

## Réalisme pictural et société rurale bretonne au 19<sup>e</sup> siècle

Dans la large remise en question des connaissances sur l'art du 19<sup>e</sup> siècle, qui est entreprise depuis une décennie environ, l'élucidation des dénominations usitées pour les différents mouvements picturaux est à faire et se fait; le centenaire de 1974 a permis de remettre en question la prééminence de l'impressionnisme, différentes expositions sur des peintres académiques permettent de mieux connaître cette peinture longtemps décriée, les expositions récentes sur Millet et Courbet entraînent à nuancer la notion de réalisme.

Le réalisme constituait l'une des grandes rubriques de l'histoire simplifiée de la peinture du 19<sup>e</sup> siècle qui a rassemblé vaille que vaille les artistes dans les vagues successives de ce qu'on commence à appeler en terme militaire «l'avant-garde»; cette vision s'est construite au mépris des situations véritables, aboutissant à classer plus ou moins tout sous l'étiquette réaliste entre 1848 et les années 1860, l'impressionnisme prenant ensuite le relais, quitte à forger pour ceux qui n'y entrent pas pleinement les étiquettes aberrantes de «romantico-réalistes» (pour les peintres dits de Barbizon), ou de «pré-impressionnistes» (pour des artistes comme Daubigny ou Jongkind), quitte à laisser dans l'ombre des indépendants, à moins qu'ils ne soient trop grands, tels Corot (mais quel mal à le définir dans ses propositions si variées du grand paysage biblique aux figures de «l'armoire secrète!») ou plus aisément des marginaux tels Bresdin, Hugo et même Gustave Moreau (dont on décale l'étude dans le temps).

Certes, la critique du 19<sup>e</sup> siècle a abondamment utilisé le terme de «réaliste» l'imposant même aux artistes qui ne peuvent que l'adopter, pour s'en faire un drapeau comme Courbet, mais les réticences sont alors nombreuses tant pour la notion d'école qu'il véhicule («je crains les écoles comme le choléra» écrit Champfleury en 1855) (1) que pour son imprécision («je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est»,

(1) «Du réalisme, lettre à Mme Sand», l'artiste 2 septembre 1855.

«Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques» écrit Courbet au début du texte d'introduction de la brochure vendue lors de l'exhibition que Courbet monta en 1855 aux portes de l'exposition universelle; la brochure est intitulée «le réalisme» et l'exposition annoncée par l'écriteau «du réalisme».

poursuit-il); et certes ce réalisme qui suscite la polémique dans la décennie 1850, se situe à la fois dans une trajectoire historique dont les jalons reconnus sont Caravage, Le Nain, Chardin, les Hollandais et les Espagnols du 17<sup>e</sup> siècle mais aussi dans une adhésion au vrai plus ou moins a-temporelle («Homère serait un réaliste puisqu'il a observé et décrit avec exactitude les mœurs de son époque») (2), en fait tout est réaliste dans la peinture occidentale, en particulier depuis que les Flamands et les Italiens du 15<sup>e</sup> siècle ont orienté l'art vers la reproduction du monde extérieur.

Mais, qu'elle soit peu ou prou création des critiques, il y a eu, outre une école réaliste dont on a fait de Courbet le maître et de la brasserie Andler le fief, tout un vaste courant d'expression; les noms de ses adeptes s'alignent au fil des articles: Millet, Antigna, Guérard, Bonvin, Brion, Fortin, Ribot, même si certains n'ont aucune relation avec les habitués du temple du réalisme et son «souverain pontife»; plus souvent d'ailleurs, que par d'éventuelles ressemblances stylistiques, ils sont regroupés par les critiques tantôt par leur thème de prédilection, le sujet paysan, tantôt par ce qui est jugé comme un goût immodéré et suspect pour tout ce qui est laid.

Auprès des noms illustres hier comme aujourd'hui, l'historien se doit d'étudier ceux qu'un critique nomme alors «les tempéraments réalistes collatéraux»; or, plusieurs d'entre-eux sont peintres épisodiques ou attirés de la Bretagne et des Bretons; l'éclairage régional propose une grille de lecture dont le mérite est, outre l'originalité dans une histoire habituellement faite de et à Paris, de correspondre au moins à un courant thématique apprécié du public de l'époque.

Cette étude nous permettra de souligner effectivement combien le thème breton est présent dans le grand débat du réalisme qui passionne autour de 1850-1860, mais surtout elle devrait nous amener à l'approche plus fine de cette notion de réalisme, démarche indispensable à la meilleure connaissance du 19<sup>e</sup> siècle.

### Les peintres réalistes et le sujet pictural breton

Parmi les efforts des théoriciens contemporains, Max Buchon, Champfleury, Duranty, retenons la définition de ce dernier comme fil conducteur: «le réalisme conclut à la reproduction exacte, sincère du milieu social où l'on vit. Cette reproduction doit être aussi simple que

---

(2) Sur le réalisme novateur voir le numéro spécial de Histoire et critique des arts, mai 1978.

possible pour être compréhensible à tout le monde» (3). Cette définition a le mérite de mettre l'accent sur deux notions essentielles pour la compréhension de la période, d'une part la notion de contemporanéité : le peintre se doit à la suite des orientations fixées par Auguste Comte dans son cours de philosophie positive, d'observer dans une démarche au plus près scientifique le milieu social dans lequel il est plongé comme témoin privilégié, d'autre part la notion de mission sociale dévolue à l'artiste qu'expriment à la fois des catholiques libéraux comme Lamennais, des artistes engagés comme Hugo et Lamartine, les saint-simoniens et des républicains comme Pierre Leroux... La peinture doit enseigner, doit œuvrer pour un monde meilleur ; cette idée est capitale pour comprendre les inquiétudes d'ordre social qu'a suscitées le réalisme et la violence de son refus.

Les peintres dits réalistes se rejoignent presque tous dans les choix les plus fréquents qu'ils font au sein de la société contemporaine : ils peignent le monde paysan, Millet le fait régulièrement à Barbizon, Courbet plus épisodiquement à Ornans, Brion le fait en Alsace comme en Bretagne (4) ; c'est le thème de prédilection d'Adolphe Leleux, avant d'être celui de Bastien Lepage et de Jules Breton. Max Buchon note en 1856 que « le regain de l'idylle, c'est-à-dire des œuvres rustiques doit être le départ d'une étude des classes subalternes (mais aussi, ajoute-t-il, des classes supérieures d'un nouveau point de vue ».

#### *Le glissement vers le réalisme :*

Les peintres de la Bretagne ne font pas exception, c'est le monde agreste que retiennent les paysagistes (dont nous ne parlerons pas ici), c'est la société rurale que scrutent dans leur grande majorité les peintres des hommes. Cet intérêt à vrai dire n'a rien d'inattendu ; déjà dans les années 1830-1840, les auteurs des fameux recueils d'estampes, comptes rendus de voyages « pittoresques et romantiques » accordaient, pour les plus sérieux, une grande attention aux hommes et aux femmes en costume, indispensables à l'animation et à la spécificité

(3) Six numéros de la revue « le Réalisme » dirigée par Duranty parus entre le 10 juillet 1856 et mai 1857 répondent plus ou moins aux questions posées par Max Buchon dans sa publication confidentielle de Neuchâtel en 1856 (« Le réalisme, discussions esthétiques recueillies et commentées par Max Buchon ») : quelle est la mission de l'art, à quelle tendance philosophique correspond le réalisme ? Quelles sont les tendances pratiques du réalisme ? Rappelons que cet ouvrage de Max Buchon avait beaucoup intéressé Courbet qui avait pensé en faire une deuxième édition en France, augmentée d'une « lettre d'appréciations et d'observations générales sur le réalisme et les critiques ».

(4) Gustave Brion a séjourné à Quimperlé en 1855. Il est déjà célèbre : « La récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 » a été très remarquée au salon de 1853.



régionale des planches à sujet archéologique; certains même mais plus rares, prenaient ces foules autochtones comme sujet principal (citons les «costumes et scènes bretonnes de Prosper Saint-Germain en 1838) (5). De même du côté de la littérature les nombreux récits de voyage qui sont publiés en France comme en Angleterre comportent les descriptions souvent étonnées des paysans, de l'habitat rural, des coutumes et façons de vivre.

Au demeurant, dans toutes les provinces où une relative originalité est préservée, c'est par l'attrait des costumes que naît l'attention prêtée au monde rural (6). Quel voyageur n'a pas d'abord été séduit par le chatoisement des costumes? Gustave Brion en achète à Quimperlé et en rapporte pour faire poser tel modèle familial en «Marie-Jeanne tricotent» (7); rares sont les réactions négatives comme celles de Mallarmé à Douarnenez qui parle de «mascarade» (8); on voit plutôt les peintres oublier pour un moment leurs sujets habituels et peindre comme Paul Huet en 1865 une fillette bretonne ou dessiner un jeune paysan et sa vache (9). Au-delà des étiquettes Brion «le réaliste» et Huet «le romantique» succombent au même attrait sous le coup du dépaysement.

En ce qui concerne le domaine breton, une œuvre me paraît déterminante pour situer le passage entre cette vision en général rapide, dominée par l'étonnement devant l'inhabituel, et une observation délibérée, sérieuse, qui répond à un besoin de connaître, de comprendre le monde rural et de le faire connaître: il s'agit de l'enquête menée par Hippolyte Lalaisse au cours de son Tro Breiz organisé vers 1842; malgré la forme que prendra le compte rendu, un recueil de lithographies représentant les costumes des régions traversées, la Galerie Armoricaïne (10) qui ne diffère guère des habituels keepsakes, galeries et collections de costumes, il est net que l'accumulation des notations

(5) Victor Guilmer imprimeur éditeur: six lithographies annoncées en deux livraisons dans l'Armoricaïn du 15 avril 1838.

(6) A de rares exceptions près, rappelons toutefois le cas d'Olivier Perrin (mort en 1832), qui peint (et grave) les paysans des environs de Quimper dans leur quotidienneté familière (voir la Gazette des Beaux-Arts, jt. at. 1973).

(7) Huile sur toile, 2,100-1,300, Montargis, Musée Girodet.

(8) «Oh les jolis costumes bretons, Geneviève, c'est une mascarade», lettre à sa fille, 6 août 1873, publiée par A.P. Ségalen dans les Cahiers de l'Iroise, 22/4, octobre-décembre 1975.

(9) Voir le paragraphe «un réalisme subjectif».

(10) Le cahier de route de F.H. Lalaisse est conservé au Musée des Arts et Traditions populaires; la Galerie armoricaïne a été publiée en 1845 par la maison Charpentier de Nantes.



dans le carnet de route répond à un objectif plus large, déjà ethnographique : recenser par le croquis objets domestiques, outils, habitat en plus des costumes dont on cherche à comprendre l'agencement, à connaître les composantes et les variantes ; ces notes accumulées serviront pour des « Scènes de la vie rurale » publiées toujours sous forme lithographique en 1844 et en 1866 qui nous proposent des pardons, noces et marchés mais aussi un four banal, une battue du blé, un attelage et des intérieurs rustiques (11). Même si la forme reste tributaire des modes de publication de l'époque, l'objectif est déjà celui que proposent Max Buchon et Duranty aux peintres réalistes.

D'ailleurs dès 1844, Théophile Thoré dans la défense clairvoyante qu'il entreprend des novateurs refusés ou méprisés, les Rousseau et Corot, préconise un retour à la nature pour un fécond renouvellement général de la peinture et déjà une théorie de l'imitation de la nature se fait jour, « sans mensonges et sans ornements » ajoute Arsène Houssaye, soulignant bien par là, la nécessité de se dégager des préceptes de l'académie, étude de l'antique, attention aux proportions, choix du beau et du convenable... pour n'en garder qu'un seul, l'observation de la réalité.

Rappelons que ces mêmes années voient paraître les premiers romans champêtres de George Sand eux aussi solidement ancrés dans le terroir régional, successivement de 1846 à 1849 la Mare au Diable, les Paysans, François le Champi et la Petite Fadette. Après la représentation de « Claudie » en 1861, Théophile Gautier rappelle la qualité de fidélité au modèle vivant qui contraste avec toute une tradition des Boucher et Greuze : « Les paysans de George Sand ne sont pas des paysans d'opéra comique, des Jeannots en veste tourterelle et en culotte de satin. Ils patoisent et portent des chemises de grosse toile et des vestes élimées » (12).

Peintres, écrivains et éditorialistes scrutent la société rurale, Champfleury le défenseur de Courbet et théoricien un peu malgré lui du réalisme, ne va-t-il pas consacrer une partie de son temps à recueillir les chansons populaires des provinces de France et rédiger une des premières histoires de l'imagerie populaire (13). Plus tôt encore en Bretagne, Emile Souvestre et Hersart de la Villemarqué (le Barzaz

(11) Ces « Scènes de la vie rurale » reprennent des lithographies intitulées « Types et caractères bretons » des lithographies sont datées 1844, d'autres 1866.

(12) Ce texte est cité dans l'introduction au catalogue de la vente de l'atelier d'Adolphe Leleux par Alfred Hédoûin, 27 novembre 1891.

(13) Publiées respectivement en 1860 et 1869. Les recherches récentes, de Linda Nichlin particulièrement, ont démontré la part des images populaires, gravures sur bois comme celle du Juif errant mais aussi gravures de la presse contemporaine comme l'illustration ou le Magasin Pittoresque dans l'inspiration ou la gestation des peintures de

Breiz paraît en 1839), avaient collecté et publié des chants populaires de la péninsule, la plupart d'origine rurale (14).

Et l'intérêt pour la vie des campagnes armoricaines a été éveillé, et cela dans tout le monde littéraire et artistique de l'époque, dès les années 1830 par les poésies de Brizeux dont l'écho sera très durable (outre quelques références directes à Brizeux placées par les peintres en commentaire de leurs titres, on ne peut que remarquer la vogue auprès des artistes des pays agrestes qu'il chante, pays de l'Ellé et du Scorff, de la Laïta et de l'Isole) et le poète breton a probablement influencé l'interprétation que les peintres proposent du monde rural.

De façon inégale, souvent incomplète, les propositions de ceux qu'il est convenu d'appeler des romantiques (mais quelle diversité également sous cette étiquette!) appellent donc l'attention sur le monde paysan; le pays de Barbizon, le Berry, ou des régions plus typées comme la Bretagne ou l'Alsace vont, selon les choix et les réputations, devenir les points d'ancrage de cette vaste enquête.

Et le grand rêve de 1848 va lui donner les résonances d'une réflexion sociale (et contribuer à soulever la suspicion des nantis et des bien-pensants).

*Le réalisme, point de convergences:*

A première vue, les seules peintures de sujet breton exposées au salon de Paris pourraient constituer une source exceptionnelle de documentation pour l'historien si le nombre d'œuvres détruites ou non retrouvées n'était si élevé. Contentons-nous des références aux œuvres aujourd'hui connues, elles suffisent largement. En effet, tout est prétexte pour peindre la société rurale, tous les thèmes s'y prêtent.

C'est d'abord le portrait posé en buste ou en pied, portrait de commande faite par les paysans les plus aisés aux portraitistes itinérants plus ou moins habiles mais toujours fidèles à la lettre du modèle (les photographes également itinérants ne les supplantent dans les années 1850 que dans les villes assez importantes, si l'on en juge par les petites annonces passées dans la presse locale). Les portraits des paysans bigoudens faits par Auguste Goy, dont nous ne connaissons faute d'un

---

Courbet (voir son étude dans the Art Bulletin septembre 1967: «Gustave Courbet's Meeting: a portrait of the artist as wandering Jew»). Le réalisme loin d'être un simple regard porté sur le réel contemporain est tout aussi empreint de culture que d'autres écoles.

(14) En 1834 Emile Souvestre a publié des chants populaires dans la Revue des deux Mondes et le Barzaz Breiz, collection de chants populaires de la Bretagne paraît en 1839; son authenticité ne sera contestée que plus tard.

recensement régional difficile à faire que ceux qui sont restés à l'atelier, nous révèlent au-delà des costumes la sévérité, la dureté, l'énergie des modèles, c'est-à-dire toute la dure condition paysanne d'alors. C'est parfois toute une famille qui pose dans un intérieur et le pinceau attentif à tout décrire avec précision ne privilégie cependant pas les hommes, aussi méticuleux à rendre le lit clos, le berceau, la cruche et la quenouille; des toiles comme «l'Intérieur breton» du même Goy sont des documents ethnographiques irremplaçables (16).



Fig. 1. — Charles Fortin: «Les Chouans» (1853), (cliché Giraudon)

Le sujet historique est également l'occasion de décrire le monde paysan et on sait que pour l'Académie l'histoire occupe le sommet de la hiérarchie des genres picturaux, le peintre désireux de réussir, d'emporter l'adhésion du jury qui garde la porte des salons, va volontiers chercher dans l'histoire le thème assez proche dans le temps qui lui permettra en outre de s'appuyer sur le réel contemporain. Charles Fortin en 1853 intitule «les Chouans» un tableau qui reprend ses sujets habituels d'intérieurs paysans (fig. 1): «dans une pauvre cabane, une femme fait cuire des miches pour des chouans qu'elle a recueillis; deux sont en sentinelle près de la porte entrouverte; un troisième fait signe à un ecclésiastique de se cacher»; l'unité dramatique permet d'organiser les attitudes et les rapports des personnages dans le groupe disposé en frise; l'histoire proche prête une anecdote assez banale qui plonge le mythe de la chouannerie dans le quotidien; le peintre lui donne un



poids d'authenticité par la qualité qu'il apporte à la description de cet intérieur; l'archéologie médiévale vient aujourd'hui authentifier cette «cabane»: à Guidel près de Lorient, les fouilles ont dégagé des habitations en ellipse, construites en bois sur de petits murets de pierre sèche, avec foyer central; la peinture de Fortin nous montre l'ensemble de la structure de bois et la couverture de chaume et il prouve à l'historien la survivance jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle de ce type d'habitat très ancien (15).

Les références à l'histoire très contemporaine sont plus rares, qui feraient jouer à plein la qualité de témoin privilégié du peintre; Auguste Goy s'appuie sans aucun doute sur un fait observé au pays bigouden quand il prépare un tableau (qu'il n'achèvera pas) sur «le retour de la guerre de Crimée» (16); il ne s'agit pas d'une parade triomphale telle qu'un Meissonier ou plus tard un Detaille l'auraient conçue mais de l'accueil discret et attentif fait par toute la famille au jeune soldat en tenue, l'esprit plein de souvenirs et entouré d'un prestige nouveau; Goy semble avoir attaché de l'importance à cette peinture «d'histoire» car plusieurs études s'y rattachent.

C'est évidemment la scène de genre qui fournit au peintre le plus de prétextes à exprimer le monde rural contemporain, de l'occasion quotidienne telle «la bouillie», «la lecture», «le souper» à l'anecdote banale «la lettre de l'armée», «l'aumône» ou «le nouveau-né»; quand il nous fait pénétrer dans l'intérieur, celui-ci est toujours caractérisé, moulin, forge ou échoppe de sabotier; la localisation fournie par les titres allant du très général («en Bretagne», «Morbihan») au très particulier, village ou même lieu-dit. Prenons deux exemples: Eugène Leroux (1833-1905) «s'adonna spécialement à la peinture des scènes de la vie quotidienne en Bretagne» (17); de 1861 à 1873 il expose une série d'intérieurs bretons sous des prétextes anecdotiques variés, prière, ensevelissement, bouillie... Au salon de 1864, il expose un «Nouveau-né, intérieur breton» (18) qui lui vaut une médaille et les commentaires intéressés de plusieurs critiques (fig. 2). L'intérieur assez aisé, le vaisselier en fait foi, est décrit avec précision mais au-delà

(15) Charles Fortin: «Les chouans», huile sur toile, 0,820-1,100, Lille, Palais des Beaux-Arts. André Mussat donne dans son livre «Arts et cultures de Bretagne, un millénaire», Paris, 1979, p. 21, le plan partiel de ces fouilles de Guidel.

(16) L'essentiel des œuvres d'Auguste Goy se trouve conservé au Musée Kérazan en Locudy, fondation Astor, dépendant de l'Institut. A. Goy:

«Vieux paysan breton», huile sur toile, 0,450-0,390,

«Intérieur breton», huile sur toile, 0,330-0,490,

«Le retour de la guerre de Crimée», huile sur toile, 0,550-0,680.

(17) Vapereau, dictionnaire des contemporains, 1893.

(18) Huile sur toile, 1,030-1,330, Paris, Musée des Arts et Traditions Populaires.



Fig. 2. — Eugène Leroux: «Le Nouveau-né, intérieur breton»  
(cliché Musée des Beaux-Arts de Rennes).

des particularités régionales, c'est le thème traditionnel de la nativité qui est repris dans le monde rural contemporain; les critiques ne mettent pas en doute la véracité du document: en 1868 à propos d'un «Ensevelissement intérieur breton», le chroniqueur de la Gazette des Beaux-Arts écrit: «L'habitation bretonne dont M. Eugène Leroux connaît si bien les patriarcales habitudes lui sert de cadre à une scène de douleur vraiment sincère et recueillie, dans le lit à volets on entrevoit la figure pâlie du mort qui apparaît au-dessus de toute une assistance à genoux; les plis lourds des jupes en grosse étoffe tombent avec une sorte de solennité. M. E. Leroux a vu là non point seulement le côté anecdotique et singulier des mœurs bretonnes, mais il en a su rendre l'antique et grand caractère» (19).

De telles peintures renouent avec la tradition du 17<sup>e</sup> siècle, celle des petits maîtres hollandais, celle des frères Le Nain, dont le souvenir est présent dans la sobriété de la gamme colorée et dans les rares effets de lumière qui animent la pénombre. Courbet sait également retrouver l'esprit des repas des Le Nain dans «une Après-dînée à Ornans». La filiation s'arrête à la lettre, arrive plus rarement jusqu'à la compréhension profonde, mais elle existe et les peintres ne doivent pas ignorer les

(19) J. Grangedor, le salon de 1868, Gazette des beaux-Arts, 1868-1, p. 524.

travaux de Champfleury sur les *Le Nain* (il publie son premier essai en 1849), ceux des Goncourt sur Chardin qui paraissent dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1863 et 1864, ceux de Thoré sur Vermeer de Delft (par contre «*les Maîtres d'autrefois*» de Fromentin qui brosse l'approche la plus générale sur l'ensemble de l'héritage flamand et hollandais ne paraît qu'en 1871...).

Le passé est moins riche pour authentifier «*les Braconniers bretons, retour de chasse*» (20), du Nantais Evariste Luminais, scène de plein air comme «*Les casseurs de pierre*» de Courbet, qui oblige le peintre à affiner le rendu de la lumière dans le feuillage, sans qu'il arrive toutefois à éviter l'effet de rideau de scène. Luminais est parmi les peintres de la Bretagne celui qui cherche le plus volontiers l'insolite au sein même d'une société provinciale déjà marquée du sceau de l'exotisme aux yeux de l'étranger; il peint les marginaux de cette société bretonne, braconniers et pilleurs de mer, ou les plus humbles, les pâtres et les sonneurs de cloches, ou encore les plus hauts en couleurs, choristes, ivrognes (plus tard, il saura découvrir dans l'histoire des Mérovingiens ces fameux «*Energés de Jumièges*» qui feront beaucoup pour sa célébrité); le document n'en est pas moins valable; la violence caractérise sa «*Scène de cabaret*» de 1859, mais l'on sait les méfaits de l'alcoolisme dans le monde rural breton...

### Le thème paysan breton dans le débat du réalisme

Faisons abstraction des jugements de valeur que nous pouvons aujourd'hui porter sur ces œuvres et restons-en à l'attitude de l'historien qui scrute les vestiges d'une époque et les témoignages. Force nous est de constater que ces peintures, dans la mesure où elles ont été remarquées par les critiques, interviennent dans le grand débat qui a marqué l'apparition et l'affermissement du réalisme; certes Courbet et Millet y tiennent les premiers rôles, mais beaucoup d'autres peintres, et plusieurs de la Bretagne, alimentent la controverse.

#### *Le premier réaliste du thème breton:*

Relevons d'abord un fait inattendu: contrairement à ce que l'on retient dans cette histoire traditionnellement simplifiée du 19<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas Millet qui apparaît d'abord aux yeux de la critique comme le créateur du nouveau thème paysan ainsi que du réalisme, c'est, si l'on se réfère aux critiques des salons de Paris, un peintre aujourd'hui fort obscur, Adolphe Leleux.

(20) Huile sur toile, 1,174-0,895, Quimper, Musée des Beaux-Arts.



La première toile paysanne qui attire l'attention sur Millet est « Le Vanneur » exposé au salon qui ouvre après les journées de février 1848; Théophile Gautier en souligne la rudesse de la matière et l'adéquation de la forme au sujet, la toile plaît aux républicains, elle est achetée par Ledru-Rollin une somme très forte pour Millet, 500 Francs; ce n'était pas son tout premier sujet paysan mais en 1846-47, « Le Retour des champs » décele encore une manière fleurie plus ou moins issue de Fragonard et du 18<sup>e</sup> siècle. Or, en 1837, Adolphe Leleux a exposé son premier sujet paysan (« Un Porcher ») et en 1838 il commence la longue suite de sa veine bretonne; dès 1840, il est salué par Jules Janin critique à l'Artiste comme le peintre des « vrais paysans, les rudes travailleurs de la campagne » et le fait qu'un peintre choisisse un tel thème paraît si étonnant que le critique est entraîné à constater une lacune assez inexcusable dans l'art de son époque: « certes, ils ont tous les droits possibles aux respects et à l'attention des Beaux-Arts... Telle est la force de vérité que, malgré vous, vous revenez à ces naïfs tableaux; d'abord, ils vous font peur, cette trivialité vous répugne... Mais bientôt l'intérêt arrive et l'émotion aussi... » (21).

Non seulement Adolphe Leleux apparaît rapidement comme le spécialiste du sujet breton (on l'appellera dans les ateliers « Leleux le Breton ») mais comme le peintre réaliste par excellence du monde paysan; en 1849, Théophile Gautier le compare à George Sand: « Les paysans d'Adolphe Leleux ne sont pas plus vrais, plus naïfs, plus robustement plantés sur leurs jambes que ceux de Madame Sand »; on loue « l'exactitude scrupuleuse avec laquelle il peint les poses, les physiologies, les allures de ces paysans bas-bretons »; il est « l'homme de la nature »; il se dévoue « à la réalité nue sans fard, sans poésie » (22). En 1846, presque dix ans avant qu'éclate la grande querelle du réalisme, le reproche clé est lâché à son propos: « Il se pose devant la nature et la copie d'une manière saisissante... d'autres poursuivent le beau, lui il recherche le laid, les sujets ne lui manquent pas. Mais il y a laid et laid. Ce qu'il aime, c'est la laideur vigoureusement accentuée, les traits heurtés, les teints hâlés par le soleil » (23)... En 1855, la définition sera redonnée: « le réalisme c'est l'idéal de la laideur » et en 1859, plusieurs critiques ne savent parler que des « peintres du laid » (24).

(21) Jules Janin, l'Illustration, 25 mars 1843.

(22) Successivement cités dans l'Artiste 18 avril 1841, l'Artiste 24 avril 1842, l'Illustration 1845, p. 184.

(23) L'Illustration, 1846, p. 88.

(24) L'appel 11 novembre 1855, l'Artiste 1 novembre 1859 et 15 novembre 1859.

Cependant, alors qu'en 1857 « Les Glaneuses » de Millet suscitent les réactions les plus violentes, « épouvantails de haillons plantés dans les champs »... « laideur sans accent... grossièreté sans relief... » (25), alors qu'en 1859, sa « Femme faisait paître une vache » déclenche un flot d'injures (« brute », « aliénée de la Salpêtrière »...), les tableaux paysans d'Adolphe Leleux, très antérieurs, loin de soulever la réprobation, reçoivent au contraire un accueil certes parfois un peu étonné mais toujours favorable.

L'étude de quelques uns d'entre eux nous révèle pourquoi. « Les Braconniers bas-bretons » de 1839, « les Jeunes filles bas-bretonnes » de 1840 sont reproduits dans l'Artiste; une toile de 1845, « Les Bûcherons bas-bretons » est conservée au Musée de Chantilly; plus ambitieuse et plus tardive (1863) « Une Noce en Bretagne » (26) montre la fidélité d'Adolphe Leleux à ses thèmes de prédilection — en fait fidélité jusqu'à sa mort en 1891 — Le prétexte est tantôt l'anecdote, tantôt l'épisode quotidien (le repas, le retour des champs), familial (le marché, la chasse), tantôt l'événement (la noce). Ici, la danse conduite par les jeunes époux est saisie dans un instantané qui permet au peintre de décrire les beaux costumes de fête des environs de Bannalec; il n'oublie rien ni un galon, ni un bijou dans un métier sûr et méticuleux; cette peinture de Quimper nous donne la clé de toute la réussite de Leleux, il raconte une histoire, heureuse de préférence, il l'agrément d'une habile description des costumes, des maisons, des types originaux (les sonneurs) dans une palette claire et diversifiée (fig. 3).

A l'opposé, Millet peint des paysans exempts de tout pittoresque régional, dans des costumes qui sont ceux d'une misère très banale et il les peint au travail, ou marqués par le poids de l'effort: pensons à « L'Homme à la houe » qui, la même année, 1863, réveille contre Millet des animosités un peu assoupies par des peintures plus détendues, « l'Homme à la houe » que Castagnary appelle un « lamentable christ du labour éternel ».

Si dans leur nouveauté, les toiles de Leleux ont pu faire illusion vers 1840, face aux œuvres de Millet elles apparaissent pour ce qu'elles sont: « Une aimable satisfaction aux amateurs de costumes pittoresques et de mœurs populaires » (27) et ces amateurs sont nombreux si l'on se réfère aux redites de la carrière, à la durée du succès; ils sont également riches et fortunés: en 1878, les œuvres de Leleux sont signalées dans les collections des ducs d'Aumale, de Montpensier, de Saxe-Cobourg,

(25) Paul de Saint Victor, la Presse, cité dans le catalogue Millet, Paris, 1975.

(26) Huile sur toile, 1,450-2,050, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

(27) Ernest Chesneau, « l'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre », Paris, 1864, p. 222.



Fig. 3. — Adolphe Leleux: «Une noce en Bretagne» (1863),  
(cliché Musée de Quimper).

chez Casimir Perier; Napoléon III l'avait beaucoup apprécié et avait décidé l'acquisition de plusieurs de ses toiles (28).

«*Les réalistes collatéraux*»:

Avec Adolphe Leleux le thème breton inaugure donc, mais en apparence seulement, nous l'avons vu, le courant du réalisme paysan, sans soulever d'opposition dans la critique ou le public; l'hostilité va à d'autres que les commentateurs regroupent derrière Millet et Courbet dans «l'école des réalistes». Il y a Charles Fortin que l'on remarque dès 1841 aux côtés de Leleux pour «ses grosses filles aux joues fleuries, les amoureux aux souliers ferrés» (29); il y a Alexandre Antigna: «Il a le sentiment de la réalité vulgaire mais il ne la cherche pas, il ne la fait pas grimacer comme Courbet; il la trouve et il la pose sans l'exagérer, il ne l'enlaidit pas à plaisir» (30); Antigna est alors un des rares peintres à s'intéresser aux pauvres des villes (31). Il y a Amédée Guérard qui

(28) E. Glaeser, *Biographie nationale des contemporains* Paris 1878. En 1893, le *Dictionnaire universel des contemporains* consacre encore à Leleux un important article.

(29) *L'Artiste*, 18 avril 1841.

(30) *A.J. du Pays l'Illustration* 22 mai 1852.

(31) Rappelons les toiles que l'Exposition d'Orléans a fait resurgir: «L'Eclair» de 1848 «La Mort du pauvre», «L'Incendie» de 1850. La «Halte forcée» met l'accent sur le



n'échappe pas à l'accusation du laid : « il semble s'être imposé la loi de n'admettre dans ses tableaux champêtres que des figures justifiant d'une laideur conditionnée; il a été chercher ses modèles dans le département d'Ille et Vilaine (honneurs soit qui pense au calembour); «une Messe du matin à Monterfil» réunit la paysannerie la plus tristement grotesque qu'on puisse imaginer. Les concurrents de laideur n'étant pas assez nombreux sans doute, le peintre a répété identiquement dans ce tableau une même tête de paysan en blouse » (32).

Ces réactions se situent en plein débat du réalisme; les critiques hostiles refusent violemment et ces sujets populaires triviaux et une peinture dénuée des fioritures stylistiques et des embellissements traditionnels. On s'interroge sur le sens à donner à ce retour à la nature, une nature brute, sans fard; en 1855, A. de Pontmartin dans la *Revue Contemporaine* approuve le sentiment du vrai, la haine de la convention, du factice, de l'artificiel et du guindé mais réproouve totalement un art «qui prend l'humanité et la nature par les bas-côtés, qui s'attache à peindre à la loupe toutes les laideurs, morales et physiques»; si le réalisme est «le contraire du spiritualisme, de l'idéal, de l'infini, alors nous lui déclarons une guerre acharnée» (33). C'est la période où Champfleury développe la défense de Courbet, où Max Buchon et Duranty s'efforcent d'apporter une définition satisfaisante, tout en arguant de la liberté et de l'indépendance de chaque artiste.

En 1858, l'exposition nantaise regroupant un grand nombre de peintres de la nouvelle école, Leleux, Fortin, Brion, Fischer, Gouézou, Antigna, Guérard, Millet et Courbet, le chroniqueur local y va lui aussi de sa définition : « voir dans la nature ce qu'il y a de ridicule, sans le présenter avec gaieté; y saisir ce qu'il y a d'odieux sans le rendre avec grandeur; pousser jusqu'à l'ignoble ce qu'il y a d'original, solidifier les parties exubérantes des choses, en annulant ce qu'elles peuvent avoir de gracieux; voilà quelques uns des procédés du réalisme en peinture » et il complète à propos de Millet : « Il y a quelque vingt ans les enfants perdus du romantisme avaient pris pour devise : le beau c'est le laid. Honneur à ces braves du réalisme qui ont voulu aller beaucoup plus loin encore et qui ont écrit sur leur drapeau dépenaillé : le beau c'est l'ignoble » (34).

---

drame des migrations, rappelant l'ampleur de l'exode rural qui bouleverse la carte démographique de la France.

(32) A.J. du Pays *l'Illustration* 1859, 33, p. 459.

(33) La revue *contemporaine*, juin 1855, p. 249.

(34) Louis de Kerjean, « l'exposition des Beaux-Arts à Nantes, chronique », *Revue de Bretagne et de Vendée*, 1858-1, p. 475.

On pardonne à certains, à Charles Fortin par exemple, (qui à vrai dire ne suscite pas de très longs commentaires), « en faveur de la vérité, de la dureté de sa peinture et de ses personnages » (35). Mais en vertu justement de cette véridicité que l'on attribue aux documents que les réalistes proposent, les Bretons qu'ils peignent deviennent aux yeux des critiques, les provinciaux les plus laids, les plus rustres que la France doit compter : « La Bretagne en ce qui concerne la laideur serait bien mal partagée s'il fallait en croire les inspirations que les peintres en rapportent. Parce qu'une partie de la population a des traits fortement caractérisés et y conserve un type primitif, ce n'est pas une raison pour l'exagérer jusqu'à la laideur. Fût-elle d'ailleurs riche de toutes les laideurs qu'on lui prête si gratuitement, l'art aurait le droit de demander qu'on lui en fasse grâce » (32).

Les œuvres que nous pouvons voir aujourd'hui justifient-elles pareilles constatactions ? De Charles Fortin la « Ferme bretonne dans le Morbihan » (36) est proche des « Chouans », l'anecdote historique en moins : intérieur misérable traité dans une gamme sombre où dominent les terres, lumière indécise qui fait surgir les personnages de l'ombre ; mais Charles Fortin sait échapper à cette réputation de « Breton robuste, renforcé (sic) âpre et sauvage » : « Pendant les vêpres en Morbihan » est une peinture plus souriante de 1855 ; le peintre s'y attarde derrière la grappe colorée des fidèles agenouillés à la porte gothique d'une église (comme un peu plus tard le fera Eugène Boudin) ; le faire est laborieux mais la lumière est habilement utilisée pour faire chanter les quelques couleurs des costumes endimanchés... (37).

D'Amédée Guérard on n'a pas retrouvé cette « Parbatte, fête après le battage des grains à Monterfil » qui en 1859 avait suscité de nombreux commentaires, mais « le Convoi d'une jeune fille se rendant à l'église de Monterfil » (38) exposé en 1861 vient réfuter totalement les accusations relatives au goût du laid. Cette toile est d'autant plus intéressante que, onze ans après le scandale de « l'Enterrement à Ornans », elle propose du même sujet une version affadée et sentimentale (fig. 4 et 5). Le format assez grand certes (1,210-2,000) n'a pas le gigantisme provoquant que Courbet avait donné à cette banale cérémonie paysanne (3,150-6,680) ; le cortège, en mouvement et non statique comme l'a préféré Courbet, met à l'écart les figures des rudes paysans et des vieilles femmes pour privilégier fillettes et jolies com-

(35) A.J. du Pays l'Illustration 1853, 22 p. 45.

(36) Huile sur toile, 0,270-0,410, Boulogne sur mer Musée municipal.

(37) Huile sur toile, 0,820-0,660, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture.

(38) Huile sur toile, 1,210-2,000, 1861, Auxerre, Musée.



Fig. 4. — Amédée Guérard: «Le convoi d'une jeune fille se rendant à l'église de Monterfil» (1861) (Cliché D. Delouche).

pagnes aux yeux battus de la jeune morte; quant à la peinture, à l'opposé de la pâte épaisse, des traces du couteau, de la matière largement travaillée qui font la richesse plastique chez Courbet, Guérard travaille dans une matière économe avec soin et précision. Les qualités réalistes de l'observation sont incontestables, expressions diverses et discrètes de la douleur, description juste des costumes sans excès de pittoresque; la simplicité de la composition du convoi qui se déroule dans un paysage plat et dénudé, la lumière matinale rasante qui éclaire les ombres sans aviver les couleurs s'y conjuguent pour justifier les critiques qui en soulignent la « poésie touchante », la « naïveté et même le charme » ce qui n'empêche pas certains autres de juger encore que le peintre puise ses modèles dans « la grosse paysannerie » (39).

Les œuvres d'inspiration bretonne d'Antigna sont également en totale contradiction avec les attaques dont il est la cible de 1848 à 1857. Ce « réaliste jusqu'à la laideur, à qui la vulgarité ne fait pas peur » peint les femmes des milieux populaires, dans leurs occupations habituelles, en prière, à la fontaine, lavant, tricotant, filant, dans le cadre familial de la ferme ou du village; il nous montre les tisserands et les tailleurs, les mendiants, bergères et chanvreuses: le catalogue de l'atelier (1878) paraît être une anthologie de la vie des villages bretons.

(39) Parmi les critiques favorables: W. Bürger, A. Nettement; c'est le critique de l'Illustration, journal non spécialisé et touchant un public très vaste, qui est encore hostile.





Fig. 5. — Courbet: «Un enterrement à Ornans» (1849) (dessin).

Regardons sa «Fileuse endormie» (40), peut-être la toile exposée à Paris en 1857, qui reprend le sujet que Courbet exposait en 1853; la matière en est riche, la gamme recrée une atmosphère intimiste simple et sans fadeur, mais la sensualité que Courbet introduit dans un tel thème est absente; Antigna est beaucoup plus proche des peintures intimistes contemporaines de Millet (comme «le Sommeil de l'enfant» ou «La leçon de tricot») à la fois par l'éclairage latéral et par la suggestion de l'espace autour du personnage. Rien ici des hardiesses de Courbet, ni l'opulence du modèle, ni le gros plan qui met si près du spectateur l'abandon dans le sommeil et la saveur charnelle d'une femme (fig. 6 et 7).

En fait Alexandre Antigna a évolué; en 1857, il abandonne les sujets misérabilistes («la Pauvre femme» semble la dernière de cette veine) et selon toute probabilité il découvre alors la Bretagne; le changement chromatique est contemporain: abandon de sa palette sombre et violemment contrastée; les sujets se diversifient, la palette s'éclaire; sans être l'unique cause de cette radicale évolution, la Bretagne a contribué à cette vision plus détendue en mettant le peintre, pour la première fois semble-t-il, au contact du monde paysan. Dès lors les critiques n'ont plus d'argument pour l'accuser de s'adonner au laid...

Dans cette controverse suscitée par le réalisme, Evariste Luminais, attaqué çà et là par quelques uns des critiques les plus traditionalistes, semble être aux yeux des moins craintifs l'exemple même d'un

(40) Huile sur toile, 0,480-0,330, Saint-Brieuc, Musée Courbet, «La Fileuse endormie», huile sur toile, 0,910-1,150, Montpellier, Musée Fabre.



Fig. 6. — Alexandre Antigna: «La fileuse endormie» (1857?).  
(cliché Michel Dhainault, Saint-Brieuc).

juste milieu. En 1852, alors que Courbet exposait «les Demoiselles de village» œuvre cependant considérée par plusieurs comme un signe de l'amendement du chef de l'école «ultra-réaliste», Maxime du Camp lui oppose les toiles de Luminais comme «le bon choix»: «si vous voulez



Fig. 7. — Courbet: «La Fileuse endormie» (1853).

en voir un (un réaliste), arrêtez-vous devant deux tableaux qui sont deux chefs d'œuvre et contemplez-les. Ils sont l'œuvre d'un homme qui mériterait d'avoir son nom pour surnom, M. Luminais; «les Pêcheurs de homards» et «le Berger breton» sont deux toiles sans prix; il serait bon d'être riche pour les couvrir d'or» (41). Même jugement du critique régional à Nantes: «Ce n'est pas à dire néanmoins que l'on puisse être un brin réaliste et faire cependant de beaux tableaux dignes de plaire aux honnêtes gens; voyez plutôt M. Luminais de Nantes»; celui-ci sait associer le charme au naturel (34).

Il en va de même quelques années plus tard de Jules Breton qui s'introduit dans la liste des peintres du monde paysan breton avec son «Grand pardon breton» de 1869. Il est vrai qu'à cette date le sujet paysan est devenu mode et une relative accoutumance s'est faite à l'égard du réalisme novateur; l'exposition personnelle que Courbet propose en 1867 a soulevé peu de commentaires; ses paysages et scènes de chasse plaisent mieux que les sujets paysans; depuis le succès en 1864 de «La bergère gardant ses moutons» Millet est admis et son ami Sensier lui conseille de faire encore «de l'idylle».

(41) Cité par Tabarant, «La vie artistique au temps de Baudelaire», Paris, 1942.



Cependant, ils conservent leurs détracteurs tel ce chroniqueur local qui écrit en 1870: « ceux qui se pâment d'aise devant la ménagère au teint de brique pilée de M. Millet ou devant les marines de M. Courbet, aux vagues opaques, épaisses à couper au couteau; ceux-là accuseront M. Breton d'embellir la nature, de poétiser ses villageois, des « prolétaires », crime irrémissible au point de vue de l'esthétique démocratique » (42).

*Les accusations de socialisme :*

Si le thème paysan traité sans fard a soulevé un tel tollé, c'est parce que traditionnellement il est jugé banal, trivial, donc indigne de susciter un sujet pictural, en particulier dans les formats réservés à la grande peinture, celle qui transmet les grands idéaux civiques, religieux, philosophiques (43); on ne pardonne pas à Courbet d'avoir peint un enterrement: « dans les proportions du plafond d'Homère ».

C'est aussi que, dans l'optique de cette mission de guide reconnue à l'artiste, le choix du sujet paysan paraît en soi une dénonciation des inégalités sociales (44); de là pour les critiques porte-parole d'une bourgeoisie inquiétée par la secousse de 1848, à voir dans cette peinture un danger politique et social il n'y a qu'un pas et la confusion est vite faite entre art vivant, art éducateur, et art démocratique; on parle d'une « esthétique démocratique ».

On sait que Millet a laissé dire, a même approuvé (« troubler les heureux dans leur repos » écrit-il après l'accueil de son « Homme à la houe ») tout en se défendant d'être un socialiste engagé. On sait aussi comment Courbet s'est réjoui de l'attention que Proudhon porte à son œuvre, comment la correspondance entre le socialiste et le peintre (45) aboutit à la publication posthume en 1865 du « Principe de l'art et de sa destination sociale » qui, en consacrant de longs chapitres au commen-

(42) Lucien Dubois, « A travers le salon », Revue de Bretagne et de Vendée, 28-1870, II, p. 14.

(43) Laura Malvano, « Le débat autour du réalisme entre 1855 et 1865 », Histoire et critique des arts, mai 1978.

(44) Robert L. Herbert a tenté d'expliquer dans la préface au catalogue de l'exposition Millet, Paris, 1978, pourquoi c'est le paysan et non l'ouvrier qui sert de support à cette démarche des peintres, Linda Nochlin dans son livre « Realism » (New-York, 1971) a très justement rappelé une évidence: la population française est alors constituée pour les deux tiers de ruraux.

(45) Cette correspondance se développe en 1863 mais l'étude d'Alan Bowness montre bien que Courbet a beaucoup exagéré cette collaboration (« nous faisons un ouvrage important qui rattache mon art à la philosophie et son ouvrage au mien ») the Burlington Magazine, 900, CXX 3/1978, p. 123-130.

taire de ses œuvres les plus marquantes, fait de Courbet le promoteur d'un idéal nouveau (46).

Qu'en est-il de nos peintres des paysans bretons ? On les connaît insuffisamment mais des indices pourraient appuyer la thèse d'un « engagement » éventuel (le mot est certes beaucoup trop fort). Adolphe Leleux est patriote et républicain ; il a combattu contre Charles X en 1830 ; après 1848, il a abordé des sujets politiques comme « Le Mot d'ordre », « La Sortie » et des sujets qui ne laissent pas de doute sur son intérêt sinon sur ses sympathies sociales comme « un Convoi de prisonniers de juin » ; Philippe de Chénnevières écrit dans ses souvenirs : « après la Barricade » de Meissonier, il n'y a pas de témoignages plus profondément empreints de l'esprit révolutionnaire de 48 que les deux « Patrouilles » et « Le mot d'ordre » d'insurgés d'Adolphe Leleux, à nous fidèlement conservés par les eaux-fortes d'Edmond Hédouin » (47). Evariste Luminais est fils d'opposant libéral nantais à Louis Philippe qui a été élu représentant du peuple en 1848 (48). Quand à Alexandre Antigna, un article nécrologique précise : « Le mot idéaliste pris dans sa véritable acception conviendrait parfaitement au talent d'Antigna ; plus que personne il a accusé des idées dans ses toiles » (49).

Ces indices sont-ils suffisants pour trouver chez nos artistes la justification des inquiétudes d'une critique hostile ? Et en même temps de bons exemples de l'assertion de Bertold Brecht : le réalisme n'est pas une affaire de forme c'est une attitude sociale ?

### Quelle sorte de réalisme ?

L'introduction de cette nouvelle notion, si actuelle au 19<sup>e</sup> siècle, nous met en face du problème posé par l'extraordinaire polysémie du mot « réalisme » ; les historiens d'art l'emploient à tout venant, tous les peintres du 19<sup>e</sup> ou presque se sont vus qualifiés de réalistes, de Géricauld à Manet, de Daumier à Pissarro ou encore Cézanne... Ce n'est pas le lieu ici de rappeler les différentes acceptions du mot, mais pour en rester à ce réalisme, courant novateur qui a suscité la polémique au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, essayons d'en préciser quelques facettes en s'ap-

(46) Cet ouvrage de Proudhon injustement dédaigné par les historiens d'art, peu mis en valeur par les exégètes habituels du philosophe — voir ce qu'il en reste dans les œuvres choisies publiées dans la collection Idées-Gallimard en 1967 — est cependant d'une importance capitale pour bien comprendre le débat pictural sur le réalisme.

(47) Alfred Hédouin, introduction au catalogue des œuvres d'Adolphe Leleux, 17 novembre 1891 et Vapereau, dictionnaire universel des contemporains, 1893.

(48) Le journal des arts, 21 mai 1898.

(49) Louis Esnault, article nécrologique.

puyant à la fois sur les choix thématiques et les partis stylistiques dans le thème paysan breton.

*Un réalisme « pseudo-objectif »*

L'une des premières caractéristiques reconnues par les contemporains à tous ceux qu'ils jugent « réalistes » est la vérité de leur témoignage, cette vérité fondée sur une observation rigoureuse qui range l'artiste parmi les savants (« le vent est à la science, nous sommes poussés malgré nous vers l'étude exacte des faits et des choses » écrit Zola dans l'Événement en 1866 et l'écrivain « naturaliste » s'efforcera d'adopter les mêmes méthodes dans sa fresque des Rougon-Macquart). Encore faut-il poser aujourd'hui la question de cette objectivité des artistes réalistes; les œuvres ainsi réalisées en pleine période du positivisme peuvent-elles être considérées comme des documents sur la société rurale bretonne (et utilisées comme tels par l'historien des sociétés)? Pourrait-on alors qualifier ces peintres réalistes d'« objectifs » (50).

Pour arriver au tableau global d'une société rurale, il faut que les thèmes proposés en couvrent tous les aspects, en particulier ses activités diverses, travail, distractions, le quotidien et la fête, sinon le document est sélectif et alors les critères de choix sont à élucider... Certes, les Fortin, Leleux, Guérard... nous décrivent la maison de l'extérieur et de l'intérieur, ils nous montrent abondamment les costumes, mais outre l'inégalité des choix régionaux (Basse Bretagne plus souvent représentée que Haute Bretagne, régions assez proches du littoral plus souvent que le centre de la péninsule, régions bien desservies par les moyens de communication de préférence aux autres) qui donne au sud Finistère par exemple une sur-représentation, l'étude des tableaux montre que l'exceptionnel prévaut sur le quotidien, le costume du dimanche est préféré au costume du travail et d'une façon générale, la fête est plus volontiers peinte que le labeur (à l'opposé de Millet dont les paysans sont ou vont aux champs, dans la répétition monotone des jours et des saisons et l'uniformité du vêtement...).

*Une image sélective :*

En effet, le travail est rare parmi ces témoignages sur le monde rural breton: Eugène Martin dans son recueil d'eaux fortes paru en

(50) A propos de Gérôme, Gérald M. Ackermann propose la catégorie des « réalistes objectifs » (Dayton, Arts Instituts, 1972), celle des « réalistes subjectifs » dont il fait de Courbet l'exemple, et des « réalistes optiques » les impressionnistes.



1868 « Les Bretons, mœurs et coutumes » montre un labour, mais c'est la seule scène de travail de toute la série, et l'attelage n'est guère plus qu'un élément d'animation du paysage; avec les quelques lithographies de Hippolyte Lalaisse, de telles œuvres sont l'exception dans l'abondante production d'estampes suscitées par la Bretagne.

Mis à part les thèmes des métiers (forgerons, sabotiers, bûcherons), les scènes de travail sont de préférence féminines: les activités domestiques sont volontiers peintes dans des intérieurs précisément décrits mais les travaux des champs se résument en quelques images de faneuses et de vanneuses. En 1867, Félix Roy professeur de dessin à l'école des Beaux-Arts de Rennes, expose « les vanneuses » à Paris (fig. 8): la composition légèrement dissymétrique est soigneusement



Fig. 8. — Félix Roy: « Les Vanneuses » (1867) (cliché D. Delouche).

étudiée pour que les volumes s'affirment dans l'espace; s'opposant aux faneuses élégantes d'Auguste Feyen-Perrin ou aux vanneuses ennoblies de Jules Breton, celles-ci semblent « vraies » en costume simplement quotidien, sans excès d'exotisme ni abus de paupérisme; les gestes décomposent trois temps du travail que Félix Roy a étudié patiemment sur le vif par de nombreux croquis; si le résultat plastique n'a pas la force des « Cribleuses de blé » que Courbet proposait en 1855,

c'est en fait un document authentiquement plus valable puisque l'on sait que Courbet a fait poser sa sœur Zoé (51).

Nos peintres, ignorant peut-être ou dédaignant les orientations préconisées par Max Buchon et les objurgations de Proudhon («peindre les hommes dans la sincérité de leur nature et de leurs habitudes, dans leurs travaux, dans l'accomplissement de leurs fonctions civiques et domestiques... tel me paraît être à moi le vrai point de départ de l'art moderne»), plus attentifs aux préférences du public acquéreur éventuel de leurs œuvres, ont préféré des sujets souriants aux sujets austères; les critiques hostiles par inquiétude sociale au réalisme pouvaient d'ailleurs les en détourner... Peu ont le courage et la persévérance d'un Millet. Aussi les thèmes les plus fréquents sont-ils les jeux, les distractions, les fêtes de la cellule familiale ou villageoise, ou encore les rassemblements à motivations économiques (foires, marchés) ou religieuses (messes, vêpres, pardons).



Fig. 9. — Adolphe Leleux: «Lutteurs en Basse Bretagne» (1864)  
(cliché D. Delouche).

C'est l'après travail qu'évoque Antigna dans un «Paysage» de 1862 aujourd'hui à Dinan: femmes et enfants regardent venir au loin le cortège de la moisson que l'on rentre, sans doute non loin de Quimperlé; le calme et le bonheur familial sont évoqués au premier plan, les

(51) Félix Roy, «les Vanneuses», huile sur toile, 0,880-1,230, Landerneau, C.P. Courbet «les criblouses de blé», huile sur toile, 1,310-1,670, Nantes, Musée des Beaux-Arts. Antigna «Paysage», huile sur toile, 1,580-2,250, Dinan, Hôtel de ville.



Fig. 10. — Courbet: «Les lutteurs» (1853).

promesses de la moisson que l'on va engranger dans la liesse à l'arrière plan; aucun nuage dans ce tableau qui veut dépasser le singulier et le régional pour rejoindre la tradition thématique des calendriers médiévaux (51).

Sans même chercher cette allusion généralisatrice, nombreux sont les peintres qui se contentent de la banale scène de jeux destinés aux amateurs de folklore; Charles Giraud par exemple signe en 1869 un «Jeu de boules à Pont-Aven» (52) sous une forte lumière qui précise les formes et renforce les volumes, des Bretons en des costumes bien typiques prennent les poses caractéristiques du jeu ou de son observation; l'étude est exacte mais le sujet est d'une banalité affligeante et rien dans la qualité plastique ne permet de l'oublier.

Dans cette veine thématique Courbet et Adolphe Leleux se rencontrent (fig. 9 et 10): en 1853, Courbet exposait «les Lutteurs» aujourd'hui à Budapest, en 1864 Adolphe Leleux expose «Lutteurs en

(52) Charles Giraud, «Jeu de boules à Pont-Aven, huile sur toile, 1,050-1,750, Rouen, Musée des Beaux-Arts.



Basse Bretagne»; les partis sont totalement différents : Courbet a choisi le gros plan sur les deux anatomies en violent effort, reléguant très loin la foule et ses aspects mondains de l'Hippodrome près des Champs Élysées, et ce, dans un format imposant qui lui permet de les camper presque grandeur nature; A. Leleux au contraire centre ses lutteurs dans le large cercle des spectateurs, les reliant à eux par la lumière et le coloris sur un fond de verdure champêtre, authentifiant la vérité régionale par les costumes. La palette de Courbet où les noirs et gris dominant avait excité les critiques : ses lutteurs sont jugés sales, noirs et repoussants; le vérisme des varices pouvait en indigner d'autres; à l'opposé, la palette claire de Leleux devait plaire, la note d'exotisme achevait la séduction, d'autant plus que même évoqués sans force véritable, ses lutteurs montrent des prises observées avec justesse (53). Courbet avait vidé le jeu de tout son caractère de fête et de spectacle, ce qui explique l'échec immédiat (alors que la lutte était à la mode à Paris, importée par les nombreux immigrés de l'exode rural, et dix ans après, Leleux l'exploite encore).

Dans la sélection qu'opèrent les artistes au sein de la réalité rurale, l'attrait de l'inhabituel les entraîne à choisir le rite, le détail des mœurs qui leur paraissent significatifs de la province, mais surtout susceptibles d'étonner; les critiques ne manquent pas alors d'expliquer longuement ce que les titres indiquent. En 1843, Charles Fortin explicite ainsi son titre «L'Empirique»: «en Basse Bretagne quand un malade est en danger, il est transporté dans une écurie». C'est dans cet esprit que le pardon est choisi comme thème pictural par les plus ambitieux et que des noms en langue bretonne interviennent dans les titres («Or Gourren» de Charles Perint en 1841).

#### *Une image déformée:*

Le tableau général que proposent les peintres réalistes du monde rural breton est donc très sélectif, on ne saurait y trouver toutes les réalités de la vie paysanne. Bien plus, l'image nous paraît également déformée, orientée d'une façon générale par une certaine morale sociale qui, loin de mettre en danger les structures en place comme le craignaient de nombreux critiques, renforce celles-ci; au demeurant les commentaires qui en sont faits amplifient les messages véhiculés de

(53) A. Leleux, «Lutteurs en Basse Bretagne», huile sur toile, 0,570-0,915, 1864, Paris, Musée des Arts et Traditions populaires. Courbet, «les Lutteurs» huile sur toile, 2,520-1,980, Budapest, Musée des Beaux-Arts. A ce même salon de 1853 Courbet exposait «les Baigneuses» qui suscitèrent encore plus le qualificatif de «laid». Nous renvoyons le lecteur à l'intéressante étude de Klaus Herding dans *Histoire et critique des arts*, mai 1978; d'après Klaus Herding la position des lutteurs de Courbet ne correspondrait à aucune des prises de la lutte.

façon discrète par la peinture. Quand Théophile Thoré s'enthousiasme en 1846 pour les «Faneuses de la Basse Bretagne» d'Adolphe Leleux, il parle de «grave procession», de solennité et il conclut dépassant largement le strict commentaire plastique: «On devine que le travail est pour elles un devoir religieux en même temps qu'une fête» (54); des développements semblables accompagnèrent plus tard les paysannes de Jules Breton.

Cette amplification par la critique du message implicite de la peinture est d'autant plus grande que la plupart des commentateurs s'attardent plus volontiers sur le sujet, l'histoire racontée que sur les aspects proprement picturaux; c'est ainsi que les nombreux sujets de piété, pardons, processions, messes, baptêmes, noces et viatiques sont interprétés comme autant d'images de la piété exemplaire du paysan breton.

Georges Alexandre Fischer présente au salon de 1863 «le Départ pour le baptême»; ce peintre parisien est spécialiste du thème breton avant de se fixer définitivement dans la péninsule (55); son tableau est un bon document sur l'habitat, les costumes et les mœurs, soigneusement peint; la date nous engage à souligner la distance entre ces peintres d'un réalisme à l'inspiration alors déjà usée et les novateurs tels Manet présentant la même année, au salon des refusés il est vrai, le fameux Bain ou «Déjeuner sur l'herbe».

Les paysans que peignent Antigna, Guérard ou encore Yan Dargent et Prosper Saint Germain sont pauvres, dignes; ils pratiquent la charité et les vertus chrétiennes garantes de la paix sociale. En 1848, le jeune Breton François Talec expose «l'Aumône» (56); celle-ci est mise en valeur dans la clarté d'une porte ouverte, elle est faite par un enfant tandis qu'une femme travaille dans l'intérieur aussi propre que soigneusement décrit; anodine en apparence, la peinture évoque les notions de pauvreté, de dignité paisible, de travail méritoire, de bonne éducation, de résignation, de paix intérieure. Quelle différence avec «l'Aumône d'un mendiant à Ornans» que Courbet exposera en 1868 (fig. 11 et 12); ici, solitude et violence inquiétante des déshérités, traduites par la lumière et les forts contrastes, et ambiguïté du message (appel à l'entraide des pauvres? ou philosophie du «toujours plus pauvre que soi»?) Quand le clergé est représenté c'est avec la dignité

(54) Théophile Thoré, salon de 1846 dans «Salons de 1844 à 1848», Paris, 1870, p. 339.

(55) G.A. Fischer, «Le départ pour le baptême» huile sur toile, 0,800-0,650, Bar-le-Duc, Musée; sur G.A. Fischer et sa curieuse carrière, voir mon article «Les professeurs de dessin à l'école navale de Brest au 19<sup>e</sup> siècle», Les Cahiers de l'Iroise, 27-2, 1980.

(56) Huile sur toile, 0,450-0,370, 1847, Quimper Musée des Beaux-Arts.

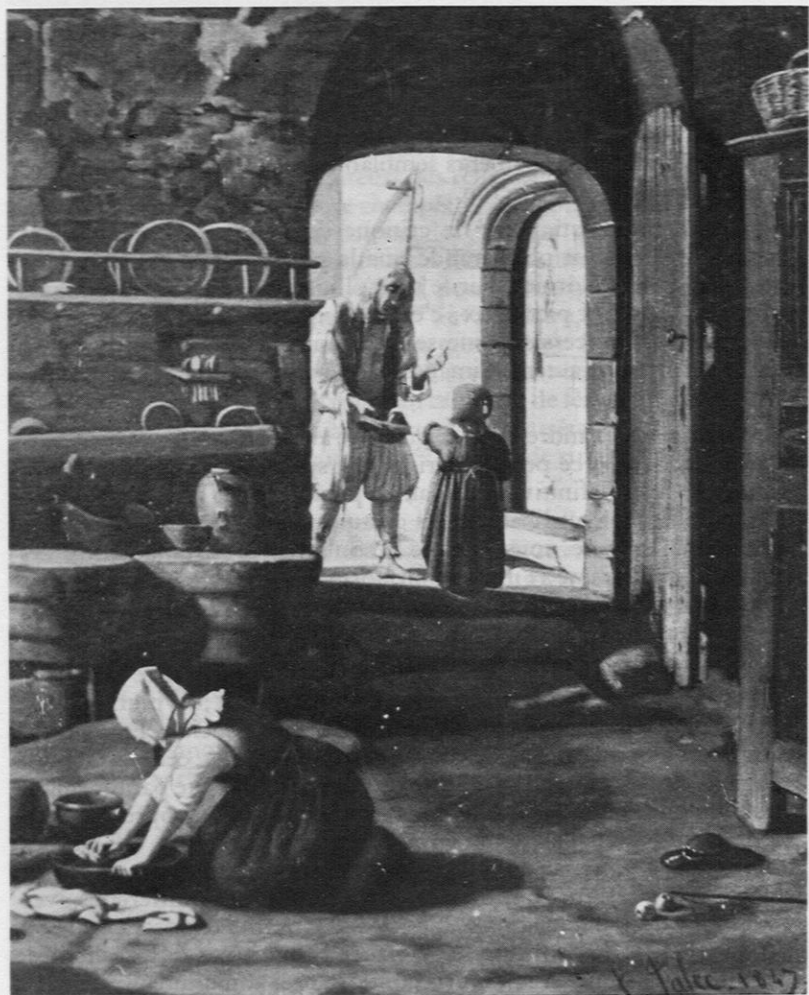


Fig. 11. — François Talc: «L'Aumône» (1848) (cliché D. Delouche).

d'une fonction socialement respectée: comparons l'attitude sournoise du curé bénéficiaire des «Frais du culte» dans «La Mort de Jeannot», œuvre peu connue de Courbet des années 1860 à la noblesse recueillie du curé peint par Eugène Leroux dans «l'Ensevelissement» en 1868.

Les exemples sont très nombreux; la toile qui résume au mieux cet état de grâce social suggéré par les peintres est en 1863 «un Mariage en





Fig. 12. — Courbet: «L'Aumône d'un mendiant à Ornans» (1868).

Basse Bretagne, commune de Brieç près de Quimper» de Prosper Saint Germain; certes, le pinceau manque de vie et de richesse dans cette abondante frise, mais le couple au sortir de l'église est représenté faisant l'aumône, les riches sont bons et les pauvres soumis et dignes, sujet moral et touchant prétexte à une galerie de costumes (57).

(57) Huile sur toile, 1,210-1,680, Laval, Musée. Malgré la localisation précise que propose le titre, le cadre n'est pas celui de Brieç mais le portrait du placître de Saint-Jean-du-Doigt, curieuse entorse au réalisme chez ce peintre (mais l'observation est de la plus grande exactitude).

Sans attribuer au poète Brizeux une influence déterminante, on peut constater que la même atmosphère idyllique règne dans ses poésies; Brizeux a fait connaître et aimer principalement à travers « Marie » (trois éditions parisiennes en 1831, 1836, 1840...) une Bretagne agreste aux mœurs primitives, pures et simples, sorte d'Arcadie préservée dans le monde moderne. Et les derniers ouvrages de Brizeux, « Sagesse de Bretagne » en 1855, des poèmes comme « l'Élégie de la Bretagne » paru dans la revue de Bretagne et de Vendée en 1857, entretiennent l'image en plein début du réalisme et en pleine vogue du thème breton (58).

Aussi, loin de confirmer l'épithète de « socialiste » fréquemment associée par les commentateurs contemporains à « réalisme » l'analyse des œuvres concernant une province (il est vrai réputée pour sa piété et sa fidélité au passé) montre que, a contrario, ces peintures destinées aux classes favorisées, proposent des images garantes de l'ordre social établi. Bien plus, ces peintres qui ont choisi pour thème de prédilection ce monde rural breton, alors que l'exode rural bouleverse l'équilibre démographique des provinces et alimente ailleurs le vaste courant de l'industrialisation, ne manifestent-ils pas ainsi sans doute inconsciemment le regret d'une civilisation appelée à disparaître, que la péninsule préserve encore pour un temps mieux que d'autres provinces? Leur œuvre se lirait alors comme l'expression implicite du désir de préserver l'ordre économique et social existant (59).

Étant donné cette sélection faite dans le réel rural, étant donné cette orientation générale des interprétations qu'ils en donnent, il nous paraît difficile de qualifier ces peintres de « réalistes objectifs »; l'épithète de « pseudo-objectifs » nous paraît exprimer à merveille la dualité des apparences et du message sous-jacent.

#### *Un réalisme académique :*

Quelques uns de ces peintres mériteraient aussi l'appellation de « réalistes académiques »; certes, l'adjectif vaudrait aussi d'être clairement élargi, comme le réalisme « le terme d'académisme souffre d'un excès de sens au point de n'en plus avoir aucun » (60); si l'on s'en tient

(58) Deux de nos peintres du monde rural citent expressément Brizeux dans les titres de leurs œuvres, en 1860 Antigna expose une « Marie à sa fenêtre » et en 1864, G.A. Fischer cite deux vers de « Marie » pour commenter un « Chemin du pardon ».

(59) Ce que démontre sans doute un peu vite Aleksa Celebonovic dans son livre « Peinture Kitsch ou réalisme bourgeois », 1974.

(60) Pierre Vaisse, « Les raisons d'un retour: retrouvailles ou rupture » dans le débat, n° 10, 3/1981.

sommairement à une définition traditionnelle, celle de l'artiste respectueux de l'enseignement donné par l'école et dominé par les grands préceptes affichés à l'Académie des Beaux-Arts, il est certain que des artistes, pour la plupart passés par l'école des Beaux-Arts et soucieux d'emporter les suffrages des jurys pour exposer et du public pour vendre, vont s'efforcer de respecter les règles admises du bien peindre (tandis que les fortes personnalités vont braver ces règles et innover...).



Fig. 13. — Eugène Martin: «Les Adieux» (cliché D. Delouche).

C'est Eugène Martin qui dans les « Adieux » (61) nous donne un exemple de parfaite finition (fig. 13); la matière est lisse le pinceau s'efface dans le traitement des formes dessinées avec soin, presque cernées tant la ligne est précise; la gamme s'équilibre discrètement entre les bleus et les gris ocres qui les mettent en valeur; le peintre y réussit à force de minutie à exprimer une certaine poésie intimiste.

William Bouguereau, prix de Rome en 1850 et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts est un des maîtres de ce réalisme académique; sa

(61) Huile sur toile, 0,412-0,333, le Havre, Musée des Beaux-Arts.



toile de 1871 «Frère et sœur bretons» (62) dont le dessin et le modelé sont d'une exécution irréprochable, cherche à idéaliser le réel : élégance des poses (jusqu'à l'affectation pour l'enfant), finesse des mains, fraîcheur des carnations; beauté des yeux, mélancolie des expressions...

Cette tentative d'idéalisation du réel quotidien est permanente chez Jules Breton, qu'il peigne les paysannes de l'Artois ou du Finistère, et maints critiques lui en savent gré; devant «la Gardeuse de vaches» exposée en 1872, le commentateur local note: «par l'attitude et la profondeur du regard, il est vraiment idéal, par le costume et la couleur il est profondément réel». En 1878, un critique cherche plus avant: «Jules Breton emprunte ses motifs à la réalité mais la revêt d'idéal... Cependant, il reste dans la mesure; il modifie très peu les têtes; ce qu'il arrange c'est l'attitude. Il est certain qu'une paysanne qui porte une cruche peut la tenir gauchement et qu'elle peut aussi donner au mouvement de son corps et de ses bras quelque chose qui ressemble à de l'élégance» (63). Effectivement Jules Breton donne à ses paysannes revenant de la fontaine la grâce des canéphores antiques; mais la gymnastique intellectuelle à laquelle se livrent les critiques dissociant tantôt le spirituel (attitude et regard) du physique (costume et couleur), tantôt l'observation d'une forme de l'arrangement que l'artiste peut lui prêter, est symptomatique de la difficulté à accepter le réalisme. L'oubli de cette réflexion idéalisatrice, le refus de tout arrangement dicté par les normes d'une esthétique surannée, la préférence exprimée pour un réel fortement individualisé mais non ennobli par la peinture ont valu à Millet comme à Courbet les difficultés que l'on sait.

Les préceptes de l'école sont appliqués avec plus ou moins d'aisance selon le talent du peintre; on retrouve à l'état de recettes les règles de l'équilibre des compositions dans les évocations familiales de Félix Barret, élève de Gérard, la «Mendiant avec deux enfants» où le triple portrait posé forme une pyramide bien centrée (fig. 14), où beaucoup plus tard, de Victor Roussin, la «Famille de mendiants près de Quimper» construite sur le même principe de mise en page (64).

A l'école des Beaux-Arts, l'observation de la nature n'était qu'un des préceptes enseignés, sujet d'exercices nombreux indispensables à l'acquisition de la maîtrise, que l'on faisait pour soi, sur de petits formats; le tableau, lui devait être longuement travaillé, savamment

(62) Huile sur toile, 1,292-0,892, New-York, Metropolitan Museum of Art.

(63) Félix Hémon, «La Bretagne au salon de 1872», le Finistère, 29 juin 1872 et Paul Mantz, «la peinture française», Gazette des Beaux-Arts, 1878, 11, p. 436.

(64) Félix Barret, «Mendiants avec deux enfants», crayon et aquarelle, 0,210-0,157, Landévennec C.P. Victor Roussin, «Famille de mendiants près de Quimper», huile sur toile, 0,450-0,540, 1892, La Trinité sur Mer, C.P.



Fig. 14. — Félix Barret: «Mendiante avec deux enfants» (cliché D. Delouche).

composé, subtilement confronté aux grandes références du passé. Jules Breton comme beaucoup en est convaincu: « On ne crée pas une œuvre véritable sans mettre de l'ordre dans sa création, écrit-il. Pour être durable elle ne doit pas être improvisée... La pochade promet tout, elle ne réalise rien. C'est le spectateur qui finit » (65). Le poids de ces convictions permet de mieux comprendre les difficultés de Courbet et de Manet puis, surtout, des impressionnistes.

(65) « Nos peintres du siècle », Paris, ss d. p. 247-248.

*Un réalisme subjectif :*

Pouvons-nous chercher d'autres façons d'être réalistes parmi les peintres du monde rural breton? La belle et simple définition que propose Zola dans ses articles de l'Événement en 1866: « Ils prennent la nature et ils la rendent vue à travers leurs tempéraments particuliers » justifie la proposition de Gérard M. Ackerman (50) parlant de réalistes subjectifs à propos de Courbet, mais l'attribution est difficile et risque fortement de se transformer en jugement de valeur; comment évaluer la part de l'interprétation personnelle sinon dans l'aisance et la liberté du travail plastique (Zola dénie à Vollon, Bonvin et même Ribot de telles qualités)?

Elles se lisent dans les rapides évocations de « Fillette bretonne », d'« Enfants bretons » que Paul Huet brosse lors de son voyage en 1865; au terme de sa carrière le paysagiste romantique des grandes effets d'eau, saisit dans une abréviation synthétique des formes et dans une mise en page simplifiée, en quelques touches sommaires d'une matière généreuse l'attitude révélatrice d'une psychologie, timidité sauvage et hardiesse naïve mêlées chez la jeune paysanne en costume (fig. 15). Mais il s'agit d'une de ces pochades auxquelles Jules Breton et bien d'autres de ses contemporains refusent l'appellation d'œuvres véritables (66).

Utilisant les nombreux croquis dont il couvre les pages de ses carnets quand il est en voyage, Corot élabore partie sur le motif, partie à l'atelier, des œuvres que la critique est loin d'accueillir unanimement. « L'incendie de Sodome » refusée en 1843, froidement accueillie en 1844 est le sujet biblique que le peintre soucieux de satisfaire aux goûts établis a tiré de l'étude faite à Mur de Bretagne; cette « Fontaine entourée de paysannes puisant de l'eau » est l'un des deux documents peints à la fontaine Sainte-Suzanne (67). Le caractère aride du paysage, les proportions inhabituelles de cette vaste fontaine commandent le format allongé; Corot choisit son point de vue mais n'invente pas un élément pittoresque supplémentaire, quelque arbre par exemple qu'il place volontiers en portant de théâtre dans ses paysages historiques; ici, les contrastes de valeurs soulignent l'ossature du paysage, son étendue lépreuse, animée seulement aux heures de la corvée d'eau par les paysannes du village. Cette soumission au réel à laquelle Corot est si

(66) Paul Huet, « Les enfants bretons », huile sur toile marouflée, 0,390-0,285, « Fillette bretonne », huile sur toile marouflée, 0,430-0,300, Paris C.P.

(67) Corot, « Fontaine entourée de paysannes puisant de l'eau » huile sur toile 0,330-0,555, Philadelphia Museum of Art; « La Fontaine à Mur » signalée par Robaut est de localisation actuelle inconnue.





Fig. 15. — Paul Huet: «Fillette bretonne» (cliché D. Delouche).

attaché n'empêche pas d'y retrouver les éléments caractéristiques de son style, solidité des formes, unité colorée, et lumineuse, sens des valeurs, inactivité pensive de ses personnages; réaliste certes cette œuvre l'est, «coin de la création vue à travers un tempérament» dira Zola vingt ans après.

*Un réalisme optique:*

Attentif à la lumière, Corot ne lui sacrifie jamais la forme comme le feront les impressionnistes. De ces réalistes «optiques» aucun ne vient en Bretagne pendant les années de recherches créatives sinon

Eugène Boudin aux préoccupations très proches; dans la péninsule le monde rural l'a d'abord autant captivé que le monde des côtes, travaux de fenaison et de vannage le retiennent dans la campagne quimpéroise vers 1856-58; croquis, aquarelles et pochades préparent des œuvres plus élaborées (constituant une série thématique de six toiles) et annoncent les préoccupations ultérieures qui sont déjà essentielles dans la démarche créatrice: «vanneuses, bien déterminer l'accent des figures et essayer cela en esquisses, en dessins terminés, au pastel et à l'aquarelle; tenter, tenter, mais établir cela dans la chaude atmosphère comme Millet».

Les paysages de ferme des environs de Quimper privilégient le cadre agreste par rapport au travail rural; les formes sont soigneusement circonscrites et la description l'emporte dans ces œuvres achevées alors que certaines esquisses plus travaillées en taches de couleur arrivaient à suggérer lumière, chaleur et poussière. Eugène Boudin note avec lucidité ses difficultés: «Je regarde cette lumière qui inonde la terre, qui frémit sur l'eau, qui joue sur les vêtements et j'ai des défaillances de voir combien il faut de génie pour saisir tant de difficultés» (68).

C'est dans les innombrables études faites aux marchés et foires de Logonna, Landerneau, du Faou et de l'Hôpital Camfrout que le peintre va réussir ce difficile équilibre entre la forme et le jeu optique de la lumière, essentiellement de 1867 à 1873-74. L'aquarelle saisie sur le vif évoque parfois le cadre en grandes taches très lavées construisant l'espace par les ombres et les lumières; d'autres fois le peintre concentre son attention sur l'animation colorée et, au détriment de la forme, d'innombrables touches impressionnistes rendent le caractère mouvant et dense de la foule (69).

Ce que l'aquarelle permet aisément dans le non-finito de l'étude, la peinture à l'huile y atteint plus rarement, Eugène Boudin n'osant, comme le feront Renoir et Monet dans leurs évocations des boulevards parisiens, sacrifier totalement la description réaliste des êtres et des choses au rendu de la sensation visuelle; il cherche un juste milieu entre la description qu'il ne pousse jamais et la suggestion en taches colorées: «Le jour de foire en Bretagne» (très probablement à Logonna) est

(68) Eugène Boudin, «Notes d'un voyage en Bretagne, *Mercure de France*, juillet-août 1924, p. 350. Note d'un carnet cité par Gustave Cahen, «Eugène Boudin, sa vie, son œuvre», Paris, 1900, p. 182. Note d'un carnet, mars 1854, citée par G.J. Aubry, «Eugène Boudin», Neuchâtel, 1968, p. 21.

(69) Nous renvoyons le lecteur au catalogue de Robert Schmit, «Eugène Boudin», 1824-1898, Paris 1973; voir aussi mon livre «Les peintres de la Bretagne avant Gauguin», Lille, 1978, II. Rappelons que l'essentiel des dessins d'Eugène Boudin sont conservés au cabinet des Dessins du Louvre.

assez exemplaire en ce domaine (70) (fig. 16); les costumes d'hommes et de femmes de Plougastel, Kerhuon, du Faou forment avant tout des taches de couleur disposées en frise, entre deux registres de repos visuel; Eugène Boudin échappe au folklore superficiel et son approche tient au fond d'une double démarche, celle du réaliste subjectif qui entend traduire un spectacle qu'il a observé et celle du réaliste optique dominée par le rendu des sensations colorées brutes.



Fig. 16. — Eugène Boudin: «Jour de foire en Bretagne»  
(cliché the Corcoran Gallery of art, Washington).

Les différentes facettes du réalisme que nous avons pu cerner sont à l'évidence très inégalement représentées parmi les peintres du monde rural breton; les réalistes pseudo-objectifs et les réalistes académiques sont les plus nombreux (les deux épithètes pouvant se superposer pour certains); ils font partie de cet immense arrière plan que les historiens ont jusqu'ici délaissé dans l'ombre au bénéfice des novateurs, même si la critique contemporaine les avait distingués, ce qui est le cas de plusieurs d'entre-eux ici.

\*  
\*\*

Nous avons suivi ces réalistes jusqu'aux abords de la décennie 1870, mais alors ni la veine du monde rural breton, ni son approche

(70) Huile sur toile, 0,270-0,470, Washington, the Corcoran Gallery of Art.



réaliste ne sont épuisées; les mêmes thèmes se retrouvent vers 1890 et encore vers 1920 au salon des Artistes Français et le plus souvent le même réalisme impersonnel, plate soumission des tempéraments à un réel pourtant désormais dégagé des attraits de la nouveauté et éventuellement libéré par la photographie, à des règles du bien peindre depuis longtemps brisées par fauves et cubistes. Seules de puissantes personnalités telles Cottet, Lemordant, Méheut sauront lui rendre l'indispensable part du «subjectif» dans l'aisance des moyens plastiques.

Le thème rural breton a donc été largement présent dans le grand débat du réalisme des années 1850; l'éclairage provincial permet de restituer ses ambiguïtés, sa complexité au milieu de l'abondante et inégale production picturale de l'époque. Il reste à étudier toutes ces personnalités de second ordre, à établir le catalogue de leurs œuvres, à cerner leur évolution, énorme tâche dans laquelle les chercheurs américains sont plus nombreux que les français, non pas en vue de quelque réhabilitation plus ou moins intéressée pécuniairement, mais simplement pour une bonne connaissance de ce siècle si riche.

Denise DELOUCHE.

*Centre des Arts de l'Ouest  
Université de Haute Bretagne, Rennes.*

(64) Eugène Boudin, «Notes d'un voyage en Bretagne», *Mémoires de l'Académie des Sciences et belles-lettres de Rennes*, t. 1, 1870, p. 107.

(65) Nous renvoyons le lecteur au catalogue de Robert Schick, «Eugène Boudin», 1824-1870, voir aussi mon livre «Les peintres de la Bretagne», Goussier, Lille, 1978. Il rappelle tout de même que l'œuvre de Eugène Boudin est une œuvre de l'école de la photographie, et que l'œuvre de Eugène Boudin est une œuvre de l'école de la photographie.