

leurs « jupes courtes [...] découvraient aussi de très jolies jambes » : l'érotisme de l'époque s'arrêtait plus volontiers au mollet, et, en effet, le texte breton parle bien de *moléjou deus ar ré gaërra*, « des mollets des plus beaux », avec, pour désigner ces mollets, l'emploi, non pas du trivial *kof gar* breton (littéralement « ventre de la jambe »), mais du mot français bretonnisé, plus évocateur dans ce contexte.

La précision des moindres souvenirs dans le récit du service militaire pourrait sembler invraisemblable à un lecteur d'aujourd'hui, quand on sait que l'auteur ne disposait évidemment d'aucune note : il cite les noms des sept hommes qui l'ont accompagné à Brest pour s'engager dans la Marine, il se souvient avoir passé précisément cinq mois et dix-sept jours à Lorient avant de rejoindre Toulon, et il se souvient s'être fait couper les cheveux à la tondeuse pour la première fois le samedi 3 octobre 1883... Quiconque a fréquenté des marins nés au début du ^{XX}^e siècle a entendu des récits comme celui-là, dans lesquels les moindres détails sont mis au même niveau que les événements tragiques. Combien d'histoires semblables ai-je entendus de la bouche de mon père et de mes oncles, tous petits paysans devenus marins pour fuir la misère. Dans une histoire de vie irlandaise (O'GIOLLAGÁIN, Conchur, *Une vie irlandaise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010) un paysan du Connemara raconte avec un égal souci du détail son temps dans l'armée et son séjour à l'hôpital où on le traitait pour la tuberculose. Hervé Burel nous a laissé ainsi un rare témoignage sur la vision du monde de ceux dont la parole s'est éteinte.

On ne saurait résumer en quelques lignes l'intérêt de cet ouvrage, tant du point de vue linguistique que sous l'angle ethnographique et tout simplement humain. On attend beaucoup des études minutieuses qui ne manqueront pas d'être faites sur cette langue et sur ce qu'elle nous enseigne sur l'univers mental d'une classe paysanne populaire qui était encore majoritaire au moment où l'auteur écrivait, alors que la langue française restait aux marges de cette société.

Jean LE DÛ

Alain CROIX, Didier GUYVARC'H et Marc RAPILLIARD, *La Bretagne des photographes, la construction d'une image de 1841 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Hors collection (histoire), 2011, 512 p.

Plus que de la Bretagne, le livre de Croix, Guivarc'h et Rapillard traite de l'identité bretonne telle que la culture photographique collective l'a modelée. Des présentoirs de cartes postales aux salles d'attente des cabinets médicaux, tout un chacun croise des images que leur caractère répétitif rend d'autant plus prégnantes. « [...] Jusqu'à imprimer dans les mémoires une vision peut-être fortement déformée ? », interrogent les auteurs. La question hisse les photographes qui ont œuvré depuis

plus d'un siècle et demi au rang d'acteurs historiques : « Comment ont-ils influencé l'identité régionale ? ». Il est donc possible de renverser le propos du livre et de le prendre comme une enquête sur leur travail : mus par ce qu'ils savent de la région, ils façonnent à leur tour la mémoire collective. La richesse mais aussi la complexité de l'ouvrage tiennent dans cette pluralité des approches.

L'image dit parfois plus que le texte, et presque toujours le dit autrement. Pour cela, elle est précieuse à l'historien. La Bretagne des photographes part de ce fondement, en l'assortissant de deux considérations supplémentaires. D'une part, la photographie n'est pas seulement ici témoignage, elle est aussi action (ce qui est vrai aussi de tout média : l'affiche ou la caricature de presse). D'autre part, il n'est pas question d'histoire politique ou religieuse dans ces pages, discrètes sur les guerres mondiales, les ruptures de 1905 ou 1936, mais des structures du quotidien et, derrière elles, des identités culturelles : soit des histoires plus neuves, moins appuyées sur l'archive et plus souvent sur l'objet ou, justement, l'image. Dans les deux cas, le statut de celle-ci est réévalué. Les auteurs en sont conscients, qui traitent leurs sources avec méthode en mettant l'accent sur les contraintes techniques de la photographie, sur les pratiques des photographes.

Au néophyte, le livre donne à comprendre en quelques mots (et un petit glossaire en fin de volume) les mutations techniques des années 1880 : elles raccourcissent le temps de pose, allègent le matériel du photographe, lui permettent à la fois d'être plus mobile et de saisir plus volontiers l'instant, le mouvement. Au contraire, la couleur, d'abord sous la forme de l'autochrome, vingt ans plus tard, rallonge provisoirement le temps de pose. L'élargissement de la pratique photographique, puis l'irruption vers 1900 de la carte postale constituent d'autres ruptures. Elles ont toutes des conséquences sur la définition des objets photographiques et de leurs publics.

Les auteurs nous informent du statut des photographes : amateurs éclairés ou professionnels envoyés par un éditeur ; installés en Bretagne ou venus pour une campagne de photos de Paris, d'Angleterre ou des États-Unis, etc. En même temps que l'analyse des images (on compare parfois la version de travail et celle qui est livrée au public : p. 312, ou plusieurs versions d'une même image : p. 352), les témoignages textuels donnent à comprendre leur fabrication : poses, cadrages, et plus encore choix des sujets. Les auteurs mettent en garde contre les pièges d'une lecture trop naïve et montrent comment les thèmes de prédilection virent aux stéréotypes, ou comment la surreprésentation des femmes (que de scènes de lavoirs !), par exemple, transforme les photos des années 1880-1920 en un « océan de coiffes ». Dans la plupart des cas, les photographes organisent poses et mises en scène, ne serait-ce que parce que leurs objectifs n'enregistreraient pas des mouvements trop rapides. D'où les scènes trop figées, ce que la maladresse des acteurs rend visible (p. 241, 269, 275) ; d'où aussi la rareté des sourires, en raison d'une gravité naturelle dans des occasions encore peu banales. Entre toutes les scènes posées cependant, certaines ont plus de fraîcheur que d'autres. Au lecteur de les reconnaître, tant la mesure

de l'artifice est essentielle à l'intelligence du document : c'est vers cet exercice critique que les légendes le guident.

La conception éditoriale du livre laisse aux images elles-mêmes toute leur force et, pour beaucoup, leur réelle beauté. Le texte, qui évite toute lourdeur, n'entrave pas l'émotion. Chacune des quatre parties prend appui sur une introduction ; des intertitres parfois développés marquent les étapes de leur parcours ; et de courtes notices, incisives, en marge des images, forment le troisième niveau du texte.

Le rapport de la photographie naissante aux arts graphiques est clairement identifié : recueils de « vues » constitués comme pour les lithographies, photos diffusées par la gravure avant la mise au point des procédés modernes de reproduction, et surtout images conçues à l'instar du travail du peintre. Les œuvres d'un Philippe Tassier, vers 1908-1912, en témoignent fortement. Et lorsqu'en ce début du xx^e siècle la photographie se banalise, que se multiplient les « porteurs de boîtiers », les artistes réagissent par le pictorialisme ou le recours à la couleur, ce dont l'ouvrage rend compte. Autant dire que le parti pris esthétique affecte la valeur documentaire des images : l'identité bretonne est façonnée par l'une et par l'autre.

Plus généralement, le corpus dessine les évolutions de la quête du pittoresque. On regrettera ici que les codes esthétiques qui la définissent n'aient été signalés que sommairement. « La recherche du pittoresque » est un intertitre dans la troisième partie (p. 394-407) alors que pour cette époque, le xx^e siècle, elle n'en désigne plus que les avatars les moins glorieux ; mais lorsqu'elle impose cent ans plus tôt la recherche des points de vue, enclenche une mécanique des regards nouvelle, elle est confondue avec le « goût pour le romantisme » (p. 19) ; et les grandes entreprises éditoriales de Taylor et Nodier ou Abel Hugo, qui ont pu servir de références à nombre de photographes, sont ignorées. Le souci esthétique compose aussi avec une démarche quasi statisticienne, encyclopédique, mieux rendue dans l'ouvrage. Plus qu'au passéisme d'Albert Kahn et de ses *Archives de la planète*, on pense à la fascination pour les grands ouvrages d'art (p. 70-73), à Jules Duclos, par exemple, œuvrant pour *Les travaux publics de la France* du baron de Rothschild.

Au-delà des aspects esthétiques, l'émotion naît aussi de cette proximité avec les modèles qui appartient en propre à la photographie. Il ne s'agit pas de retomber ici dans les traquenards habituels, en croyant naïvement à une photographie qui « traduit la réalité », ni de sombrer dans l'anecdote. Mais ces images nous informent comme aucun texte ne peut le faire sur le rire (p. 333), la fatigue (p. 218-219), l'inquiétude (p. 467), sur le geste du travail (p. 81), sur l'enfance (p. 147, 254), etc. On retrouve à travers elles, avec bonheur, les questions qu'un Guy Thuillier adressait pour le xix^e siècle au quotidien des gens du Nivernais. Ce plaisir est bienvenu parce que les auteurs affirment (p. 15) et démontrent au fil des pages leur respect pour les modèles, humbles ou puissants.

À la jonction de toutes ces contraintes, naît une image de la Bretagne ou, plutôt, naissent des images successives qui sont une Histoire de l'identité bretonne. Est-ce

le corpus qui les fait naître ? Ou n'est-ce pas plutôt le savoir acquis par d'autres voies qui a conduit au tri des images ? Celui-ci a été drastique : de 30 000 images vues on arrive aux 500, à peine, qui ont été sélectionnées. Les auteurs s'expliquent sur leurs choix (p. 15), sur la part de l'empirisme, celle des allers et retours entre le stock disponible et le savoir constitué. On acquiesce vite au parti adopté. Disposera-t-on jamais de la maîtrise d'un stock fermé d'images, lestées de mots-clés qui seraient autant de paramètres d'indexation, dont le nombre défierait sinon l'imagination du moins la raison ? On en doute. Au mieux, on peut espérer que des travaux ciblés plus étroitement permettent un jour de reprendre le dossier que Croix, Guivarc'h et Rapillard ont fait avancer. Leur livre doit d'ailleurs beaucoup à ceux qui l'ont précédé : le *Dictionnaire du patrimoine breton* et le *Dictionnaire d'histoire de Bretagne*, entre autres ouvrages, ont été l'occasion d'une réflexion collective sur le lien entre histoire et patrimoine, sur le rôle documentaire de l'iconographie, qui aboutit dans *La Bretagne des photographes*.

Dans la première partie (1840-1880), les choix sont manifestement limités par l'état de conservation du stock : 40 % des images sont anonymes et trois groupes d'auteurs fournissent la moitié de celles qui ne le sont pas. C'est dans les recueils de vue les mieux documentés qu'on a puisé. La deuxième partie (1880-1920) est un monde à elle seule (plus de la moitié du corpus) : celui de la « Belle Époque » de la photographie. La part des anonymes y est encore importante mais elle traduit, pour l'essentiel, non la perte de l'information mais la diffusion sociale de la photographie (portraits, scènes de famille, vie des rues et des places, etc.). Douze photographes fournissent 85 des 258 images de cet ensemble : une place est faite aux « peintres » (Tassier), aux pictorialistes (Puyo, Demachy), aux auteurs d'autochromes (Gimpel, Gervais-Courtellemont) ; une autre aux faiseurs d'images faciles à vendre, aussi peu scrupuleux qu'un Botrel (Gruyer, Jean-Marie Villard, Waron, etc.) ; mais aussi aux Duclos, Soreau, Guillot, Fleury, Raison du Cleuziou qui donnent à lire le meilleur de cette production. La part des anonymes tombe à moins de 10 % dans les deux dernières parties où quelques noms reviennent pour les références qu'ils constituent (Cartier-Bresson, Lartigue, mais aussi... Georges Simenon) ; et surtout pour leur aptitude à créer des images emblématiques (les Le Doaré, Thersiquel, Plisson), la fraîcheur de leur regard (Binet), leur originalité (Kollar).

De cet œuvre collectif, des traits ressortent : l'avantage donné à la Basse-Bretagne, à la mer, aux femmes en coiffes ; au détriment du travail (surtout quand on évite les images figées et artificielles des mises en scène préparées), du monde paysan. Aucun thème n'est finalement absent mais les déséquilibres traduisent clairement les désaccords entre les perceptions et les réalités. Le partage que peut faire le lecteur entre les photographes extérieurs à la région et ceux qui y sont installés est parlant, les premiers accusant les contrastes ; mais les seconds ne les font pas disparaître. L'identité bretonne est vécue naturellement dans des modalités différentes, voire dans la complexité, mais elle a une cohérence dans une large culture collective, jusqu'au-delà de nos frontières.

Dans ce cadre, la photographie souligne la force de la référence maritime : « le système de représentations de la Bretagne est centré sur la mer » (p. 428). La photographie est particulièrement apte à saisir les rêves ou les fantasmes que la mer fait naître, même chez des terriens. Ce n'est pas pour rien qu'elle suscite un commentaire en forme de conclusion sur l'ouvrage tout entier. Mais on n'aura pas oublié, dans les différences entre la deuxième et la dernière partie, le grand passage de l'archaïsme à la modernité, de la honte à la fierté. C'est tout le dossier de l'identité bretonne qui est enrichi, à la fois dans son contenu et dans les méthodes qui permettent de l'approcher.

Le livre est aussi un magnifique objet. La qualité des photos, celle de la maquette éditoriale, de l'appareil critique l'emportent largement sur les rares erreurs (deux dates pour une même photo, p. 340), au demeurant sans conséquence. À tous ceux qui s'intéressent à l'Histoire, au rapport que celle-ci entretient avec l'image, à la photographie, et plus encore à l'identité bretonne, *La Bretagne des photographes* est désormais indispensable.

Jean-Pierre LETHUILLIER

Denise DELOUCHE, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Éditions Palantines, 2011, 349 p.

Les peintres de la Bretagne. D'emblée, Denise Delouche pose le cadre rigoureux de ce travail entamé en 1975 par sa thèse *Peintres de la Bretagne, découverte d'une province* partiellement publiée. Il s'agit bien d'artistes qui ont puisé leur inspiration dans la matière de Bretagne et non de « peintres bretons ».

Ce travail de recherche mené tout au long d'une carrière universitaire, Denise Delouche l'a partagé avec ses étudiants devenus pour certains conservateurs dans les musées de Bretagne et d'ailleurs. Elle est l'inventeur d'un grand nombre de peintres aujourd'hui connus ou réévalués grâce aux expositions qui se sont appuyées sur ses travaux, aux catalogues qu'elle a dirigés ou entièrement rédigés. Il y a un style Denise Delouche, une manière de donner à voir et à saisir la peinture. Le ton particulier de ses conférences, dont le succès n'est jamais démenti, passe dans l'écriture. La peinture se raconte. Les artistes prennent vie sous nos yeux, cherchent, doutent, s'égarer parfois pour livrer l'œuvre qui leur survivra, ou sombrera dans l'oubli, dont un regard nouveau, peut-être, les sortira un jour. Denise Delouche est ce regard qui questionne l'art des siècles passés, mais aussi la création d'aujourd'hui, sans jamais sacrifier au conformisme ambiant. Ses choix, notamment pour le XXI^e siècle, sont assumés, engagés pouvons-nous dire : sa collection personnelle en atteste

Dans ce monumental travail, Denise Delouche a restitué toutes les nuances de cette histoire de l'art des peintres de la Bretagne. Ni dictionnaire, ni palmarès,