit-il ?

Il semblait impatient de se défaire de ces importuns.

- Monsieur, veuillez nous recevoir et nous prêter un peu d'attention, insista Le Garrec. La chose en vaut la peine, car elle est très grave.

M. de ROSBRASS ne parut guère touché de cette supplique.

- Entrons, dit-il brusquement, en pénétrant le premier dans la maison.

Une servante ouvrit une porte et tous trois entrèrent dans le salon. C'était une pièce d'aspect bourgeois avec des portraits sur les murs.

- Voici Monsieur, votre grand-père, M. de ROSBRASS, s'écria le tailleur. Je l'ai connu. J'étais alors un petit garçon, et il était âgé ; il est mort, mais je vis toujours avec lui, je lis, relis et apprends par cœur le vrai livre des bretons, le Barzas-Breiz, son œuvre capitale.

Cette entrée en matière fut heureuse ; le propriétaire du Bois paru[t] flatté de cet éloge.

- Quel malheur que votre grand-père ne vive plus, continue Le Garrec[,] il n'aurait pas eu l'idée de vendre le Bois d'Amour.

- Qui vous a dit que l'on va le vendre Monsieur ?

- Tout Pont-Aven, M. de ROSBRASS.

- On va vendre le Bois d'Amour ! Mais Monsieur je suis le dernier à le savoir. Pourquoi s'il vous plaît ?

- Pour le bâtir, Monsieur, pour faire du pays une grande ville, expliqua YAN.

- Je ne savais rien de tout cela, Messieurs, confessa M. de ROSBRASS au comble de la surprise. Je vous remercie de m'en avoir informé.

- Je vous demande pardon d'insister auprès de vous, reprit Le Garrec, car je ne vous ai point encore démontré l'importance qu'il y a à sauver ce lieu. Votre ancêtre, dont voici le portrait, Monsieur le Marquis, était un breton pur sang ; en recueillant les chants de notre pays de la bouche des paysans, il a façonné une sorte de reliquaire de la terre d'Armor où nous pouvons retremper nos sentiments attaqués par la corruption générale et par la démocratie. On déforme nos enfants dans les écoles obligatoires. On leur apprend une histoire faussée. On fait de nous des retardataires, des ennemis du progrès ; on nous peint sous les traits les plus sauvages. Il semblerait que nous soyons incapables de sentir et de comprendre. Et le but de cette hypocrite opinion est de séparer nos enfants de nous. Détruire nos pieuses annales, nos légendes, notre foi héroïque, nos convictions, nos coutumes, tel est le but surnois que l'on poursuit, car la République ne nous a pas encore pardonné d'avoir résisté

à ses spoliations, à ses vols, à ses crimes, à des détrônements, à son athéisme et d'avoir versé notre sang pour le roi légitime et la pureté de l'autel. Aujourd'hui des hommes qui se déclarent "éclairés" et qui ne font qu'une spéculation, prétendent nous apprendre à vivre.. Ils ont choisi notre Bretagne pour y établir leur comptoir, pour y introduire la déformation de leurs idées de la vie et de la nature ; et c'est à vous, Monsieur, qu'ils s'adressent pour leur livrer ce sol. J'en appelle à votre vénérable ancêtre comme à vous-même. Écoutez ces vers, que je traduis du breton en français et que j'ai appris de son beau livre :

" Adieu Jésus et Marie ; vos statues ont été brisées ; elles ont

" servi à paver les rues des villes.

" Adieu cloches saintes qui chantiez sur nos têtes, les hommes des

" villes vous ont fondues pour faire des sons.

" Adieu, jeunes gens qu'on appelle à l'armée où l'on perd à la fois

" l'âme et la vie.

" Il n'y a de honte qu'à se soumettre comme des lâches ou des

" coupables."

La République actuelle ne traite pas notre pays autrement que l'ancienne, celle de quatre-vingt-treize. Nous avons eu les spoliations de la Séparation de l'Église et de l'État, l'exil de nos princes, il nous reste un avenir de communisme et d'envahissement silencieux. Une section secrète travaille sourdement nos esprits et nos mœurs, les écoles laïques agissent sur l'enfance et les spéculateurs achètent nos terres pour y installer leur négoce et leurs corruptions. Réfléchissez, Monsieur le Marquis, entrerez-vous dans les desseins d'un tel complot ? Pour enrichir une famille avide de plaisirs et de bien-être, allez-vous ravir aux habitudes de ce pays un bois qu'ils vénèrent, un bois où presque tous se sont fiancés ? Songez que ce bois est un lieu sacré, et que si vous-même, au lieu d'endurcir votre cœur à la chasse, vous en aviez subi le charme, vous ne seriez point solitaire en ce domaine, mais entouré d'une épouse et d'enfants, jouissant d'une liberté que vous n'avez pas au milieu de la domesticité qui vous enserre. Comme votre grand aïeul, vous sentiriez battre dans votre poitrine l'héroïque amour de la Bretagne.

Le tailleur s'était laissé entraîner par son sentiment. Il avait tout dit, au risque de blesser M. de ROSBRASS et de compromettre sa démarche. Terrifié, il se tenait immobile, attendant une réponse.

- Je vous le répète, répondit celui-ci après un moment de recueillement qui fut solennel. J'ignorais les projets dont vous me parlez. Je verrai Me. BOURGOGNE.

- Je vous en supplie, Monsieur, insista YAN, épargnez au pays et à vous-même la ruine du Bois d'Amour ; c'est pour vous un cas de conscience, car ce lieu est cher à tous.

Ils allaient se retirer, lorsque M. de ROSBRASS appuya sur un timbre placé sur la table. La servante parut :

- Apportez des rafraîchissements pour ces Messieurs, dit-il.

Le Garrec, qui croyait qu'il allait être mis à la porte après un langage dont la fermeté tenait de l'imprudence, s'étonna :

- Je vois, Monsieur, reprit-il que je me suis adressé à un vrai gentilhomme.

- Et moi, Monsieur, répondit le Marquis, je suis heureux d'avoir rencontré de vrais bretons. Je savais votre nom M. Le GARREC ; il avait été prononcé devant moi par M. Le Recteur de Pont-Aven. N'est-ce pas vous qui avez si malheureusement perdu une fille qui se maria in extremis ?

- Hélas, Monsieur, c'est moi, dit le tailleur fort ému, et si je suis venu vous voir, c'est beaucoup à cause d'elle. Il y a dans votre bois une pierre que j'ai nommée la pierre des Aveux. C'est une grosse roche qui domine la première éminence en y entrant. On la voit de la petite ville. C'est là, Monsieur, que je m'étais fiancé et que se fiança ma fille. Voici mon gendre, ajouta-t-il en présentant YAN.

Cette évocation avait rempli de larmes les yeux des deux époux.

- Oui, Monsieur, dit YAN, l'idée que cette pierre pourrait disparaître est pour moi intolérable. J'en éprouverai[s] un chagrin sans oublier.

- Rassurez-vous, s'empressa d'affirmer M. de ROSBRASS, il n'en sera rien ... Vous êtes de Pont-Aven, Monsieur ?

- Non, Monsieur le Marquis, je suis de Rustéphan, mon père est le propriétaire du vieux château de la ferme.

- Que ne me l'avez dit plus tôt ! Mon grand-père aimait beaucoup Rustéphan. Il y a dans son livre, je crois, une ballade qu'il se plaisait à chanter et qu'il recueillit de la bouche d'une vieille femme de la ferme ... Ah ! vous êtes de Rustéphan ! ... mais pourquoi votre père lui-même veut-il abattre la Tour, après avoir démoli le Château ?

- C'est toujours à cause de la néfaste politique qui a envahi notre contrée. Au nom de la liberté, il y a des gens qui le poussent à faire disparaître les vestiges de notre grandeur, de notre noblesse, de notre histoire.

- Je vois, Monsieur, que vous êtes digne de votre beau-père. Je suis satisfait de rencontrer enfin des hommes sincères, des hommes qui ne sont pas des esclaves et qui ne sont liés à aucun intérêt particulier. Cela m'aura grandement servi.

Il se leva, remit son fusil à un domestique et renvoya ses chiens.

- Je ne chasserai pas aujourd'hui, dit-il. Prévenez Maître BOURGOGNE que j'ai à lui parler tout de suite.

YAN et le GARREC se retirèrent. Ils avaient sauvé leurs plus chers souvenirs. Leur vie s'écoula désormais entre le cimetière et la pierre des Aveux : deux tombes pour leurs cœurs meurtris.

CHAPITRE ONZIEME LA REVANCHE DE LA TOUR

Guy LEMONT ayant rencontré YAN lui avait dit :

- Notre affaire marche admirablement du côté de l'Aven, mais le Bois d'Amour résiste : le châtelain est un provincial confiné dans les vieilles coutumes. Après avoir tout espéré de Me. BOURGOGNE, nous avons subi un refus.

YAN ne voulait pas lui avouer que Le Garrec et lui en étaient la cause.

- Qu'aurais-tu fait du Bois, questionna-t-il : il est accidenté dans toutes ses parties, rocheux, encombré de blocs énormes/

- Nous aurions d'abord abattu les arbres, aplani le sol en faisant sauter à coups de mines les pierres géantes. Le progrès vient à bout de tout, mon cher.

YAN frémit à l'idée de ces violences.

- Vous ne respectez pas la nature.

- C'est elle qui doit nous respecter, répondit GUY.

- Le châtelain a bien fait de ne pas vous donner le Bois d'Amour ; il est ici considéré comme un lieu sacré.

- Toujours des superstitions ! s'écria GUY. Si je l'avais eu, la ville n'aurait pas proféré de plaintes ; car j'y eusse élevé de jolis chalets perfectionnés et très artistiques.

Lorsque GUY parlait de ses projets artistiques, il fallait tout redouter, car, avec ses goûts d'ingénieur bourgeois, il accouchait toujours d'un monstre.

- J'aurais mis là des maisons jaunes avec des volets bleus et un toit suisse ; puis j'aurais planté des sapins ...

- Un cimetière, interrompit YAN.

Ils se quittèrent, ce dernier mot ayant blessé le jeune LEMONT.

YAN sentait qu'il en était de Guy comme de Ginette, qu'aucune affection n'avait pu germer derrière leur camaraderie du régiment. Il déplorait d'être la raison de son intrusion en Bretagne. N'allait-il pas commettre tous les méfaits ; défigurer son pays, comme sa sœur avait défiguré son amour ? Ainsi il n'aurait rapporté de Paris que son inévitable malheur : Annick était morte et la Pierre des Aveux menacée d'un coup de mine. Quand donc ces calamités cesseraient-elles. Et il maudissait l'obligation militaire qui déracine les jeunes gens de leur contrée pour les plonger dans la cuve de ses immondices. ... Tout cela n'aurait pas eu lieu si une loi inflexible et barbare ne l'avait arraché au sol natal.

- Être soldat est un métier, pensait-il, seront seuls de bons soldats ceux qui en ont la vocation. Faut-il qu'une nation entière soit sous les armes pour régler ses intérêts extérieurs ? Faire de quiconque un soldat est aussi absurde que d'obliger tout le monde à être prêtre ou médecin ...

Comme il rentrait à Rustéphan, après être allé à la Pierre des Aveux, il remarqua que le châtaignier[,] enraciné sur un des côtés de la Tour, avait énormément grossi, écartant les pierres au point de la faire crouler.

- Il faudra que je l'arrache, murmura-t-il.

Depuis la mort d'Annick, cette Tour dont elle était la châtelaine, lui était devenue plus chère ; il y passait une partie de ses heures libres, après les travaux de la ferme. Il s'y rendait surtout le soir, regardant la fenêtre où elle lui était apparue la première fois pour chanter ma ballade mélancolique de Geneviève et de Yan Flécher.

Yan Flécher ! mais n'était-ce pas lui ; n'était-il pas son descendant ? Annick était morte d'amour comme la fille du Châtelain, et lui pleurait aussi, comme le prêtre de Nizon, sur une tombe.

- Leur sort a été le nôtre, pensait-il, et, comme elle leur fut chère, cette Tour est l'objet le plus aimé de moi. Annick n'y reviendra plus, peut-être, mais je l'y verrai toujours à la fenêtre de pierre.

Une image le gênait pourtant : Ginette, qui, elle aussi s'était fait voir au même lieu. Il s'efforçait de chasser sa vulgaire intrusion, afin de restituer le cher fantôme. Quel malheur pour lui de n'avoir pas pu préserver cet endroit de la destructive Korrigane !

- Toi ici, s'exclama son père, le rencontrant parmi les ruines.

- Oui, j'y pense à bien des choses ...

- Tu sais que je l'ai vendue, cette sacrée Tour. J'ai trouvé un acheteur, il doit venir prochainement l'abattre. Tiens, tu sais, c'est M. LEMONT, ton ami de Paris, il en fera la carrière de pierre de ses constructions.

- Est-ce possible, mon père ?

- Bien entendu ! et c'est même sûr. L'affaire est merveilleuse ; il m'offre cinquante mille francs.

- Mon père, s'écria YAN, vous ne ferez pas cela ... Cette tour est un monument de notre histoire ... Elle m'est chère !

- Tu sais que je voulais la fiche en bas ; mais avec M. LEMONT je n'ai plus à m'occuper de rien, c'est lui qui s'en charge.

YAN était désespéré. Partout, en tout, il serait donc poursuivi par son péché ? Annick et Pont-Aven ne suffiraient pas ; il fallait la Tour.

- Ah ! c'est l'instituteur qui va être content, reprit le fermier ... Adieu ma belle, fit-il, en se tournant vers la Tour, et vive la République. Cela dit, il s'en alla.

YAN ne savait que faire pour éviter ce malheur. Il alla trouver sa mère :

- Maman ! Maman ! Est-il vrai que la Tour est vendue, que l'on va la démolir ?
- Hélas oui, mon YAN. Je ne voulais pas te le dire sachant quels souvenirs elle représente pour toi ; mais c'est un marché fait, et ce sont tes amis de Paris qui la prennent.

Il sembla à YAN que Ginette riait aux éclats quelque part.

- YAN, regardez-moi. Ne suis-je pas la Châtelaine de vos rêves ?

Et il la voyait au sommet de la Tour qui s'écroulait sous elle.

Le jeune homme se rendit aussitôt à Pont-Aven.

- Mon cher Le Garrec, cria-t-il, en entrant dans la boutique du tailleur, vous qui êtes mon véritable père, consolez-moi, venez à mon aide : je suis au désespoir. Il ne pouvait rien m'arriver de plus cruel ; on m'arrache une seconde fois mon Annick : on va abat[t]re la Tour. Mon père l'a vendue aux LEMONT, ceux qui sont venus acheter le pays. Le Garrec se mit dans une telle colère que YAN crut qu'il devenait fou ...

- Cela ne sera pas, cria-t-il. Cela ne sera pas ! Nous avons sauvé le Bois d'Amour, je sauverai Rustéphan.

- Comment ? demanda YAN. Mon père dit que c'est un marché arrêté, conclu. Il ne lui reste qu'à recevoir l'argent.

- ANNICK la sauvera, dit le tailleur avec assurance ; elle est la dame de la Tour ... Allez à la recherche de Furic, YAN, il menacera votre père de ses sorts.

- Où le trouverai-je[,] répondit le jeune homme. Il ne vient plus dans l'allée des châtaigniers ... Il est peut-être mort.

- Prions l'âme de notre ANNICK ; j'ai confiance en elle, dit Le Garrec, elle sauvera la Tour.

Ce moyen, quoique le seul encore possible, parut trop surnaturel à YAN. Il pressa le tailleur d'aller trouver son père.

Ce dernier se rendit le jour même à la ferme ; mais Flécher n'était pas chez lui. Il l'attendit, en parlant avec Marie-Anna :

- Pourquoi n'avez-vous pas empêché cette vente, lui disait-il.

- Ah, mon pauvre Le Garrec, si vous saviez comme il aime l'argent : ces cinquante mille francs l'ont aveuglé plus encore que son républicanisme ; il se serait fait royaliste pour les avoir.

- Alors toute cette politique qu'il affiche, n'est qu'une comédie ?

- Comprenez mieux Flécher : il est faible d'esprit et s'en laisse imposer par l'instituteur et ses amis. Il a toujours parlé d'un trésor caché dans le château ; il espère donc, en outre de l'argent qu'il va toucher, le découvrir en le démolissant.

- S'il est si avide que cela, ma démarche auprès de lui sera inutile, conclut le tailleur. YAN, je m'en vais. Il faut nous en remettre à l'intervention divine.

Il sortit. YAN l'accompagna.

- Je veux la revoir une dernière fois, dit-il en prenant le chemin de la Tour.

Un éboulement, soudain, fit le bruit d'un orage.

- Qu'est-ce donc ? cria le tailleur. Serait-ce qu'elle s'écroule ?

- Mais non, dit-il, rassuré, en la voyant debout, intacte.

- Des cris plaintifs se firent entendre.

- Ce sont des revenants, expliqua Le Garrec. Connaissant les projets de Flécher, ils protestent contre eux ... N'approchez pas YAN ...

Les cris ayant repris, celui-ci dit :

- Assurément il y a quelqu'un ici ! Et il voulut pénétrer dans la Tour ; mais il ne le put, des pierres énormes bouchant la porte.

- C'est un éboulement, cria-t-il. Il y a quelqu'un d'écrasé.

Un râle gémissait.

- Ôtons ces blocs, roulons-les plus loin ! ... Il faut délivrer celui qui est dessous.

Ils se mirent à la besogne. Un pied, puis une jambe, apparurent brisés.

Un corps se montre aplati horriblement, des bras surgirent en morceaux ; enfin la tête fût découverte, méconnaissable. Une odeur d'excréments se répandit.

- C'est mon père, cria YAN épouvanté. Il est mort.

Le Garrec courut à la ferme demander de l'aide.

En sortant le cadavre des ruines, on le trouva déculotté, trempant dans une ordure fraîche. Flécher avait l'habitude de se soulager dans la Tour, par mépris pour elle.

- J'en fait mes latrines, proclamait-il avec l'orgueil d'un conquérant.

Comme on emportait le mort, YAN crut voir à la fenêtre de pierre du donjon l'image protectrice d'ANNICK.

*
* *

La mort de son père mettait la Tour entre les mains de YAN. Il s'empressa d'avertir M. LEMONT qu'elle n'était plus à vendre. Celui-ci tenta de faire valoir un marché déjà conclu, mais YAN se refusa à le reconnaître, et M. LEMONT recula devant un procès qu'il n'était pas sûr de gagner.

- Je trouverai bien en Bretagne, avait-il dit à GUR[Y] en raison du progrès que nous apportons, un autre château à démolir.

L'espérance en l'intervention d'ANNICK n'avait pas été vaine.

- C'est elle qui nous conserve la Tour, déclara YAN à Le GARREC. En perdant mon père, j'en retrouve un autre ; un père qui est mon ami, qui pense comme moi ; un père dont la fille est mon épouse éternelle et protège mes plus chers souvenirs.

Un jour qu'il était allé à Nizon, YAN rencontra FURIC. Sous les grands chênes qui sont à l'entrée du village et d'où se découvre la Tour de Rustéphan. Celui-ci semblait ne pas le voir, il avait les yeux fixés sur la ruine ...

- Eh ! père Furic, cria YAN ... On ne sait ce que vous devenez.

- Oui, mon fils : je ne le sais pas moi-même ... On m'a dit que ton père est mort ?

- Hélas ! oui !

- Tu le regrettes donc ?

- On regrette toujours un père.

- Ne regrette rien. S'il avait vécu il aurait fait ton malheur. Il voulait démolir la tour, la vendre au frère de la Korrigane. Que serais-tu devenu sans tes souvenirs ?

- Un mort, dit tristement YAN.

- Eh, bien, mon fils, réjouis-toi ; la Tour t'appartient et tu vas la sauver.

- Elle me coûte la vie de mon père.

- Ton père n'était pas pour toi un père. Il ne te comprenait pas ; il n'aimait que l'argent. Tu n'étais pour lui qu'un manœuvre et un fou. Il avait d'ailleurs, hérité du château par le fait d'un vol. En dix-sept cent quatre-vingt-treize, quand la vie des nobles fut menacée, le Seigneur de Rustéphan de ce temps-là se trouva forcé de s'exiler sous peine de mort. Il remit à un Flécher, son intendant, son domaine avec une grande partie de sa fortune. Ce serviteur infidèle laissa saisir le château par la République ; il fut vendu comme bien d'émigré et racheté par lui. Plus tard, rentrant en France, la

famille de Rustéphan, frustrée de ses possessions, réclama celles-ci à ton ancêtre. Un procès fut entrepris contre lui ; mais il n'eut pas de conclusion, le décès des prétendants étant survenu. Ainsi, tu le vois, ton père avait usurpé son droit dans le château en le démolissant. Il en a été puni par la Tour ...

- Tu apprendras, reprit Furic, après une pause[,] que Dieu inspire sa volonté aux justes comme aux anges et qu'il les prend pour exécuteurs de ses arrêts. Ils lui obéissent par une impulsion irrésistible. S'ils s'y refusaient, ils seraient châtiés comme rebelles.

Cette phrase acheva de convaincre YAN de l'intervention surnaturelle d'ANNICK.

- J'ai jeté mes sorts sur lui, quand j'ai su qu'il allait vendre la Tour. Ils ont opéré. L'intercession d'ANNICK auprès de Dieu t'a été favorable, mon fils, ta femme est une sainte ; c'est elle la protectrice de Rustéphan.

Il se leva et partit. YAN le regarda se perdre au loin, sur la route ...

Pensif, il reprit le chemin du château.

*
* *

CHAPITRE DOUZIEME

L'ARBRE PARASITE

Maître de la Tour, YAN put donner le champ à sa sollicitude pour elle. Il commença par l'examiner attentivement, afin de remédier aux maux que lui avait causés son père.

Dans son obstination de la détruire, Flécher, espérant son écroulement, avait fait miner sa base, mais l'épaisseur des murailles résista, ne laissant attaquer que les pierres extérieures. Avec des leviers, le fermier fit arracher les parties les plus à portée de la main, creusant d'énormes vides dans son assise ; mais encore une fois, elle avait refusé de céder.

Attaqué par en bas sans être vaincu, le Donjon le fut alors par le haut. Flécher fit précipiter à terre la corniche de son couronnement. Il brisa l'escalier aux marches de granit, il entama les murs du château qui lui servaient d'épaulement : la Tour résista toujours. Ne sachant comment la réduire, il l'abandonna au milieu des ruines qu'il venait de semer autour d'elle. Livrés à l'abandon, elle se renforça de plantes grimpantes, de végétations diverses et profuses qui lui tissèrent une gaine de préservation ; elle cousit ses flancs de racines du lierre, elle couvrit son front d'ajoncs, de genêts, d'herbes folles ; elle permit même à un châtaignier de prendre racine dans ses anfractuosités.

YAN s'inquiéta de cet arbre grossissant toujours écartant les pierres de la croissance de son tronc, menaçant de devenir un coin enfoncé dans le flanc de la Tour, afin de la faire crouler.

Il l'avait remarqué depuis longtemps mais il n'était pas dangereux alors. Dès son retour de Paris il avait songé à intervenir, à délivrer le donjon de cet ennemi obstiné et silencieux ; la difficulté à l'atteindre l'avait seul retardé. On eut dit que la place qu'il occupait avait été choisie afin que nul ne le put arracher ; entre le sommet et le sol, il se tenait plus bas que le bourrelet architectural, dans le vide. Les jours de vent, avec ses branches retroussées, ses longues feuilles d'un vert jaunâtre, on pouvait le croire un brasier jetant ses flammes hors des murs.

Toute de granit, construite avec un soin particulier, la Tour avait une forme très pure, des contours élégants. Elle devait être autrefois le centre même du Château, qui, d'après les ruines subsistantes se développait sur chacun de ses côtés.

YAN avait souvent réfléchi sur ce qu'avait dû être ce domaine ; il l'avait reconstruit en pensée, mais sur des indices si incertains qu'il croulait à nouveau dans son imagination comme un rêve.

Qu'avait-il été au juste ? Nul ne le savait plus, on ignorait même qui l'avait élevé, qui l'avait habité à travers les siècles qu'on pouvait lui attribuer. Seule la ballade populaire se rappelait qu'un seigneur ayant trois filles, la plus belle s'était éprise d'un petit pasteur, lequel l'avait fortement aimée, qu'elle venait au Pardon à PONT-AVEN, montée sur une blanche haquenée, qu'elle était vêtue d'une robe de soie verte et portait des colliers d'or.

Elle devait être bien séduisante, pensait YAN, quand elle passait avec ses sœurs, faisant sonner la terre sous les pas de son cheval.

Tout cela avait disparu, toute cette beauté de jeunesse et d'amour s'était évanouie, un monde grossier remplaçait ces temps mystiques et seigneuriaux.

YAN s'approcha de la base de la Tour, elle s'encomrait encore des pierres ayant tué son père. Vraiment elle était fort entamée ! Flécher avait voulu préparer à son écroulement futur ; et il fallait y apporter remède au plus tôt. Tandis qu'il restait pensif devant la pauvre ruine[,] une main le toucha à l'épaule. Tiré subitement de ses réflexions, il se retourna effrayé. Songeant au retour possible du spectre du fermier. C'était FURIC le devin.

- Je suis heureux de te trouver ici, mon fils, lui dit-il. Ton père est mort d'avoir violé la Tour, de l'avoir vendue aux destructeurs de la Bretagne. Toi, tu penses à réparer les maux qu'il lui a faits. Tu as renoncé à la livrer à ses bourreaux, tu veux même la consolider pour qu'elle brave encore les tempêtes humaines. Tu as compris mon fils que cette Tour est le symbole de notre contrée. Nous l'avions construite avec solidité ; nous l'avions bâtie à l'image de notre âme héroïque, fervente et loyale, mais on l'a réduite en la ruine que voici. Une Révolution dirigée par des bandits a mis le feu à sa base, on a miné ses murs, on a voulu l'ébranler et la jeter à terre. Il n'y a point d'horreurs, de cruauté que le crime n'ait tenté sur elle. Sapée, sondée, attaquée, évidée de partout, elle reste droite et fière ; elle persiste à nous montrer sa contenance.

L'œuvre des brigands n'est pas achevée. La révolte continue. Comme autrefois, lors de la grande persécution des justes, lors de la grande tourmente, les gardiens de la Tour veillent. Tu es de ces sublimes défenseurs qui ne rendent pas les armes, tu es de ceux qui meurent pour leur foi. Eh ! bien, mon fils, affermis, répare, rends la vie à la Tour attaquée sans cesse. Arrache les orties et les ronces, fais sortir de son étui de lierre son beau corps de princesse ; détruis l'arbre parasite qui pousse entre ses pierres et les écarte sournoisement pour causer sa chute ; car cet arbre est la figure de l'intrusion des ennemis de notre Bretagne, de ceux qui viennent ronger hypocritement nos idées, notre foi, et nos traditions ... Tu m'entends, mon fils, cet arbre ne doit pas rester sur elle comme une pieuvre ; même au prix de ta vie, il faut l'en extirper sans retard. Il la menace, il la tient dans les tentacules de ses racines, il la mine, il la disjoint et demain, peut-être il n'en fera plus qu'un tas de pierres ... "

Penché sur YAN assis sur les ruines, au pied du donjon, Furic debout, appuyé sur son bâton, maigre comme un affamé, barbu, tel un druide, montrait de son bras osseux sortant des haillons de son costume armoricain, le châtaignier parasite.

- Je l'arracherai, proféra YAN.

- Lorsqu'il ne sera plus là, reprit Furic, ANNICK t'apparaîtra, ton ANNICK, ton épouse pour l'éternité, celle qui attend auprès du Christ que tu ailles la rejoindre. Ce sera ta récompense ; car pour nous qui croyons en Dieu, il n'y a que deux espérances qui valent : le Ciel et l'Amour ...

Adieu YAN FLECHER, nous ne nous reverrons plus ici bas, je le pressens. Un de nous deux mourra bientôt.

Il allait partir, YAN le retint :

- Père, dites-moi une chose. S'il arrivait de mourir[,] qui donc veillerait sur la Tour ?

- Elle serait à ta mère Marie-Anna, une Sainte femme ! Elle la saura garder par sa foi, et Dieu fera le reste. Si c'est moi qui demeure le dernier, ne crains rien. J'ai l'esprit de notre race, je la soufflerai si bien partout qu'il se lèvera des hommes par milliers pour la défendre ..."

YAN, rassuré, le laissa partir.

Le soir de ce jour-là Le Garrec ayant apporté son biniou, la Tour retentit de la Ballade de Geneviève, de la Ballade que YAN appelait celle d'ANNICK ... et l'on vit sur la Tour une grande lueur.

*
* *

Préoccupé des paroles de Furic, YAN alla chez Le Garrec. Il le trouva cousant en silence. Depuis la mort de sa fille il n'avait guère le cœur à l'ouvrage ; d'ailleurs le travail se faisait plus rare et, comme l'avait prédit le père Flécher, il arriverait certainement à manger des pierres si la guerre faite au costume breton continuait. Il n'en était pas moins riche de ses rêves, dans sa misère, que YAN soulageait de son mieux.

- Venez habiter avec nous, disait-il sans cesse à son beau-père.

Mais celui-ci résistait.

- Non, il n'y aurait plus ici de tailleur de Cornouaille, ce serait donner le champ libre aux vendeurs de confections de Paris.

Et Dieu sait qu'il les haïssait ces confections aux lignes sèches, aux mornes couleurs, mettant sur le dos de tout le monde la livrée égalitaire de la laideur.

- Je viens vous voir pour vous demander conseil ... Je voudrais consolider la Tour. Mon père en avait fait miner le soubassement pour en ébranler la solidité.

- Mon cher YAN, votre idée est excellente, procédez au plus tôt à cette réparation.

- En outre, dit le jeune homme, je voudrais arracher le châtaignier parasite qui s'est collé, comme un poulpe, sur son flanc.

- J'ai souvent songé à vous en parler, dit Le Garrec, mais l'opération me semble périlleuse ... Il faudrait que je vous aide.

- Non, répondit YAN, j'y arriverai très bien seul.

- À propos, fit le tailleur[,] avez-vous rencontré Furic, le vrai Chouan, le devin, le voyant.

- Il est venu à la Tour et m'a dit que celle-ci était pour lui l'image de la Bretagne attaquée de partout, ruinée par les Intrus. Il m'a poussé à la rétablir dans sa force, à en arracher les parasites qui la menacent.

- Il voulait sans doute parler de l'arbre, continua Le Garrec, car pour les lierres et les autres plantes je ne vois en eux que l'aide pieuse de la nature, ses mains secourables soutenant les ruines.

- Sans doute. Je laisserai la Tour telle que je l'ai connue. J'en fortifierai les assises, j'y remettrai les mêmes pierres que je reconnaîtrai venant d'elle dans les constructions de la ferme, puis j'arracherai l'arbre assassin qui s'y développe.

- Arrachez-le tout de suite, dit le tailleur.

- À propos, il faut que je vous informe que Furic m'a prédit que l'un de nous deux, lui ou moi, mourrait bientôt, et que nous ne devons plus nous revoir. Si cela arrivait, mon cher Le Garrec, je vous demande d'épouser ma mère et de continuer à veiller sur la Tour.

- Je le ferai, Yan, si Marie-Anna veut de moi. Je le ferai pour elle que j'estime profondément, et pour vous, que j'aime. Ainsi vous seriez doublement mon fils.

- Vous êtes mon véritable père, celui d'ANNICK, ma bien-aimée. Ma mère ne ferait que reconnaître votre bonté et votre affection. Elle a toujours été martyrisée par son mari. Avec ses sentiments nobles et délicats, elle gémissait sous sa tyrannie brutale. Vraie bretonne, comme nous sommes bretons, elle est digne de votre grandeur d'âme.

- Je le sais[,] répondit Le Garrec, pourtant je dois vous avouer que je ne quitterai pas mon métier. Je vêtirai toujours la Bretagne de ses habits magnifiques. Elle est glorieuse, elle est noble, et garde le

droit d'habiller ses enfants en princes. Que partout ailleurs on porte la livrée démocratique des sans-culottes ; nous, restons des seigneurs !

- Je comprends votre préoccupation, mon cher père. Votre œuvre et la mienne vont ensemble... Avec la Tour, je consolide la Bretagne ; vous, vous la revêtez de ses armoiries ... Promettez-moi, en cas de ma mort, d'épouser mère.

- Je vous le promets, affirma le tailleur, si elle y consent.

- Elle y consentira, je le sais, car elle vous est reconnaissante autant que moi ...

Sur ces mots, YAN partit, heureux d'avoir conclu un arrangement médité depuis longtemps et suggéré par Furic :

- Le Garrec est l'homme qu'il faut à Marie-Anna, lui avait-elle dit. Elle n'était pas faite pour Flécher qui ne l'appréciait pas plus qu'il ne comprenait la Tour de Rustéphan.

*
* *
*

Après avoir fait remettre à leur place les pierres arrachées à la base de la Tour, YAN songea à extirper de son flanc le châtaignier qui s'y était collé comme une sangsue. Il s'agissait d'atteindre avec une longue perche, ses branches les plus grandes, et de tirer à soi le tronc entier. L'opération paraissait facile ; mais YAN étant monté sur la Tour avec une grande gaule ne parvint qu'à saisir de menues branches qui se brisèrent dans ses mains. Il comprit alors que le seul moyen favorable serait de fatiguer l'arbre sur ses racines, en l'ébranlant longtemps. Muni d'une forte corde, qu'il lança dessus, il parvint, par un nœud coulant qui se ferma sur sa forte branche à balancer le tronc avec violence ; mais, malgré sa patience, et sa force, il ne put le faire sortir du trou où il s'était ancré ... Il y avait une heure qu'il le fatiguait sans parvenir à s'en rendre maître. Penché vers l'arbre, YAN étudiait les progrès de son attaque. L'idée lui vint alors de retrousser jusqu'à lui le tronc rendu flexible sur ses racines. Afin de vaincre la résistance de celles-ci, il fit un effort considérable et l'arbre se redressa. Il en empoigna aussitôt la cime, comme un cavalier s'accroche à la crinière de sa monture.

Il tenait ce vaincu, il allait enfin en délivrer la Tour. Dans son triomphe, il cria le nom d'Annick, et s'arc-bouta pour en achever l'arrachement. Plié sur lui-même, le tronc avait l'air de se rendre et promettait une fin heureuse à l'acte héroïque du jeune breton, lorsque, tout à coup, il se banda comme un arc, se redressa et reprit sa position première, emportant YAN dans le vide, accroché à son branchage. Suspendu entre le sommet et la base de la Tour, il se voyait dans l'impossibilité de remonter et dans l'inévitable danger de tomber sur les ruines jonchant le sol. Retenu par ses mains à plus de vingt mètres de hauteur, il n'avait d'autre ressource que de demeurer crispé à l'arbre jusqu'à ce qu'on lui apportât une aide. Dans l'espoir d'être entendu à la ferme, il cria de tous ses poumons[,] appela d'une voix déchirante. Mais c'était l'heure où tout le monde est aux champs, l'heure du travail des valets et des servantes. Personne ne vint. Fatigué du double effort que lui causait sa situation, YAN cessa de crier et, rassemblant ses forces, se consolida sur l'arbre, s'y agrafa, s'y incrusta de ses deux mains vigoureuses, mais ce fut le châtaignier qui céda sous le poids du corps qui le tirait. Ses racines sortirent du trou qui les retenait... Et YAN eut l'effroi de se sentir tomber. Il ne tomba pas, pourtant. Il resta suspendu, dans l'indécision de sa chute, l'arbre s'étant immobilisé soudain. Ses mains fermées sur les branchages et lasses d'une violente crispation glissaient lentement ; ses muscles bandés dans un effort continu, se détendaient. Allait-il céder la victoire à son ennemi ? Se jugeant perdu, dans un accès suprême, il donna de violents ébranlements au châtaignier, qui se détacha, emportant dans sa chute son paquet de racines et YAN FLECHER.

- Elle est sauvée, cria-t-il.

Furic ayant entendu les cris du jeune homme arriva trop tard pour lui porter secours. Il le trouva

le crâne ouvert, les membres brisés, au fond d'un trou qu'il avait creusé en tombant. Il gisait, beau de toute sa jeunesse, comme s'il dormait, tenant ainsi qu'un hydre qui l'aurait vaincu, l'arbre fatal.

Furic le contempla, et dit :

- C'est dans le sein du Christ, auprès d'Annick Le Garrec, son épouse bien aimée, qu'il reposera pour toujours, qu'ils soient heureux en Dieu.

Pris de pitié, il enleva l'arbre assassin, puis tira hors du trou le corps de YAN, à sa grande surprise, il vit qu'il recouvrait un tas de pièces brillantes.

- Miracles, cria Furic, sous le père, des excréments ; sous le fils, un trésor !

C'était en effet le trésor de la Tour que la chute du jeune homme avait mis à découvert en crevant la voûte d'un souterrain.

Penché sur les pièces, Furic criait :

- Toi qui as valu au château sa ruine or maudit, qui créa un père sans cœur, un avare, un vandale, or maudit qui abaisse ce qui est grand, qui empoisonne l'âme humaine, détruis la foi et la vérité. Or maudit pour qui se font les crimes, les guerres, les mensonges. Or maudit, séducteur de la vertu, empoisonneur des esprit purs, assassin des sentiments, destructeur des nations et des familles, sois englouti de nouveau dans les ténèbres de la terre, afin que tu ne répandes point ta nuit sur le monde ... Puis il ramassa tout le trésor et l'emporta pour l'ensevelir. Il avait fait une fosse dans un bois, une fosse profonde, disant que c'était le lieu où il voulait dormir pour toujours.

- Que celui qui le sortira de là soit aussi maudit, prononça-t-il.

Alors il reboucha le trou et disparut.

*
* *

Cependant, il y avait grande inquiétude à la ferme. YAN n'était pas rentré pour le repas du soir. Un domestique qui l'avait vu sur la Tour annonça qu'il devait y être encore.

Il faisait nuit, on prit des lanternes, on chercha partout, et bientôt quelqu'un cria qu'il avait trouvé le corps de YAN et qu'il était mort. L'arbre déraciné faisait savoir qu'il était tombé en l'arrachant.

Ce fut une grande douleur pour tout le monde et surtout pour Marie-Anna. Elle regardait son fils en sanglotant.

- Mon petit ! mon enfant, mon enfant.

Les funérailles eurent lieu à Nizon, puis on porta le corps à Pont-Aven dans le tombeau d'Annick.

- Qu'ils soient ensemble[,] dit Le Garrec, puisque la mort les avait séparés, qu'elle les réunisse enfin ! YAN, mon cher YAN, sois son époux pour toujours.

*
* *

Par la suite, le tailleur épousa Marie Anna. Il ne cessa pas d'habiller les Bretons et de veiller sur la Tour.

Ginette est devenue triste ; elle a des hallucinations ; elle voit toujours la Tour de Rustéphan et le fantôme d'Annick. Quant à Guy et à son père, ils ont dû enterrer leurs projets. Après avoir revendu leurs terrains sans gros bénéfices, ils sont rentrés à Paris. Guy fréquente les "boîtes de nuit" et se croit un homme supérieur. M. LEMONT, lassé des affaires, lit les journaux auprès de sa femme.

*
* *

Lecteur, si tu passes par Pont-Aven[,] va à Rustéphan, tu y verras la Tour qui m'a inspiré cet ouvrage ; et, si c'est le soir, tu entendras un biniou jouer la triste complainte des amours de Geneviève et de YAN FLECHER.

Émile BERNARD

écrit à Pont-Aven, en l'hôtel Julia, du 15 septembre au 15 octobre 1939.

ANNEXE 4 ♦ ÉMILE BERNARD – « MON ŒUVRE POÉTIQUE »

« MON ŒUVRE POÉTIQUE »



extrait de *Aventure de ma vie* (non daté)

Jusqu'ici je n'ai point parlé de mon œuvre poétique que je considère pourtant comme le complément de mon œuvre picturale. Si l'on me questionnait à propos de celle-ci, croyant qu'elle n'est qu'un produit d'amateur ou une inutile fantaisie, je répondrais : Mon œuvre poétique est mon miroir.

Encore au collège, alors que je commençais à dessiner, je rimais aussi, et l'on trouvera mes premiers sentiments renfermés dans mes premiers vers. Mon maître d'études à Ste Barbe, poète lui-même (j'en ai déjà précédemment parlé) M. Deltel, m'encourageait dans la voie, qu'à son exemple je suivais. J'eus donc premièrement ses conseils. Pourtant ma poésie jaillie spontanément n'avait élu aucun maître. J'admirais alors Boileau, modèle proposé à notre admiration dans les classes, et si j'eus plus tard une forme serrée[,] je la dois sans doute à cette première étude ; mais je n'écrivais rien qui ressemblât à ses œuvres. Déjà tourmenté par maints sentiments mélancoliques et contrariés je m'adonnais aux plaintes les plus bizarres, comme celle-ci :

La finesse du Vinci
n'est plus...Pleure !
Ah que tout est triste ainsi !

Un malaise moderne indéterminé planait alors sur moi.

Les arbres sont de grands squelettes
Agitant par dessus nos têtes
Leurs ossements
aux pleurs des vents

Il y avait peut-être un grain de folie plutôt qu'une fraîcheur dans tout cela. Plus tard je m'attachai à Ronsard, dont les sonnets à Marie, en raison d'une Marie que j'aimais aussi, me séduisirent ; mais outre Victor Hugo[,] ce fut Baudelaire qui m'attacha. Il me souvient d'avoir copié en une nuit tout le livre des *Fleurs du mal*. Jamais telle poésie ne m'avait pris. J'emportai en 1886 mon Baudelaire manuscrit dans mes voyages à pied. Je m'arrêtais souvent pour le lire, relire et

déclamer sous les arbres, au bord d'une route brûlée de soleil et désert. Il me semblait que toute la nature m'écoutais.

Malgré cet enthousiasme[,] ma poésie, écrite toujours spontanément, ne se res[s]entait pas, quant à l'inspiration, des étrangetés du grand poète. J'admirais surtout en lui les aspirations vers la beauté et l'idéal. Aussi quand je lus ou entendis parler du procès qu'on lui faisait de nos jours à propos de « certaines perversités condamnées » je ne comprenais point qu'on ne passât pas au-delà des apparences pour apercevoir le pur spiritualiste qu'il fut toujours et si hautement. Plus tard je m'attachai beaucoup à la littérature du Moyen Âge, aux légendes chevaleresques et merveilleuses et j'entrepris un poème de longue haleine intitulé les [T]rois désirs du chevaliers.

Un ange, dans un songe, apparaissait à un chevalier et lui montrait au pied d'un arbre géant trois dames enchaînées, gardées par un monstre. Il lui donnait ordre d'aller délivrer une de ces trois captives ; celle qui lui plairait le plus. Le chevalier part dès son réveil et se met à la recherche de la forêt ; il la trouve mais elle est pleine de cadavres. Ce sont les Héros qui, comme lui, ont eu la vision et ont couru les périls de l'entreprise. Sept voix se font entendre au chevalier, se sont celles des sept péchés capitaux ; mais il en est vainqueur et il arrive enfin devant l'arbre où sont liées les trois dames. Le monstre s'avance, le combat a lieu et le chevalier qui a blessé le monstre délivre la captive qui l'attire. Il l'emporte sur son cheval comme un trophée de sa victoire. Il lui demande son nom, elle répond : *Perverse*. Son libérateur lui demande encore où il doit la conduire, et elle désigne l'Orient. En route[,] *Perverse* séduit le chevalier et se fait sa maîtresse.

Ils arrivent enfin au merveilleux palais de son père. On fête le chevalier et on l'invite à rester dans l'oisiveté du luxe et des plaisirs sensuels. Le Héros voit là toutes les victimes de *Perverse*. Les paresseux, les rêveurs, les débauchés, les fous. Une musique continuelle, des parfums sans nombre, des danses, des repas interminables, des sommeils produits artificiellement par l'opium ou le haschich, dans les plus luxueuses salles d'or et d'albâtre attachent au Palais les victimes de leurs plaisirs. Le chevalier, séduit par la beauté de *Perverse* et affaibli par ses nuits d'amour[,] s'abandonne aux délices de l'Orient et oublie ses devoirs. La veuve et l'orphelin sont opprimés, l'innocence n'a plus de défenseur. Dieu lui-même attend le gardien du St Graal. L'Ange une nuit réapparaît au Héros, qui prend aussitôt son armure, sa lance, son bouclier, selle son cheval et fuit pendant que tout dort dans le palais enchanté. Il court, il traverse des plaines, des déserts, des forêts et parvient enfin (guidé par l'Ange) au lieu où sont les deux autres captives. Il combat à nouveau le monstre et délivre un des dames. Celle-ci est moins belle que *Perverse*, mais elle est charmante et naïve. Son nom est *Amour*. Son père est bourgmestre d'une ville flamande où elle se fait conduire par le chevalier. En route un sentiment nouveau éveille l'âme du Héros, il aime avec pureté, d'une affection profonde. On arrive dans la ville gothique, entourée de canaux où voguent des cygnes, surmontée de clochers de carillons, de pignons et de tourelles. L'arrivée du chevalier est fêtée par son hymen avec *Amour* que le bourgmestre son père avait promise à qui la ramènerait... Une vie heureuse mais bourgeoise attache le chevalier à sa femme. Il perd le désir des grands faits d'armes, des conquêtes, des actions généreuses, il s'endort dans le bien être d'une vie facile et inutile... C'est alors qu'il sent gronder en lui les héroïsmes d'autrefois et qu'il se remet en route pour aller délivrer la troisième dame. Il se rend à la forêt et cette fois tue le monstre, qui se nomme *Progrès*, délivre la captive et lui demande son nom. Mais elle ne le lui dit pas et se contente de lui désigner du doigt la

route qu'il doit suivre. Cette jeune fille est belle et le chevalier s'étonne de ne pas l'avoir remarquée d'abord.

Plus il la regarde plus elle resplendit à ses yeux... Une chaste contenance la rend divine. Le voyage est long. On traverse d'abord des bois, puis des champs, puis des plaines, enfin on arrive dans un aride désert. Il n'y a là que quelques cabanes abritant des solitaires. Le Héros s'arrête mais sa compagne lui montre toujours l'horizon. Enfin elle lui fait signe de descendre de sa monture. Ils sont arrivés. Le lieu est absolument nu, on ne voit que la terre et le ciel.

Seule une petite chapelle est là perdue dans cet infini.

Le chevalier sent son cœur faiblir.

Des trois captives, celle-ci est celle qu'il aime le plus. Un charme inexplicable l'attache à elle... qui est-tu lui demande-t-il encore...

Il va lui avouer son amour, se jeter à ses pieds, la supplier de lui permettre de rester auprès d'elle. Mais elle répond : « Je suis Virgo ! » et au même instant elle montre une place dans le ciel et entre dans la chapelle dont la cloche se met à tinter et dont la porte se referme. Agenouillé le chevalier regarde la place désignée au ciel par la main de Virgo et voit apparaître une étoile.

Ce poème dont je traçai le plan à vingt ans ne fût jamais entièrement écrit. J'en composai le début à Pont-Aven, puis je fis le palais de Perverse à Constantinople. La seconde partie[,] celle d'Amour fut commencée au Caire puis abandonnée durant des années. J'y ajoutai deux chapitres à Venise en 1903 et depuis il est resté au fond d'un tiroir ; aujourd'hui, par suite d'un bouleversement complet de ma vie, je ne sais plus où il est... Le plan en était séduisant, j'y pouvais peindre le Moyen-Âge, l'Orient et le Mysticisme... Mais il en est des poèmes encore plus que des tableaux ; lorsque la vie change nos idées, ils restent comme des ruines de notre passé, inachevés ; sans que nous puissions y mettre une pierre de plus.

Je me suis toujours senti un goût très prononcé pour ces poèmes cycliques. C'est ce qui me fit vers 1915 commencer une épopée qui devait comprendre trois parties : *Adam ou l'homme. Le Juif Errant. Christophe Colomb.*

Je l'avais entreprise par *Le Juif Errant*, que j'écrivis pendant la guerre, à Tonnerre. Il comporte vingt chapitres et au moins cinq mille vers. J'y travaillai jour et nuit, et je puis dire que c'est une œuvre sortie de ma fièvre lyrique la meilleure. Qu'elle ait pu se soutenir ainsi pendant des mois, c'est un phénomène que je n'essaierai pas d'expliquer. Souvent la nuit il me venait tant de vers, que j'allumais la bougie et écrivais des pages entières, sans ratures, comme si une voix me dictait.

Après *le Juif Errant* je fus pris à écrire mon *Faustus Doctor* malgré ce titre trop connu, dont Goethe a fait sa gloire, j'ai plutôt emprunté à la Légende Populaire qu'au grand allemand. Mon ouvrage, tout philosophique, est en prose, et comprend trois périodes : le Moyen-Âge, la Renaissance et les temps modernes ; Il passe en revue les préoccupations de la pensée humaine, il résume ce qu'on a pu chercher constamment car l'Antiquité y apparaîtrait, évoquée par Satan. En voici le sujet :

Deux moines se livrent à l'absolu de la recherche intellectuelle, l'un Faust, épris des sciences ; l'autre Bernard, épris des arts. Faust a étudié la théologie, et s'y est fait remarquer ; Bernard a taillé la statue de Notre Dame, que l'on promène en procession. Satan, sous la forme d'un moine les initie

à ce qu'il désirent, et les engage à fuir hors du couvent afin de se libérer des entraves scholastiques.

Il les mène dans le monde, et leur fait renier leurs vœux, en leur faisant signer un pacte. Satan donnera la science à Faust ; à Bernard, les Arts. Le premier qui triomphe est Bernard (et c'est l'époque de la Renaissance) ; l'œuvre de Faust viendra ensuite, et c'est notre temps. Ni l'un ni l'autre ne mourront ... ni ne vieilliront. Bernard, qui vient de se fiancer avec une jeune fille, jouant à la balle, dépose son anneau dans la main de pierre d'une Vénus antique, qui se trouvait là. Après la partie (qu'il gagne) il veut reprendre son anneau ; mais la main de pierre s'est refermée.

Conjurations, exorcismes, coups, rien ne peut lui faire restituer l'anneau. Bernard se marie. La nuit des noces, un pas lourd retentit sur le parquet de la chambre dans laquelle il est couché avec sa jeune femme ; c'est la statue qui a pris l'anneau ; elle entre, et se place, dans le lit, entre les deux époux. Bientôt elle enlève Bernard, et le conduit dans son domaine, à Cythère. Là, elle l'initie à l'Amour et à la Beauté en se montrant à lui, et lui ordonnant de tailler en marbre sa statue... Bernard obéit ; par les charmes de la déesse il fait son chef d'œuvre. On promène alors partout l'image de Vénus et assurant ainsi son règne, le monde se couvre de chefs d'œuvre...

Bientôt la gloire de l'art pâlit ; Satan a résolu de donner le monde à Faust, car la Beauté est une chose divine et dangereuse à ses projets. Afin d'assurer à la science une victoire rapide, il donne à Faust « la poudre à canon et l'Imprimerie ».

« Par ceci tu vaincras – lui affirme-t-il – tous les hommes seront tiens ». En effet la prédiction s'accomplit ; par la guerre et la calomnie[,] Faust triomphe...

Dans la troisième partie, Satan, qui est parvenu par la science de Faust à se rendre maître des hommes, songe à détruire les dernières traces divines. Il songe à défigurer la nature par l'Industrie. Le Doute et la Négation ayant tout conquis, une sorte de danse macabre apparaît, ayant le diable pour chef d'orchestre... Mais St Jean, toujours vivant à Pathmos (selon la tradition) affirme une dernière fois le triomphe de Dieu.) Beaucoup de détails, qu'il faut lire dans le texte, échappent à ce bref canevas, par lequel on jugera qu'il ne saurait être question ici du Faust de Goethe ; mais du Faust de la légende allemande. Quant au personnage de Bernard, je l'ai créé de toutes pièces ; il est parallèle à celui de Faust, et assiste, après son triomphe, à sa déchéance. Son châtiment, comme celui de Faust ; sera d'avoir horreur de vivre dans un monde déformée ; de ne pouvoir échapper la laideur, toujours grandissante, et à la destruction de ses œuvres. [Cet ouvrage me prit plus d'une année ; et m'entraîna dans de longues études tant philosophiques qu'historiques.) Après ces travaux je me délassai une fantaisie rabelaisienne : La Farce du Boiteux : Deux hommes n'ayant chacun qu'une jambe et un bras sont réunis par raillerie par le Bouffon du roi [Cochon] Ier. Se voyant ainsi liés et pourvus de deux bras et de deux jambes, ils se déclarent satisfaits. Chassés à coups de vessées par Cymbale, ils s'en vont de par le monde... Un chevalier coureur d'aventures, voyant sous un manteau cette informe bête, la prend pour un monstre ; il la charge de la lance, la jette à terre et le fait porter au Roi Louis XI... un débat pédantesque s'ouvre entre les savants, médecins, astrologues, alchimistes[,] tous à la recherche de la nature de cet être nouveau. Le roy veut le faire pendre comme une production de l'Enfer ; mais l'éloquence triomphe, et, devant la démonstration des hommes doctes, on relâche le monstre, en lequel ceux-ci ont découvert la *Matière* et l'*Esprit*. Le roi a fait donner une bourse d'or au personnage suspect avant de le chasser. Cette bourse ouvre la guerre entre les deux attachés. L'un veut consacrer l'argent à la luxure, la gourmandise et la crapule.

L'autre au bien, à la vie pieuse et la contemplation. Passe Margot, qui incite les deux boiteux aux débauches. Elle saouïle l'un et le satisfait, alors que l'autre l'admoneste et la rappelle à la bonne vie. Bientôt des tentatives de toutes sortes redoublent afin de corrompre Esprit, lequel ne résiste que faiblement. Enfin ivre de débauches et de vices Matière s'affaisse et meurt ... Alors Esprit supplie qu'on le détache de ce cadavre immonde...Cymbale reparaît. Après un long discours philosophique, il fait la séparation des deux boiteux et enterre Matière. Il donne des béquilles à Esprit, qui s'enfuit au plus vite. Écrit en vieux français pittoresque, émaillé de vers et de termes hardis, cet ouvrage est un divertissement que je pris pour oublier les peines que j'avais éprouvées lors du départ d'Armène. Il amusa toujours ceux à qui je le lus ; C'est une sorte de peinture à la Jérôme Bosch ou à la Pierre Brueghel. En ce temps-là j'illustrais les œuvres de François Villon ; aussi le fis-je apparaître dans cet ouvrage.

La guerre m'inspira un petit livre de vers le *Sol sacré*, que je ne répandis pas puis je publiai *Après la chute*.

En 1906, j'avais donné *Les Cendres de Gloire*, lesquelles influencèrent Léon Deubel et Paul Drouot. Ce fut à leur propos que m'avait écrit Guillaume Apollinaire. Je reniai plus tard cet ouvrage où je m'étais dissipé dans ma facilité à créer des images et dans licences d'une forme peu classique. Je tentai dans *Après la Chute*, une poésie plus forte, plus condensée. J'y déclarais, dès la première page :

Je me suis fait moi même un rigide procès
Désireux d'employer le classique français
Pour y trouver l'appui d'une grandeur
plus ample.

Quoiqu'écrit en sonnets, ce livre n'est qu'un tout, et rien n'en peut être retranché. C'est un tableau gradué de la décadence humaine, des origines jusqu'à nous. Ainsi j'y nie le progrès et l'idée du perfectionnement continu. Au contraire, je suppose l'homme d'abord Dieu, puis moine, prêtre chevalier, roi, Apôtre, enfin tombant dans le doute et l'anéantissement. Il n'a plus que le désespoir d'être sans raison... il est un mort vivant...

Cette tristesse engendrera nos goûts morbides, notre esclavage, notre dévotion aux faux dieux : industrie, progrès, argent etc. Tandis que nous ruinons le vrai Dieu, les hommes, autrefois, peuplaient les cieux et la terre de divinités sans nombre. Encore si nous avions le bénéfice de croire, uniquement pour nous élever au dessus de la matière, diviniser nos pensées ! Mais non ! c'est le Néant que l'homme veut, que l'homme désire ; c'est son suicide spirituel ; c'est sa fin ... Il ne fait d'efforts que pour se détruire, nier et s'ensevelir sous les ruines du monde et de lui-même. Seul le poète comprend le sens des nuits étoilées, vois les dieux, et célèbre le grand office de la Beauté universelle...Vain effort ! On ne veut plus entendre le poète. C'est le savant, le destructeur de la nature, l'imposteur qui appuie ses théories de mensonges, le conteur de fables sans poésie, qui fait de l'homme, un singe, un éléphant, une brute, qui affirme que vivre est un accident, qui est écouté et répand la mort.

Prométhée, personnifiant la science, aidé de Judas et de Lucifer, refait le monde, le change en cachot ; par l'organisation sociale, un esclavage renaît pire que tous les autres. L'Église vit et

persiste ; elle fut fondée dans le sang des martyrs, dans la Rome diabolique des Empereurs. Après avoir un moment triomphé, elle voit à nouveau la science lui ravir le sceptre en la personne de Faust « *qui fait monter le mal sur la nature entière.* »

Le livre se termine par le *Cantique* du poète. Il célèbre l'apparition de Dieu : Dieu est la raison de tout, et sa négation a entraîné l'homme dans les enfers. Non seulement ceux de la vie éternelle, mais ceux de la vie mortelle. C'est par la Négation qu'il s'est détruit lui-même et a tout détruit ; le poète qui vit d'Affirmation s'échappe pourtant de ce monde fantôme « *qui croule au Néant de tout ce qui périt.* »

Adam ou l'Homme. première partie de l'Épopée, fut écrit en 1921, dans la même disposition d'esprit. J'étais alors enfermé dans ma chambre des templiers ; de sa fenêtre je voyais ce vaste jardin abandonné, plein de grands arbres de toutes les espèces, qui me faisait penser à l'Éden. J'écrivis avec une facilité qui ne se tarit point ce poème de plus de trois mille vers, dont je dus ne publier qu'un abrégé pour économiser les frais d'impression. Je l'avais emporté avec moi en 1922 avec le manuscrit des *Figurations éternelles* et des *Ruines*, que m'avaient inspirés mes séjours aux templiers à Montmorency.

C'est à Gênes que je fis imprimer cette dernière plaquette, dédiée à la mémoire de mon ami et défenseur : Milos Marten, dont je venais d'apprendre la mort. Cet opuscule de 48 pages m'attira beaucoup d'admiration, surtout parmi des inconnus ; car, pour les amis, on sait assez qu'ils ne lisent point les livres qu'on leur donne, et ne vous en remercient même pas. Le *Journal de Genève* en la personne d'Elie Mauroy, l'*Intransigeant*, par celle de R de Neruys, signalèrent l'ouvrage : « Les vers s'alignent en rythmes parallèles et sûrs, pareils à d'étincelantes lames d'épées » disait l'un ; alors que l'autre constatait que « *les Figurations éternelles* » sont d'un grand poète. » Ces opinions qui vinrent plus tard jusqu'à moi, me firent le plus grand plaisir. Ce fut dans ce voyage d'Italie qu'écrivis *Italia Mater*, [fis] imprimé à Venise en 1922, comme un hommage à la plus belle et la plus grande nation du monde : celle à qui nous devons *La Somme* de St Thomas d'Aquin, le mysticisme de François d'Assise, la poésie de Dante, la musique de Palestrina, d'Allegri et de Monteverdi ; la sculpture et la peinture de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien, enfin l'architecture de Brunelleschi, de Michel-Ange et des constructeurs de la cathédrale de Milan ; sans parler du passé prodigieux de cette terre où naquit Virgile, et que St Pierre et St Paul baptisèrent de leur sang afin d'installer le Vicaire de Jésus Christ. Aussi disais-je en finissant mon *Alma Mater*.

« *Salut grande Italie, admirable maîtresse*

« *Je termine à genoux ce chant que je t'adresse*

« *O mère des latins et de l'art éternel !*

C'est également à Venise que je fis imprimer *Adam ou l'Homme*. Le sujet de ce livre est la peinture de l'Homme s'égarant de plus en plus après le Pêché. En perdant la présence de Dieu, il perd la connaissance de lui-même ; aveuglé par des sensations, des raisonnements, son égoïsme, il doute de sa propre personne. J'y passe en revue les formes philosophiques qui ont voulu se passer de Dieu, et qui, ne relevant que de l'homme et de la nature, concluent à l'illusion, le phénomène et le néant. Perdu dans les sophismes, l'homme n'a qu'une salut ; la Rédemption, chassé du Paradis Terrestre, livré à l'hostilité des animaux (d'abord ses amis) et de la nature, créée pour le charmer et faire son bonheur, il voit Caïn tuer Abel, il voit la mort, l'Idolâtrie ; La terre s'ouvre et réclame son

corps. Il a faim, il a soif, il a peur ; il désespère de tout, ayant mis Dieu et l'univers contre.

Il sent que si Caïn a tué Abel, c'est parce que lui, Adam, a fait contre Dieu le premier crime. Il a conçu l'enfant de son péché ; désormais, l'assassinat, la mort, la maladie courront [sic] la terre. Adam a la vision des mondes futurs, des immenses holocaustes que feront d'eux-mêmes ses fils... Tragique, épouvantable vision prospective, qui anime le poème d'une quantité de tableaux ! Enfin Adam aperçoit dans les nuées une femme qui tient un enfant ; c'est la nouvelle Eve, celle qui réparera la faute de la première ; Elle tient le nouvel Abel, le Christ sauveur, l'Homme Dieu.

Je ne répandis pas cet ouvrage signé du nom de Jean Dorsal et me contentai de le faire imprimer pour moi et mes amis. Il y manque beaucoup de morceaux que je conserve en mes manuscrits.

Le Juif Errant, suite de *Adam*, écrit avant ce dernier livre, est la recherche de l'Homme qui ne veut pas croire en le Christ, et qui, devant la négation, conduisant le monde à sa ruine, parvient à la foi et remonta enfin à Dieu. *Christophe Colomb* ou le porte Christ, troisième partie de l'Épopée (en cours d'exécution) est l'homme rentré dans la Foi, qui la porte aux mondes nouveaux ; il leur faut lutter contre l'Incrédulité, la Barbarie et l'or. Par l'or[,] son œuvre est entravée.

Sur cette terre vierge et heureuse, découverte par lui, les vices et les ambitions apportent le crime, les supplices et la mort. Colomb meurt en voyant son œuvre dénaturée ; mais il a planté la Croix sur les contrées où le Sauveur était inconnu ; et les Martyrs qu'il a fait involontairement peupleront le ciel, où son âme sainte et abreuvées d'avaries, va se réfugier enfin.

Ainsi l'œuvre s'est accomplie malgré les ruses du Démon ; car c'est le démon qui a mis l'or dans ces contrées pour en susciter la convoitise et de détourner dans le crime. Traité dans un sens symbolique, plus propice à la poésie que l'histoire, ce Christophe Colomb est un épisode ouvrant à l'imagination la lutte du Bien contre le mal, de la nature contre la fausse civilisation et de la matière contre l'Esprit. J'espère pouvoir achever cette partie, la dernière de mon *Épopée Chrétienne*. Pour en finir avec mes travaux poétiques, publiés jusqu'à ce jour, je signalerai sans commentaires : *La Coupe de Cristal*, *La lumière Mythique*, *La Sérénissima*, *Le Châte Vénitien*, *L'Ivresse sensible*, *Le Philtre Divin*, *L'Amour Immortel*, *Les Colères Sacrées*, *Le Sablier*, *Amour*, *Mort*, *Beauté*, *Couronne d'Amour*, avec des compositions musicales d'Andrée Fort.

Antérieurement à ces petits livres, j'avais publié, au Caire, mes vers de jeunesse, en deux volumes signés de mon nom : *Le Voyage de l'Être*, et *Extases et Lutttes* dont les premiers vers datent de mes seize ans. Il y a dans mes armoires un grand nombre de manuscrits préparés, dont les poèmes ne verront sans doute jamais le jour. Ils ont pour titres : *Porta Coeli*, *Les tourments de l'exil*, *Orient*, *Poèmes-philosophes*, *Confessionnal*, *Sensualismes Mystiques*, *Le lys intérieur*, *La torture d'aimer* etc. plus de vingt volumes que le temps et le manque d'argent ne me permettront pas de sortir de l'ombre avant ma mort. Je laisse à mes héritiers ce soin-là, à moins qu'ils ne trouvent plus économique de le jeter au feu ; car en général, c'est le sort des poèmes laissés dans les cercueils que sont les armoires ; les générations nouvelles se montrant de plus en plus avares et désintéressées des choses de l'esprit.

« Pourquoi cette passion d'écrire des vers, me direz-vous ; la peinture ne vous suffisait donc pas ? » Je ne puis répondre que ceci : « *C'est un destin !* Ma mère m'a souvent raconté que, lorsque je vins au monde, elle eut la curiosité de connaître mon sort, et la personne qu'elle consulta à cet

effet lui répondit qu'elle me voyait avec *un pinceau dans une main et une plume dans l'autre*. Je devais donc, d'après cette prédiction, écrire autant que peindre ; et c'est ce qui m'arriva. Mais premiers ouvrages furent poétiques, je les fis sur les bancs du collège, alors que j'avais un maître d'étude qui m'y encourageait, étant lui-même poète. Au contraire je ne m'adonnai à la prose que fort tard ; soit pour faire connaître mes amis peintres, alors ignorés ; soit pour défendre l'art lui-même. Je n'écrivis que passé trente ans des romans et des pièces de théâtre. Mes études esthétiques, parues plus tard sous le titre de : *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*, furent d'abord publiées au *Mercure de France*, et me firent remarquer. Parti pour l'Égypte, j'écrivis pour *l'Arte, le courrier du Nil*, la *Nouvelle Revue d'Égypte* au Caire. Très visité de jeunes gens qui se faisaient un honneur de m'entourer et de publier mes écrits, je produisis beaucoup. J'écrivis un roman, *la Victoire des Ténèbres*, parut à *l'Arte*. Il raconte ma vie d'alors, avec quelques familiers de mon logis. On y trouvera beaucoup de documents vrais, parmi des parties ou des faits inventés pour l'intérêt du récit. *L'Arte* était mon exutoire ; je dirigeai la partie française de cette revue franco-italienne, s'occupant surtout du théâtre, il me paraissait que durant les six mois de la saison du Caire. J'ai signé de divers pseudonymes les articles nombreux que j'y donnai ; *La Victoire* est signée *Armand Bélière*, anagramme de mon nom, d'autres pièces sont sous le nom d'El Wazzan, qui signifie, en arabe *Celui qui pèse*. Le jour *l'Arte* étant répandu parmi une jeunesse littéraire de syriens et de grecs, très versés dans notre langue, j'y rédigeais surtout des études sur la poésie contemporaine, que j'avais à coeur de faire connaître à ces jeunes gens, ou sur la peinture symboliste et l'impressionnisme.

On trouvera dans la collection de cette revue mes critiques sur Baudelaire, Émile Vehaeren, Victor Hugo, Alfred Poussin, le poète Charles Guérin, Henri de Régner, Huysmans etc. Simultanément, je faisais paraître une petite feuille de quatre pages, chaque mois, qui portait le nom de *Parnasse Oriental*. J'y donnais des poèmes traduits de l'arabe et des imitations de ces poèmes dont j'étais l'auteur sous les noms les plus divers : El Wazzan, Chaas Eddin pacha, Skander Sabbag, Achmed Abdallah ben Mohammed, Guillaume Dantan, Jean Nicodème, Mohammed El Chérif, Constantin Solibas, Ibrahim El Santaoui, Tristan Lenoir, Mikail Turini, Jeanne de Star. On pourrait croire, à lire cette liste, que ces auteurs ont réellement existé, tant les poèmes publiés se ressentent de l'esprit oriental, esprit que je m'étais infusé à force de vivre dans une population qui semblait la plus intéressante du monde. Mes œuvres principales en prose furent, plus tard, *La Danseuse persane*, où je racontai mon aventure avec Armène Ohanian, la danseuse venue à Paris que je rencontrai au banquet des orientalistes en 1913. Ce roman, transporté sous le règne de Louis XIII, à cause de mon habitation datant de cette époque et de la vie dans l'Isle St Louis, fut écrit en 1915 et n'en parut qu'en 1928 au *Mercure de France*, où il attira l'attention Mr Calmann Lévi, qui le tira à vingt mille exemplaires. Émile Baumann écrivit avec enthousiasme : « C'est un coup de maître ». Mon éditeur me fit signer un contrat pour trois romans, que je ne lui ai pas encore livrés (1938) quoiqu'ils soient dans mon armoire prêts à être recopiés.

L'un est le *Mendiant de Venise*, l'autre *La Gloire* ; enfin le troisième : *La victime du Docteur Magog*. J'ai donné en 1930 la première partie de cet ouvrage dans le *Mercure* sous le titre de *l'Esclave nue* ; la seconde est encore inédite. De ces trois romans le principal est *la Gloire*. Il se compose surtout des faits de ma propre vie et d'autres possibles, mais non réels, comme le rôle que j'attribue à la femme de mon héros, et qui ne ressemble en rien aux agissements de ma propre compagne, laquelle se montra toujours pour moi d'un parfait dévouement. J'avais besoin d'un autre

caractère d'épouse pour rendre l'histoire plus pathétique. *L'Esclave Nue* se réfère à un épisode de ma vie que je ne crois pas devoir rapporter dans ces pages. On le lira dans *Mercur de France*.

Sous le titre *Trois Contes d'Orient*, j'avais vers 1900, publié au Caire trois nouvelles, dont la principale résume mes sensations dans le vieux palais que j'habitais avec Hénéhah Sarti, ma première femme.

Les ouvrages que j'écrivis sur l'art sont plus nombreux que mes romans ; la plupart sont des recueils de conférences faites par moi dans les ateliers de peinture ou au[x] sociétés savantes de Paris.

J'ai publié : *L'Esthétique Fondamentale*, le grand et admirable *Michelange*, *Sur l'art et sur les maîtres*, *Réflexions d'un témoin de la Décadence du Beau*, La connaissance de l'Art, *Souvenirs sur Paul Gauguin* (livre qui fut traduit dans toutes les langues) et la *Rénovation Esthétique* revue contenant les études et les campagnes que je fis durant cinq années, contre les trafiquants de l'art. J'ai encore écrit beaucoup d'autres ouvrages qui ne verront peut-être jamais le jour, comme : *La peinture en Italie*, *Traité de l'harmonie des couleurs et de l'art en général : dans la pratique ...*

Quand aux notes accumulées par mes observations plastiques, elles sont nombreuses, et j'en ai recueilli la plupart dans des cahiers in Octavo.

La partie théâtrale ne m'a pas moins préoccupé.

J'ai débuté vers 1900 avec Les Deux Portraits, La Passion, Tout est bien qui finit bien, La Guerre Sainte, L'odalisque, Le repentir de Don Juan, Hélène, Jeanne d'Arctrahie, Les modernes, l'épouse Courtisane, l'œuvre de Michelange, La Pâque sanglante, Ste Madeleine, Le Jugement de Paris, Baccio Bandinelli, Les deux rivales, Hochgaly ou la Beauté, Incertitude, etc. Ces ouvrages en prose ou en vers sont des drames ou des comédies... voilà pour le plus gros de mon œuvre littéraire.

◆ INDEX DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ◆

ALBERTI Léon Battista, <i>De pictura</i>	17, 48.
ALIGHIERI Dante, <i>La Divine Comédie</i>	75.
D'AMSINCK Agathe, <i>Les Invalides du travail agricole</i>	29.
D'AMSINCK Agathe, <i>Histoire d'un rouge-gorge</i>	29.
ANDERSEN Hans Christian, <i>Contes danois</i>	75, 525.
ARIOSTO Ludovico, dit L'ARIOSTE, <i>Roland Furieux</i>	182.
BALZAC Honoré de, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	43-45, 75, 80, 176.
BALZAC Honoré de, <i>Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800</i>	23.
BAUDELAIRE Charles, <i>Les Fleurs du mal</i>	40, 42, 103, 171, 212.
BAUDELAIRE Charles, <i>Le Peintre de la vie moderne</i>	103.
BEAUNIER André, <i>Les Souvenirs d'un peintre</i>	194, 270.
BENEDEIT, <i>Le Voyage de Saint Brendan</i>	522.
BERNARD Émile, <i>Aventure de ma vie</i>	27, 84, 102, 105, 133, 135, 162, 165, 171, 182, 199, 233, 284, 300, 341, 373, 377, 522.
BERNARD Émile, <i>La Danseuse persane</i>	27, 92, 105, 134-136, 175, 176, 181-183, 201, 205, 210-218, 348.
BERNARD Émile, <i>La Tour, roman breton</i>	26, 27, 201, 417, 421, 434, 435, 453-456, 459, 461-463, 467, 468, 497, 508, 567, 817.
BERNARD Émile, <i>L'Esclave nue</i>	105, 201, 202, 348.
BERNARD Émile, <i>Les Modernes</i>	105.
BERNARD Émile, <i>Réflexions d'un témoin de la décadence du beau</i>	102, 347.
BERNARD Émile, <i>Pensées sur les choses de la vie, de l'art et des lettres</i>	26, 199.
BESNUS Amédée, <i>Mes relations d'artiste</i>	68, 69, 194, 266, 269, 277, 283.
BRETON Jules, <i>La Peinture : les lois essentielles, les moyens et le but, le beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la muse, conte historique</i>	196.
BRETON Jules, <i>La Vie d'un artiste</i>	52, 53, 133, 159, 194, 195, 198, 262, 264, 270, 271, 274- 276, 279, 282, 284-286, 288, 289, 293, 300, 305, 311, 312.
BRETON Jules, <i>Les Champs et la mer</i>	46, 65, 69, 86, 140, 159, 180, 262, 309, 310, 320, 430, 431.
BRETON Jules, <i>Un peintre paysan</i>	67, 133, 134, 159, 170, 181, 194-198, 203, 217.
BRETON Jules, <i>Savarette</i>	134, 135, 159, 178-180, 194, 196, 197, 202, 203, 213, 217, 221.
BOUDIN Eugène, « Notes d'un voyage en Bretagne ».....	27, 142, 274, 276-279, 281, 282, 285, 290, 295, 299, 387.
BORON Robert de, <i>Merlin</i>	533.
BRIZEUX Auguste, <i>Marie</i>	240.

CAMBRY Jacques, <i>Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795</i>	22, 71, 239.
CENNINI Cennino, <i>Il Libro dell'Arte</i>	17, 383.
CHATEAUBRIAND François-René de, <i>Les Martyrs ou Le Triomphe de la religion chrétienne</i>	23.
CHRÉTIEN DE TROYES, <i>Érec et Énide</i>	406, 532.
CLOUARD Albert, <i>Azénor et Tildu</i>	26, 138, 405, 406, 521-524, 526, 528, 530, 534, 537, 725.
CLOUARD Albert, <i>L'Arche Vermeille</i>	137, 512, 517-520, 546-552.
CLOUARD Albert, <i>La Légende de Saint Guirec</i>	256, 257, 317, 362, 511-519, 539.
CLOUARD Albert, <i>La Sainte aux Maisons</i>	516, 520, 521.
CLOUARD Albert, <i>La Sirène blessée</i>	524-527, 546.
CLOUARD Albert, <i>Merlin l'Enchanteur</i>	405, 406, 524, 528, 530-539, 545, 549, 553.
CLOUARD Albert, Georges BRAULT, <i>Tro Breiz</i>	72, 73, 154, 405, 466, 511, 527, 537, 540, 541, 543.
CORBIÈRE Tristan, <i>ffocsoR</i>	29.
CRESTON René-Yves, <i>Ar Bleizi (Les Loups)</i>	564.
CRESTON René-Yves, <i>Journal de bord de Saint Brendan à la recherche du paradis</i>	499.
DANIO Cécile [COROLLER Jeanne], <i>L'Histoire de notre Bretagne</i>	500.
DEMONT-BRETON Virginie, <i>Les Maisons que j'ai connues</i>	50-54, 75, 140, 233, 264.
DENIS Maurice, <i>Journal</i>	59, 164, 165, 173, 175, 192-194, 220, 242-249, 256, 297, 303-307, 319, 331,, 342, 343, 349, 382, 384.
DENIS Maurice, <i>Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1914-1921)</i>	109, 347.
DENIS Maurice, <i>Théories (1890-1910)</i>	109-111, 340-351, 356, 367, 370, 376, 379, 380.
DÉSIRÉ-LUCAS Louis-Marie, <i>Notes et souvenirs</i>	192, 193.
DÉVÉRIA Eugène, <i>Journal</i>	28.
DICKENS Charles, <i>David Copperfield</i>	179.
DIDEROT, Denis, <i>Salons</i>	42, 49, 80, 82.
DOMINIQUE, <i>Blanche et Maud</i>	155.
DOMINIQUE, <i>Expiation</i>	155.
DREZEN Youen, <i>Kan da Gornog (Chant pour l'Occident)</i>	502.
DUJARDIN Édouard, <i>Antonia</i>	59.
FÉLIBIEN André, <i>Le Songe de Philomathe</i>	15, 41.
FLAUBERT Gustave, <i>Par les champs et par les grèves</i>	24, 232, 237, 252, 261.
GAUGUIN Paul, <i>Ancien culte mahorie</i>	321, 322, 324.
GAUGUIN Paul, <i>Avant et Après</i>	54, 91, 99, 112, 116-119, 126, 130-132, 146, 168, 192, 323, 365, 366.
GAUGUIN Paul, <i>Cahier pour Aline</i>	70, 115, 117, 142, 146, 173, 174.
GAUGUIN Paul, <i>Défense des Indigènes</i>	116.
GAUGUIN Paul, <i>L'Esprit moderne et le catholicisme</i>	116-118, 320.
GAUGUIN Paul, <i>L'Église catholique et les temps modernes</i>	320.
[GAUGUIN Paul], <i>Le Sourire</i>	111-120.

GAUGUIN Paul, <i>Noa Noa</i>	49, 107, 118, 143-147, 173, 183, 184, 223, 322, 562.
GAUGUIN Paul, <i>Racontars de rapin</i>	89, 90, 131, 132.
GAUTIER Théophile, <i>Émaux et camées</i>	431.
GIDE André, <i>Le Voyage d'Urien</i>	57, 500.
GIDE André, <i>Si le grain ne meurt</i>	50.
GIDE André, <i>Traité du Narcisse</i>	181.
GOETHE Johann Wolfgang von, <i>Les Années d'apprentissages de Wilhelm Meister</i>	179.
GONCOURT Edmond et Jules de, <i>Manette Salomon</i>	45.
GRIMM, Jacob, <i>Le Roi Grenouille</i>	527.
HAUPTMANN Gerhart, <i>L'Assomption d'Hannele Mattern</i>	59.
HEREDIA José Maria de, <i>Les Trophées</i>	66-68, 170.
HUYSMANS Joris-Karl, <i>À Rebours</i>	48, 327, 328.
IBELS Henri-Gabriel, <i>La Neige</i>	63.
IBELS Henri-Gabriel, <i>Mémoires</i>	360, 362, 363, 384.
IBSEN, Henrik, <i>La Dame de la mer</i>	59.
JACOB Max, <i>Je n'ai pas fait de cubisme</i>	128.
JACOB Max, <i>La Côte</i>	422-428, 499, 565.
JACOB Max, <i>La Couronne de Vulcain, conte breton</i>	429.
JACOB Max, <i>Poèmes de Morven le Gaëlique</i>	425-429, 499.
KUNDERA, Milan, <i>L'Insoutenable Légèreté de l'être</i>	245.
LAFORGUE Jules, <i>Les Complaintes</i>	433.
LANGLAIS Xavier de, <i>La Technique de la peinture à l'huile</i>	396.
LANGLAIS Xavier de, <i>Le Roman du Roi Arthur</i>	493, 494.
LANSYER Emmanuel, <i>Autobiographie</i>	67, 171.
LANSYER Emmanuel, <i>Paysages et souvenirs, sonnets</i>	52, 65, 66, 67, 160, 166, 167.
LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart de, <i>Barzaz Breiz</i> ..	23, 32, 75, 240, 394, 395, 399, 400-437, 450-457, 462, 463, 485, 193, 498, 499, 506, 508, 509, 522, 531, 532, 534, 535, 542, 555, 560, 656.
LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart de, <i>Myrdhinn ou l'Enchanteur Merlin</i>	405.
LA VILLÉON Emmanuel de (KERLÉON), <i>Contes pour enfants</i>	155, 156, 447-449, 508, 531.
LE BRAZ Anatole, <i>Essai sur l'histoire du théâtre celtique</i>	63.
LE GRAND Albert, <i>La Vie, gestes, mort et miracles des saints de la Bretagne armorique</i>	511, 513, 514, 518, 525.
LENZ Pierre, <i>L'Esthétique de Beuron</i>	333, 337, 338.
LÖNNROT Elias, <i>Le Kalevala</i>	400, 409.
LOTH Joseph, <i>Contributions à l'étude de la Table Ronde</i>	533.
LOTI Pierre, <i>Pêcheurs d'Islande</i>	394.
LUZEL François-Marie, <i>Contes et récits populaires des Bretons Armoricaains</i>	426, 439, 445, 542, 565.
LUZEL François-Marie, <i>Sonioù Breiz Izel, chants populaires de Basse-Bretagne</i>	426, 428, 433

LUZEL François-Marie, <i>Gwerziou Breiz Izel, chants populaires de la Basse-Bretagne</i>	404, 426.
MACPHERSON James [OSSIAN], <i>Carthon</i>	23, 400, 411-414
MAETERLINCK Maurice, <i>La Vie des abeilles</i>	549.
MALIVEL Jeanne, <i>Les Sept Frères</i>	27, 486-490.
MAUPASSANT Guy de, <i>Fort comme la mort</i>	45.
MICHEL-ANGE [BUONAROTTI Michelangelo], <i>Poèmes</i>	17.
MIRBEAU Octave, <i>Dans le ciel</i>	44, 45, 176, 177.
OHANIAN Armen, <i>Les Rires d'une charmeuse de serpents</i>	201.
PÉTRONE, <i>Satyricon</i>	175.
PERRAULT Charles, <i>Histoires ou Contes du Temps passé</i>	418, 438, 439.
PERRIN Olivier, <i>Galerie bretonne ou Vie des Bretons de l'Armorique</i>	23, 229.
PITRE-CHEVALIER, <i>La Bretagne ancienne et moderne</i>	24.
QUILLARD Pierre, <i>La Fille aux mains coupées</i>	59.
RANSON Paul, <i>Abbé Prout, guignol pour vieux enfants</i>	60.
REDON Odilon, <i>À soi-même</i>	262, 271-273, 279.
RENAN Ary, <i>Le Costume en France</i>	64.
RENARD, Jules, <i>Poil de carotte</i>	57, 156.
RIVIÈRE Henri, <i>Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis</i>	139, 266, 267, 283.
ROUSSEAU Jean-Jacques, <i>Émile ou De l'éducation</i>	179.
ROUSSEAU Jean-Jacques, <i>Les Rêveries du promeneur solitaire</i>	254.
RUYSBROECK Jan van, <i>L'Ornement des noces spirituelles</i>	383.
SÉBILLOT Paul, <i>La Bretagne enchantée</i>	401, 402, 407, 409, 410, 420
SÉBILLOT Paul, <i>La Réorganisation des Salons</i>	72.
SÉRUSIER Paul, <i>ABC de la peinture</i>	174, 186, 187, 213, 261, 326, 328, 333, 334, 337-339, 360, 368, 369, 381, 383, 388, 561.
SAND George, <i>Les Visions de la nuit dans les campagnes</i>	412.
SOUVESTRE Émile, <i>Les Derniers Bretons</i>	240.
SOUVESTRE Émile, <i>Le Foyer breton, traditions populaires</i>	75.
TASSO Torquato dit LE TASSE, <i>Jérusalem délivrée</i>	182.
TAYLOR Justin, NODIER Charles, CAILLEUX Alphonse, <i>Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France</i>	24, 230, 231, 235, 236-238, 250.
VALLOTTON Félix, <i>Corbehaut</i>	21, 157, 158, 175, 204-210, 214, 216, 217, 453, 454, 457, 458, 461, 464, 467, 471, 472, 566.
VALLOTTON Félix, <i>La Vie meurtrière</i>	22, 47, 49, 56, 95, 149, 150, 157, 158, 175-178, 204-206, 211.
VALLOTTON Félix, <i>Les Soupirs de Cyprien Morus</i>	158, 203.
VALLOTTON Félix, <i>Un homme très fort</i>	157.
VASARI Giorgio, <i>Vies des artistes</i>	48, 357.
VERCEL Roger, <i>Pêcheurs des quatre mers</i>	465.

VERKADE Willibrord, <i>Le Tourment de Dieu</i>	27, 61, 140, 301, 305, 318, 326, 327, 331, 332, 368, 382, 383.
VORAGINE Jacques de, <i>La Légende dorée</i>	402.
WILDE Oscar, <i>Le Portrait de Dorian Gray</i>	45.
ZOLA Émile, <i>L'Œuvre</i>	44, 45, 47, 176.

◆ INDEX DES ILLUSTRATIONS ET DES ŒUVRES PICTORALES CITÉES ◆

Les œuvres précédées d'un ◆ sont reproduites.

- ◆ ANASTASI Auguste, *L'Escalier du bac à Douarnenez*, 1870, huile sur toile, 90x130,5, Quimper, Musée des Beaux-Arts**268.**
- ◆ BERNARD Émile, *Le Château de Rustéphan*, 1889, huile sur toile, 74x92, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis.....**417.**
- BERNARD Émile, *Madeleine au Bois d'Amour*, 1888, huile sur toile, 138x163cm, Paris, Musée d'Orsay.....468.
- BERNARD Émile, *Le Pardon*, dit aussi *Les Bretonnes dans la prairie*, 1888, huile sur toile, 73x92 cm, Paris, Musée d'Orsay.....312, 313, 350, 374, 377, 378.
- ◆ Eugène BOUDIN, *Le Pardon de Sainte-Anne-La-Palud* (1858), huile sur toile, 87 x 146,5cm, Le Havre, MuMa.....**276.**
- ◆ BRETON Jules, *À la fontaine* (1892), huile sur toile, 90,5x68cm, Quimper, Musées des Beaux-Arts.....**270.**
- ◆ BRETON Jules, *Grand pardon breton*, 1869, huile sur toile, 132x185cm, Cuba, Musée de la Havane.....**309.**
- ◆ BRETON Jules, *Le Pardon de Kergoat*, 1890, huile sur toile, 123,6 x 234 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....**277.**
- CLOUARD Albert, *Ar Golo*, [s.d.], huile sur carton, 24x32 cm.....259.
- ◆ CLOUARD Albert, « Bibliographie de Merlin » dans l'un des carnets de Clouard (sans date), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....**538.**
- ◆ CLOUARD Albert, « Chants de La Fileuse et d'Azéonor », Carnet de musique inédit, (sans date), Musée de Pont-Aven.....**526.**
- ◆ CLOUARD Albert, *Comment Saint Guirec vint en Bretagne*, (1903), huile sur toile, 126x160cm, Perros-Guirec, Collections Ville de Perros.....317, **515**, 516.
- ◆ CLOUARD Albert, *Gradlon et Dahut*, s.d., huile sur carton, 33x41cm, non localisé.....**416.**
- ◆ CLOUARD Albert, Inventaire de diverses plantes sauvages, extrait d'un des carnets de Clouard (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....**541.**
- ◆ CLOUARD Albert, *Joël au bateau*, photographie, Fonds Clouard, Musée de Pont-Aven.....**418.**
- ◆ CLOUARD Albert, *Joël au bateau*, (1904), huile sur carton, 48x64 cm, non localisé.....**419.**
- CLOUARD Albert, *La Ferme de Kerlaz*, 1893, huile sur carton, 30x36 cm, non localisé.....259.
- ◆ CLOUARD Albert, *La Sainte aux Maisons*, non daté, huile sur carton, 24x30cm, non localisé.....516, **521.**
- ◆ CLOUARD Albert, "Le Frère aux abeilles", extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....**137.**

- ◆ CLOUARD Albert, « Le Saint aux oiseaux », extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....517.
- ◆ CLOUARD Albert, « Le Saint Homme des bois », extrait de *L'Arche Vermeille*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....517.
- ◆ CLOUARD Albert, *Les Fiancés de Pont-Aven*, vers 1905, huile sur toile, 62x81 cm, non localisé.....462.
- ◆ CLOUARD Albert, *Les Tailleurs de granit ou Les Imagiers*, 1918, huile sur toile, 125x158 cm, collection particulière.....301.
- ◆ CLOUARD Albert, *L'Oratoire de saint Guirec à Ploumanac'h*, lithographie en couleur, 23,5x39cm, Musée de Pont-Aven.....513.
- ◆ CLOUARD Albert, *Méditation*, (s.d.), huile sur toile, 62x81cm (non localisé).....253.
- ◆ CLOUARD Albert, *Merlin et Viviane*, vers 1905, huile sur toile, 63x82cm, non localisé.....536, 537.
- ◆ CLOUARD Albert, *Merlin l'Enchanteur*, présentation des personnages, (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....530.
- ◆ CLOUARD Albert, « Prière » extraite du *Saint Homme des bois*, 1931, manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....520.
- ◆ CLOUARD Albert, « Prière aux oiseaux » (2 illustrations), extraite du « Saint aux oiseaux », *L'Arche Vermeille* (1931), Musée de Pont-Aven.....551.
- ◆ CLOUARD Albert, Recension de formulations caractéristiques des contes bretons, extrait de l'un des carnets de Clouard, (non daté), manuscrit conservé au Musée de Pont-Aven.....542.
- ◆ CLOUARD Albert, *Saint Herbot* (sans date), huile sur toile, 53x81cm, non localisé.....518.
- ◆ CLOUARD Albert, *Vers le bon gîte, la Chapelle de la clarté*, 1905, huile sur toile, 63x81cm, non localisé.....249.
- ◆ COROT Camille, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864, huile sur toile, 65x89 cm, Paris, Musée du Louvre.....444.
- COROT Camille, *Velléda*, vers 1868-1870, huile sur toile, 83x55 cm, Paris, Musée du Louvre....415.
- ◆ CRESTON René-Yves, *Les Porteresses*, Batz-sur-mer, Musée des marais salants – Cap Atlantique.....484.
- ◆ CRESTON René-Yves, *Nominoé*, 1928, faïence, Henriot Quimper, 36x43x15,5 cm, Quimper, Musée départemental breton.....485.
- ◆ DARGENT Yan', *Les Lavandières de la nuit*, vers 1861, huile sur toile, 75x151 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....76.
- DARGENT Yan', *Les Vapeurs de la nuit*, 1863, huile sur toile, 100x210 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....75.
- DENIS Maurice, *Feu de joie à La Clarté*, huile sur toile, 64x92cm, collection particulière.....308.
- ◆ DENIS Maurice, *Feux de la Saint-Jean à Loctudy*, huile sur carton, 1895, 55x81 cm, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven.....318.
- ◆ DENIS Maurice, *La Barque au saint breton*, dit aussi *Portrait de Clouard en Saint Guirec*, 1903-1906, huile sur toile, Morlaix, Musée des Jacobins.....362.
- DENIS Maurice, *Procession et feu de joie à la Clarté*, huile sur toile, 124x99cm.....318.

- DENIS Maurice, *Les Régates aux échelles de haubans*, 1892, huile sur toile, 41x32 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....343.
- DENIS Maurice, *Régates à Perros-Guirec*, 1897, huile sur carton marouflé sur panneau parqueté, 1897, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré.....343.
- ♦ DENIS Maurice, *Saint Georges aux rochers rouges*, 1910, huile sur toile, 75,5x131 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts.....317, **318**.
- ♦ DUVEAU Louis, *La Peste d'Elliant* (1849), huile sur toile, 152x266 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....265, 266, **414**, 415.
- FRICK Paul de, *Jésus chez les Bretons*, huile sur toile, 110x200 cm, Saint-Brieuc, Collège Saint-Charles.....317.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Bretonne en prière*, 1894, huile sur toile, 65,2x46,7 cm, Williamstown, Clark Art Institute.....**316**.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Ia Orana Maria*, 1891, huile sur toile, 114x88cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.....**315**.
- GAUGUIN Paul, *La Vision du sermon*, 1888, huile sur toile, 72,2x91 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland.....87, 257, 312, 313, 317, 350, 374, 377, 378, 516.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Le Christ jaune*, 1889, huile sur toile, 91 x 73 cm, Buffalo, Galerie d'art Albright-Knox.....**314**.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Le Christ vert*, 1893, huile sur toile, 92x73 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.....**314**.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Manao Tupapau*, 1892, huile sur toile, 45x38 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.....146.
- ♦ GAUGUIN Paul, *Noa Noa*, 1893-1897, extraits du manuscrit conservé au musée du Louvre.....**143**, **144**.
- GÉRARD François, *Ossian évoque les fantômes au son de la harpe*, 1800, huile sur toile, 185x195 cm, Hamburg, Kunsthalle.....414.
- ♦ INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Le Songe d'Ossian*, 1813, huile sur toile, 348x275 cm, Montauban, Musée Ingres Bourdelle.....**413**.
- ♦ JACOB Max, *Deux bretonnes*, vers 1930, gouache sur papier, 32x30 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....**128**.
- ♦ LANSYER Emmanuel, *La Baie de Douarnenez à marée basse*, 1879, huile sur toile, 128x175,5 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....**55**.
- ♦ LANSYER Emmanuel, Page de l'inventaire général des biens d'Emmanuel Lansyer, Maison-Musée Emmanuel Lansyer, Ville de Loches.....**166**.
- ♦ LA VILLÉON Emmanuel de, page de son agenda personnel, 1940-1941, "Lundi 12", Paris, Galerie Peirce.....**436**.
- ♦ LA VILLÉON Emmanuel de, *Nuit d'été enchantée*, 1912, Huile sur toile, 80x131 cm, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon.....**443**.
- ♦ LA VILLÉON Emmanuel de, *Robardic le pâtre*, 1912, huile sur toile, 116x81 cm, non localisé.....**440**.
- ♦ LA VILLÉON Emmanuel de, *Robardic le pâtre*, vers 1912, huile sur toile, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon.....**441**.

- ◆ LA VILLÉON Emmanuel de, *Robardic le pâtre, conte breton*, 1912, huile sur toile, 116x81 cm, Fougères, Musée Emmanuel de La Villéon.....**442**.
- ◆ LENEVEU Jules-Eugène, *Velléda, effets de lune*, 1883, huile sur toile, 231 x 132 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....**414**, 415.
- ◆ LE QUESNE Fernand, *La Légende de Kerdeck*, 1890, huile sur toile, 210x282 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper.....415.
- ◆ LUMINAIS Évariste, *La Fuite du roi Gradlon*, vers 1884, Quimper, Musée des Beaux-Arts.....**415**.
- ◆ MALIVEL Jeanne, *Études pour des impressions textiles* (non daté).....**486**.
- ◆ MÉHEUT Mathurin, gouache reproduite dans *Pêcheurs des Quatre Mers* de Roger Vercel, Nantes, Imprimerie moderne de Nantes, 1957.....**465**.
- ◆ REDON Odilon, *Papillons*, vers 1910, huile sur toile, 75x55 cm, MOMA, New-York.....**315**.
- ◆ SÉRUSIER Paul, *Les Trois Fileuses*, 1918, huile sur toile, 81x166,5 cm, Brest, Musée des Beaux-Arts, Dépôt de l'État (musée d'Orsay), 1974, D. 974.1.1.....**336**.
- SÉRUSIER Paul, *Le Talisman ou Paysage au Bois d'Amour*, 1888, huile sur bois, 27x21 cm, Paris, Musée d.....19, 25, 32, 353, **354-359**, 369, 379-381, 385.
- ◆ SÉRUSIER Paul, détail de la fresque ornant le baptistère de la chapelle Notre-Dame-des-Portes, Châteauneuf-du-Faou (Finistère).....**339**.
- SÉRUSIER Paul, *Paul Ranson en costume nabique*, 1890, huile sur toile, 61x46,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.....**361**.
- ◆ VALLOTTON Félix, *Autoportrait à l'âge de vingt ans*, 1885, huile sur toile, 70x55,2cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.....**204**.
- VALLOTTON Félix, *Intimités*, 1898, série de 10 gravures sur bois parue dans la *Revue Blanche*, 7x8cm.....149, 157.
- ◆ VALLOTTON Félix, *La Loge de théâtre, le monsieur et la dame*, 1909, huile sur toile, 46x38cm, collection particulière.....**60**.
- ◆ VALLOTTON Félix, *La Haine*, huile sur toile, 1908, 146x206cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.....**156**, 157.
- ◆ VALLOTTON Félix, *Le Chemin vers Locquirec* (1902), huile sur carton, 57x32 cm, Moscou, Musée Pouchkine.....**466**.
- ◆ VALLOTTON Félix, "Le Mensonge", *Intimités*, bois gravé, 1897-1898, 7x8cm.....**149**.
- ◆ VALLOTTON Félix, "Sur la table, la lampe éclairait", illustration pour *La Vie meurtrière*.....**149**.
- VAN GOGH Vincent, *Les Tournesols*, Arles, 1888-1889.....45.
- VAN GOGH Vincent, *Les Iris*, Saint-Rémy-de-Provence, Mai 1889, Los Angeles (Californie), Getty Museum.....45
- ◆ VERKADE Jan, projet de rideau de scène pour *Les Sept Princesses*, vers 1892, gouache sur papier, 137x150 cm, Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental Maurice Denis.....**62**.
- VOILLEMOT Charles, *Velléda*, 1869, huile sur toile, 230x140 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts.....414.

TABLE DES MATIÈRES

◆ REMERCIEMENTS ◆.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	13
Qui sont les peintres-écrivains en Bretagne ?.....	13
Au confluent de deux champs d'étude.....	15
De la naissance des études celtiques à la révolution picturale de Pont-Aven.....	22
De l'inventaire des peintres-écrivains en Bretagne à la constitution d'un corpus d'étude...	25
Aborder les peintres-écrivains en Bretagne : un champ de recherche et des problématiques inédits.....	30
PARTIE 1 ◆ ÉCRIRE.....	37
◆ CHAPITRE 1 ◆ LES PEINTRES ET LE CHAMP LITTÉRAIRE.....	39
1. Une domination littéraire.....	39
A. Les écrivains face à la peinture.....	41
a) Relations historiques.....	41
◆ Ut pictura poesis ?.....	41
◆ Structuration des champs littéraire et artistique au XIXe siècle.....	42
b) Le peintre dans le roman au XIXe siècle.....	43
◆ Les peintres, des héros fictionnels.....	43
◆ Le couple peintre-écrivain, un couple romanesque.....	47
B. Des réseaux littéraires parisiens.....	49
a) Des lieux d'échange.....	49
◆ Les Salons et cercles d'artistes.....	49
◆ Des colonies d'artistes.....	51
b) Collaborations.....	56
◆ L'illustration : une voie d'émancipation.....	56
◆ Le théâtre.....	58
c) Dédicaces.....	64
d) La Bretagne et les réseaux artistiques parisiens.....	71
◆ Peintres et sociétés celtiques.....	71
◆ Les peintres et l'incontournable sphère artistique parisienne.....	74
◆ Inflexions régionalistes.....	77
2. Concurrences et rivalités.....	80
A. Le peintre et le critique.....	80
a) Être adoubé par la critique.....	80
◆ La consécration de l'écrivain.....	80
◆ Toujours la peinture sous le joug littéraire.....	83

♦ La critique créatrice.....	87
b) Contre la critique.....	88
c) Le peintre comme critique.....	93
B. Les revues des peintres.....	101
a) La Rénovation esthétique d'Émile Bernard.....	101
b) Maurice Denis et L'Occident.....	106
c) Le Sourire de Paul Gauguin.....	111
Conclusion : se faire un nom.....	121
♦ CHAPITRE 2 ♦ FAIRE ŒUVRE LITTÉRAIRE.....	125
1. Portrait du peintre en écrivain.....	125
A. Peindre, écrire : métier ou vocation ?.....	126
a) L'artiste-artisan.....	126
b) Peindre, écrire : un même mouvement ?.....	133
B. Le manuscrit : œuvre littéraire ou objet d'art ?.....	136
a) L'aura du manuscrit.....	137
b) Des œuvres à destinataire.....	141
c) Des œuvres hybrides.....	143
C. Les caprices de la réception.....	151
a) Publier.....	152
b) Orchestrer sa postérité.....	161
♦ Attester d'une œuvre.....	161
♦ Spéculer sur l'avenir.....	162
♦ Saisir une identité.....	164
♦ Disparaître sans laisser de traces.....	166
2. Contextes d'écriture.....	168
A. Filiation et intertextualité.....	168
a) Des modèles littéraires.....	169
b) Des indices textuels : les fictions du peintre.....	175
B. La genèse de l' œuvre : des pré-textes.....	185
a) La correspondance : un espace d'expérimentation.....	186
b) Le journal : une œuvre à composer.....	191
c) Les mémoires : initier un nouveau mouvement.....	194
C. Le roman : un espace multiple.....	200
a) La juste distance autobiographique.....	200
b) Un espace métatextuel.....	206
c) Forger une figure de peintre-écrivain ?.....	215
Conclusion : le modèle médiéval et le modèle humaniste.....	219
CONCLUSION DE LA PARTIE 1.....	223

PARTIE 2 ♦ DU PITTORESQUE AU PRIMITIF : RÔLE DE L'ÉCRIT DANS L'ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DE LA BRETAGNE.....229

♦ CHAPITRE 3 ♦ LA BRETAGNE PITTORESQUE : MODALITÉS DU REGARD.....231

1. Le pittoresque : une notion kaléidoscopique.....	234
A. Brève histoire du pittoresque.....	234
a) La nature sous le regard.....	234
b) Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France.....	235
c) La naissance des stéréotypes régionaux.....	238
B. Pittoresque et récits de peintres.....	242
a) Le pittoresque journal de Maurice Denis.....	243
♦ Ce qui est digne d'être peint.....	243
♦ Le pittoresque et le théâtral.....	245
♦ Le pittoresque et le primitif.....	245
♦ Pittoresque et couleur locale.....	247
b) Le Tro Breiz d'Albert Clouard, un voyage pittoresque ?.....	250
♦ La Bretagne esthétique.....	251
♦ Métamorphoses du paysage.....	254
♦ Exercices de la mémoire.....	257
♦ « Ne me parlez pas de ce livre ! ».....	259
2. Le paysage empêché : le paysage littéraire dans les récits de voyages.....	260
A. Un regard qui s'é gare.....	263
a) Les attentes.....	264
♦ la déception : rien à voir.....	264
♦ Le regard saturé.....	265
♦ La galerie de tableaux.....	268
♦ La Bretagne : un autre Orient ? Une autre Italie ?.....	270
b) Le caractère du pays.....	272
♦ Tristesse et âpreté du paysage.....	272
♦ Saturation du regard : le paysage humain.....	274
B. Dialectique intérieur/extérieur et apparition du paysage.....	278
a) Les motifs d'enfermement.....	278
♦ La pluie.....	278
♦ Derrière la vitre.....	280
b) Conditions d'apparition du paysage.....	281
♦ La solitude : subjectivité et naissance du je.....	281
♦ La traversée.....	282
♦ La lumière : révélatrice du paysage.....	284
C. Dépasser l'aporie du paysage.....	286
a) Modalités d'expression du paysage.....	286
♦ Les pouvoirs de la littérature.....	286

♦ Picturalisation de l'écriture.....	289
♦ Polysensorialité du paysage : le paysage d'Argoat.....	290
b) Au-delà du paysage.....	292
♦ Paysage-palimpseste.....	292
♦ L'avènement de l'écriture.....	295
Conclusion : l'avènement du littéraire comme dépassement du pittoresque.....	297
♦ CHAPITRE 4 ♦ ART ET SPIRITUALITÉ EN BRETAGNE : L'ÉCRIT À LA SOURCE	
D'UNE NOUVELLE ÈRE PICTURALE.....	299
1. Ancrages chrétiens.....	299
A. Piété populaire et cultes anciens.....	299
a) Ces calvaires barbares : un art religieux sauvage.....	300
b) Les deux origines de la foi bretonne : syncrétismes.....	304
c) Mises en œuvres : de la piété populaire à l'édifice religieux.....	308
d) Hommages à Gauguin.....	316
B. La « Sainte Bretagne » : terre d'accueil du spirituel.....	318
a) Mythifier le quotidien.....	318
b) D'un culte à l'autre : sources anciennes revivifiées et spiritualité nouvelle.....	321
c) La Bretagne-monastère : un espace méditatif.....	325
2. Théories esthétiques et spiritualité : un élan vers l'art sacré.....	332
A. La correspondance de Sérusier : élaboration épistolaire d'une théorie picturale et spirituelle.....	332
a) La tentation de l'esthétique de Beuron contre le naturalisme breton.....	333
b) L'écrit : une voie d'élévation spirituelle.....	336
B. Néo-classicismes et théorisations : Maurice Denis et Émile Bernard.....	340
a) Découvertes artistiques et inspirations religieuses.....	340
b) Une arrière-garde esthétique ?.....	343
c) De l'excès des théories au roman du peintre.....	346
Conclusion : le berceau du primitivisme.....	350
♦ CHAPITRE 5 ♦ FAIRE RÉCIT POUR FAIRE L'HISTOIRE : L'EXEMPLE DES NABIS ET	
DU SYNTHÉTISME.....	353
1. Les Nabis : naissance d'un groupe, éléments d'un mythe.....	353
A. La leçon au Bois d'Amour : un mythe fondateur.....	355
B. Le Talisman : un objet résiduel.....	356
C. Une confrérie religieuse.....	359
2. Historiographie de l'École de Pont-Aven.....	363
A. Le mythe Gauguin.....	363
a) Se forger sa propre mythologie.....	363
b) Élire un maître pour bénéficier de sa lumière.....	367

B. Émile Bernard : le mauvais apôtre ?.....	373
C Maurice Denis : faire l'Histoire.....	379
D. Une tension entre histoire individuelle et Histoire de l'art.....	382
Conclusion : les revues, un espace où s'écrit l'histoire des peintres.....	384
CONCLUSION DE LA PARTIE 2.....	387
PARTIE 3 ♦ DES FICTIONS BRETONNES.....	393
♦ CHAPITRE 6 ♦.....	399
UNE INFLUENCE DE LA LITTÉRATURE POPULAIRE BRETONNE.....	399
1. Le Barzaz Breiz : une source d'inspiration et de méthode.....	400
A. Un modèle littéraire romantique entre tradition et création.....	401
a) Principe de structuration externe : l'anthologie.....	401
b) Principe de structuration interne : recomposition et réactualisation.....	403
c) La querelle du Barzaz Breiz.....	407
B. Un ouvrage symbolique.....	411
a) Réception dans les milieux littéraires.....	411
b) Le Barzaz Breiz et la peinture.....	414
c) Les enjeux d'une réécriture.....	419
2. Pastiches et réécritures.....	422
A. Le chant : une tradition exemplaire.....	422
a) Les chants celtiques de Max Jacob.....	422
b) Jules Breton, et les Hirondelles du Barzaz Breiz.....	429
♦ Un authentique pastiche.....	429
♦ Le modèle de la gwerz et le vraisemblable.....	432
B. Emmanuel de La Villéon et le conte.....	438
a) Le conte en peinture.....	438
b) La Villéon conteur.....	445
♦ L'onirisme du conte fantastique.....	445
♦ Les épisodes bibliques.....	448
Conclusion.....	450
♦ CHAPITRE 7 ♦ LA LITTÉRATURE POPULAIRE À L'AUNE DE LA MODERNITÉ.....	453
1. De la littérature populaire à la fiction moderne.....	454
A. Un modèle à l'écriture moderne.....	454
a) La matière première du roman.....	455
b) Oralité et fiction.....	458
B. Penser le présent.....	461
a) Une époque révolue.....	461
b) Interroger l'époque contemporaine.....	467

2. Tradition populaire et mouvements régionalistes.....	472
A. Les socles d'un renouveau.....	473
a) L'engagement de Maufra.....	474
b) L'artiste : le « décentralisateur ».....	475
c) La littérature populaire : un vecteur.....	477
d) Vers un renouvellement des représentations.....	479
B. Ar Seiz Breur : place de la littérature dans l'élévation d'un art breton moderne.....	483
a) Les Seiz Breur et la littérature populaire.....	485
♦ Jeanne Malivel (1895-1926) : l'initiatrice.....	486
♦ Xavier de Langlais et la littérature médiévale.....	493
b) Kornog, un organe de diffusion.....	495
c) L'avènement d'une littérature bretonne.....	497
d) Recherches graphiques autour du livre.....	500
C. Entre rupture et continuité.....	503
Conclusion : un nouveau paradigme.....	508
♦ CHAPITRE 8 ♦ ALBERT CLOUARD, D'UNE BRETAGNE À L'AUTRE.....	511
1. Des récits fondateurs.....	512
A. Entre paganisme et christianisme.....	512
a) Des vies de saints.....	513
b) Une quête de foi : la Bretagne comme métonymie du moi.....	521
B. Des récits merveilleux.....	524
a) Un mélange de traditions.....	524
b) Merlin : une œuvre totalisante.....	530
2. Une Bretagne en mouvement.....	537
A. Les carnets de Clouard, un répertoire à deux visages.....	537
a) L'érudition littéraire.....	538
b) L'observateur du monde : une Bretagne familière.....	540
B. Célébrer la nature bretonne.....	544
a) Une image vivante du pays.....	544
b) L'Arche Vermeille : un herbier et un bestiaire bretons.....	548
Conclusion.....	553
CONCLUSION DE LA PARTIE 3.....	555
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	559
♦ BIBLIOGRAPHIE ♦.....	569
♦ Bibliographie littéraire.....	569
Corpus primaire.....	569
Corpus secondaire.....	575

Manuscrits & inédits.....	577
Fictions, recueils & récits.....	577
Écrits sur l'art.....	580
Correspondances.....	580
◆ Sur le corpus.....	580
Études & essais.....	580
Catalogues d'expositions.....	582
Articles, conférences & communications.....	584
◆ Sur les relations littérature-peinture.....	585
Études & essais.....	585
Articles et revues.....	586
◆ Sur la Bretagne.....	586
Représentations et ethnologie.....	586
Sur les arts, artistes et musées en Bretagne.....	587
Sur la littérature bretonne.....	587
Articles & revues.....	588
◆ Bibliographie théorique & critique.....	588
Ouvrages généraux.....	588
Sur la littérature.....	589
Sur la peinture.....	590
Sociologie de la littérature.....	590
Articles & revues.....	590
◆ ANNEXES ◆.....	591
Annexe 1 ◆ Inventaire des peintres-écrivains en Bretagne (XIXe-XXIe siècles).....	593
Annexe 2 ◆ Albert Clouart - Azénor et Tildu (1922-1924).....	725
Annexe 3 ◆ Émile Bernard – La Tour, roman breton (1939).....	817
Annexe 4 ◆ Émile Bernard – « Mon œuvre poétique ».....	887
◆ INDEX DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ◆.....	897
◆ INDEX DES ILLUSTRATIONS ET DES ŒUVRES PICTURALES CITÉES ◆.....	903

