

thousiasme des jeunes peintres qui vont bientôt s'appeler les Nabis et jusqu'à la critique déterminante d'Albert Aurier qui, dans son article de mars 1891 dans le *Mercure de France*, définit «le symbolisme en peinture», en s'appuyant sur l'analyse de l'œuvre et fait de Gauguin l'initiateur et le maître du symbolisme.

Un artiste s'est trouvé dépité, c'est Émile Bernard, l'ami de Gauguin, le brillant causeur qui sut l'aider à conceptualiser des objectifs encore flous, le jeune peintre audacieux qui affirmera plus tard que l'œuvre de Gauguin devait tout à son propre tableau, *Pardon ou Bretonnes dans la prairie*. Le livre de Belinda Thomson a le grand mérite de mettre un terme à la polémique qui divisa les historiens du  $xx^e$  siècle, d'abord en précisant le titre du tableau de Bernard que longtemps on a appelé *Bretonnes dans la prairie*, parfois *Bretonnes dans la prairie verte*, c'est un *Pardon* (titre au revers) à Pont-Aven. Donc il a été peint après ce pardon qui, cette année-là, a eu lieu le 16 septembre. Or, dans une lettre à Van Gogh, datable du 25-27 septembre, Gauguin annonçait qu'il avait terminé son «tableau religieux».

Et le dernier chapitre du livre, consacré à l'étude technique du tableau de Gauguin, nous dévoile (entre autres) que le peintre a appliqué plusieurs couches pour obtenir ce fond rouge. Sachant qu'il attendait que chaque couche soit sèche avant d'appliquer la suivante, il apparaît évident qu'il lui a fallu beaucoup de temps et que la toile était en chantier bien avant le 16 septembre, sans doute dès le début du mois. Rigoureuse, Belinda Thomson souligne l'étroite collaboration des deux artistes en 1888, leur admiration réciproque, mais donne à Gauguin le rôle essentiel. Avec ce chef d'œuvre, il a non seulement lancé un nouveau style pictural qu'on a appelé le cloisonnisme ou le synthétisme et donné au symbolisme son œuvre initiale majeure, mais encore il a brisé la tradition de la peinture-représentation du monde extérieur.

Au printemps 2009, le musée des Beaux-Arts de Quimper a organisé une exposition autour de la *Vision du sermon*, exceptionnellement prêtée par Édimbourg : pour la première fois de leur histoire, les deux œuvres ont été confrontées... nouvelle actualité pour ce livre des éditions Palantines.

Denise DELOUCHE

Nathalie BOULOUCH (dir.), *Voyager en couleurs, Photographies autochromes de Bretagne (1907-1929)*, Rennes, Éditions Apogée, 142 p.

«Voyage en couleurs», «Voyager en couleurs» : sous deux intitulés voisins, deux expositions ont récemment attiré l'attention sur les premières

tentatives menées il y a plus d'un siècle pour tenter de restituer à travers la photographie la polychromie du réel. La bibliothèque Forney à Paris a fait découvrir la photochromie, procédé de coloriage des épreuves mis au point et commercialisé dans les années 1890. À Rennes, les Champs Libres, puis à Douarnenez, le Port-musée ont invité leurs publics à revisiter la Bretagne à travers les autochromes, développés à la même époque, mais commercialisés quelques années plus tard par la société Lumière. À partir de 1907 en effet, les industriels lyonnais ouvraient la voie à une technique bien vite populaire. L'autochrome est une plaque de verre positive dont la couche d'émulsion argentique est exposée à la lumière à travers un filtre constitué de grains de fécule colorés, l'enregistrement, puis la restitution des couleurs reposant sur le principe de la synthèse trichrome additive. D'un maniement simple, cette plaque requiert un temps de pose relativement élevé (d'une à quelques secondes), mais peut être développée par le photographe lui-même, qui peut ensuite la projeter ou la regarder dans une visionneuse éclairée<sup>5</sup>.

Alors que depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, d'innombrables images en noir et blanc de la Bretagne ont été produites et diffusées par le biais de la carte postale (le plus souvent imprimée en phototypie, quelquefois aussi tirée sur papier photographique), les autochromistes apportent une vision nouvelle, moins singulière par les sujets qui les attirent que par la lumière et les tonalités subtiles que cette technique leur permet de saisir. Les uns sont des amateurs passionnés d'expérimentation, membres de la Société française de Photographie, tels Fernand Monpillard (1865-1937), ou Léon Gimpel (1873-1948), reporter et collaborateur de *L'Illustration*. Ils sont les auteurs, entre 1907 et 1909, des plus anciennes photographies de la Bretagne en couleur. Ces pionniers de l'autochrome sont suivis en 1910 par Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931), grand voyageur qui avait tiré de ses expéditions en Asie, au Proche-Orient et tout autour de la Méditerranée des clichés qu'il projetait et commentait dans sa salle de conférences parisienne à l'enseigne de «Photo-Couleurs». Un autre amateur, Charles Adrien, parcourra le pays bigouden quelques années plus tard. Mais la majorité des autochromes proviennent des célèbres *Archives de la planète* constituées entre 1910 et 1931 à l'initiative du banquier mécène Albert Kahn (1860-1940), qui finance dans une cinquantaine de pays des reportages confiés à des opérateurs professionnels. 900 clichés relatifs à la Bretagne sont pris en 1920 par Georges Chevalier (1882-1967) et en 1929 par Roger Dumas (1891-1972). Leur démarche s'inscrit dans la perspective

<sup>5</sup> Cf Bertrand LAVÉDRINE et Jean-Paul GANDOLFO, *L'autochrome Lumière, secrets d'atelier et défis industriels*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009, 400 p.

d'une «géographie humaine» définie par le directeur scientifique des archives de la planète, Jean Brunhes.

Le premier mérite de l'ouvrage publié par les éditions Apogée à l'occasion de cette exposition est de donner à découvrir, un siècle après leur production, cent vingt de ces images au piqué si caractéristique, souvent agrandies. Elles nous fournissent des bourgs et des ports, des quais et des places de marché, des pèlerins et des mariés, des représentations souvent connues, mais transfigurées par la vibration colorée de la lumière. Si nous ne sommes pas surpris par l'éclat des coiffes et des costumes de fête, déjà rapportés par les notations d'artistes-peintres et de dessinateurs ethnographes, et par ailleurs conservés jusqu'à nous dans les musées, il n'en va pas de même pour la variété des nuances des voiles et surtout des coques des bateaux côtiers de Bretagne atlantique, dont la polychromie a peu laissé de traces. La qualité esthétique de ces clichés n'exclut pas leur intérêt documentaire.

En outre, cet ouvrage dirigé par Nathalie Boulouch, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain et de la photographie à l'Université de Haute-Bretagne (Rennes 2), dont les recherches portent depuis de longues années sur l'histoire de la photographie en couleurs aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, réunit des contributions tout à fait complémentaires, tant sur l'histoire de cette singulière technique de l'autochrome que sur les motivations et les démarches de ses praticiens. Les auteurs de ces études, historiens d'art et conservateurs du patrimoine en charge de collections de photographies, nous aident à travers l'analyse de ce corpus à affiner notre connaissance des représentations que se faisaient de la Bretagne ces exploiters du quotidien que Denise Delouche a baptisés si justement les «chercheurs d'image».

Denis-Michel BOËLL

Patrick GOURLAY, *C'était la Grande Guerre. Bretagne, 1914-1920*, Morlaix, Éditions Skol Vreizh n° 62, 2008, illustrations, 84 p.

Cet ouvrage illustré retrace les moments-clés de la Grande Guerre vus de Bretagne et leurs implications dans la région. Les dates extrêmes témoignent d'emblée de la volonté de l'auteur de s'inscrire dans l'historiographie actuelle qui prend en charge la culture de guerre et le poids de l'hommage aux morts. De même, il s'interroge sur la notion de consentement à la guerre de la part des Bretons et met en garde sur la tendance actuelle à la victimisation qui ne prend pas en compte le contexte socio-culturel de la Bretagne au début du vingtième siècle. Le plan, chronologique pour