



LE COSTUME DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER

Dossier pour les enseignants

Sommaire

Introduction	3
--------------------	---

Salle Bretagne Ouest : les costumes d'inspiration bretonne

Jules BRETON (1827-1906)	7
<i>Le Pardon de Kergoat, 1891</i>	
Alfred GUILLOU (1844-1926)	9
<i>L'Arrivée du pardon de Sainte-Anne de Fouesnant à Concarneau, 1887</i>	
Adolphe LELEUX (1812-1891)	11
<i>Une Noce en Bretagne, 1863</i>	
Olivier PERRIN (1761-1832)	13
<i>Le Champ de foire de Quimper, 1821 ?</i>	
Victor ROUSSIN (1812-1903)	15
<i>Les Noces de Corentin Le Gerveur et d'Anne-Marie Kerinvel, 1880</i>	
Jules TRAYER (1824-1908)	17
<i>Le Marché aux chiffons dans le Finistère, 1886</i>	

1^{er} étage : le costume hollandais, italien, français et breton

Cornelisz.VAN HAARLEM (1562-1638)	21
<i>Adam et Ève au paradis terrestre, 1625</i>	
Louis de CAULLERY (vers 1580-vers 1621)	23
<i>Fête dans un palais à Venise, début XVII^e</i>	
Frans FRANCKEN II (1581-1642)	25
<i>L'Adoration des Mages, vers 1620</i>	
Pieter BRUEGHEL II (1564-1638)	27
<i>La Danse de nocces, vers 1600</i>	
Adriaen HANNEMAN (1604-1671)	29
<i>Portrait de Dana Van Vrijberghe, 1661</i>	
<i>Portrait de Nicolaes Van der Haer, 1661</i>	
Ferdinand BOL (1616-1680)	31
<i>Portrait de femme, 1667</i>	
Pieter Van MOL (1599-1650)	33
<i>Descente de croix, vers 1630-40</i>	
Battilori BARTOLO DI FREDI (vers 1330-vers 1410)	35
<i>Saint Paul, vers 1390-1400</i>	
Pierre-Charles TRÉMOLIERES (1703-1739)	37
<i>Portrait d'homme, vers 1737</i>	
Louis TOCQUÉ (1696-1772)	39
<i>Portrait de la Guérinière, vers 1750</i>	
Adélaïde LABILLE-GUIARD (1749-1803)	41
<i>Portrait de femme, vers 1787</i>	
Philippe CHÉRY (1759-1839)	43
<i>Portrait d'homme, 1786</i>	
François DUBOIS (1790-1871)	45
<i>Le Sommeil d'Oreste, vers 1820</i>	
Jean-Bernard RESTOUT (1732-1797)	47
<i>Portrait d'un pacha, 1777</i>	

Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)	49
<i>Femme assassinée</i> , vers 1824	
Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856)	51
<i>Portrait de Mademoiselle de Cabarrus</i> , 1848	
Eugène DEVÉRIA (1808-1865)	53
<i>Grande dame au temps de Louis XIII</i> , 1834	
Louis-Léopold BOILLY (1761-1845)	55
<i>Portrait de Mademoiselle Boilly</i> , vers 1805-10	
Octave PENGUILLY-L'HARIDON (1811-1870)	57
<i>Le Combat des trente</i> , 1857	
Lucien SIMON (1861-1945)	59
<i>Famille bigoudène en deuil</i> , 1912	
Paul SÉRUSIER (1864-1927)	61
<i>Le Pardon de Notre-Dame-de-Portes à Châteauneuf-du-Faou</i> , 1894	
René QUILLIVIC (1879-1969)	63
<i>Brodeuse de Pont-l'Abbé</i> , 1907	
Lionel FLOCH (1885-1972)	65
<i>Un Pardon en pays bigouden</i> , vers 1930	
Petit lexique du costume	67

Le costume dans les collections du musée des beaux-arts de Quimper

Généralement, l'observation et la description d'un tableau s'applique à en définir le sujet, à en commenter la composition ou à en analyser la technique. Dans un certain nombre d'œuvres, notamment celles du 17^e siècle, il est fréquent de s'attarder sur la virtuosité du rendu des étoffes et des couleurs. Dans le cas de la peinture du 19^e siècle, il est convenu d'insister sur la manière dont les personnages sont habillés pour se conformer au goût du pittoresque. Une promenade avisée dans les collections du musée sur le thème des costumes met en évidence leur diversité. Au-delà de cette découverte, se pose la question du sens que l'on peut leur donner : en fonction de l'époque de l'œuvre et du rôle plastique qu'ils tiennent. Le parcours s'appuie sur trente tableaux qui abordent des sujets depuis l'antiquité jusqu'au début du 20^e siècle et qui traitent du rôle du vêtement, du costume et des modes.

L'interprétation biblique et symbolique

La naissance du vêtement remonterait à la Bible. Lorsqu'Adam et Ève commettent le péché originel, ils découvrent qu'ils sont nus. Ils couvrent leur sexe de feuilles. En les chassant de l'Eden, Dieu les habille de peaux. Le vêtement n'a donc aucune intention pratique. Il apparaît comme une des composantes de la condition humaine. Il cache simplement le corps. Au cours du temps, les hommes abandonnent le vêtement de peau au profit des tissus. La différenciation des sexes devient essentielle.

Le rôle social du costume

Le costume permet d'identifier le pouvoir d'un individu, qu'il soit prêtre, roi, chevalier, etc., par un attribut, des matières ou des formes. La recherche de matières rares et l'instauration d'un décor du costume établissent une hiérarchie dans la société. Le costume devient un identifiant. A l'âge classique, il est aisé de reconnaître l'aristocrate, le bourgeois, l'artisan ou le paysan à la manière dont il est vêtu. En même temps, chacun va essayer d'imiter l'autre et les codes vont devoir évoluer.

Le goût du paraître

En même temps que naît la conscience de l'individu, qui se mesure avec le goût pour le portrait, se manifeste la volonté de se mettre en valeur par une recherche esthétique dans la coupe et la complication du costume, dans le choix des matières et des ornements. Rubans, chapeaux, broderies et bijoux sont alors autant révélateurs du pouvoir et de la fortune que du goût pour la parure.

L'évolution des modes

Les modes ont considérablement évolué au cours du temps. A certaines époques, on cherche à contraindre le corps, à d'autres au contraire à le laisser libre. La différence entre le costume masculin et le costume féminin est plus ou moins marquée. Dans tous les cas, l'évolution se fait de manière progressive avec des influences d'un groupe sur un autre.

Le costume régional

Une dizaine de tableaux sélectionnés dans ce dossier abordent le sujet spécifique du costume breton. Tout d'abord, ils permettent d'entrer dans la mentalité d'une époque et de saisir sa sensibilité face à une découverte. Ensuite, le regard de la société se modifie et porte attention à une classe sociale longtemps méprisée. L'école de Pont-Aven s'empare de ce pittoresque à des fins purement plastiques. Puis, on assiste à la disparition de ce pittoresque au profit d'un autre type de société où la différence ville campagne s'efface. Là encore, il est facile de voir l'influence d'un groupe sur un autre.

Salle Bretagne Ouest

Les costumes d'inspiration bretonne



Jules BRETON

(Courrières, 1827 - Paris, 1906)



Le Pardon de Kergoat, 1891 – Huile sur toile, 1,22 x 2,33 m

L'artiste

Jules Breton est issu d'une famille bourgeoise d'origine paysanne du Pas-de-Calais. Peintre officiel, il est renommé de son vivant pour ses scènes de genre rurales, pleines de compassion, et pour ses paysages, lui valant le surnom de «peintre de la vie des champs». Sa brillante carrière est marquée par de nombreuses médailles et promotions dans l'ordre de la légion d'Honneur. L'État lui achète de nombreuses œuvres et il est élu à l'Académie des Beaux-Arts.

Il découvre en 1865 une ville de Bretagne encore peu connue, Douarnenez. Il y séjournera dix-huit fois. Il est fasciné par le folklore des foules colorées des pardons et le profond sentiment religieux des Bretons. Les thèmes bretons représentent le tiers de son œuvre.

La scène

L'œuvre dépeint la piété collective des Bretons. Le dimanche qui suit l'Assomption, le pardon de Kergoat à Quéménéven réunit des milliers de fidèles venus des paroisses avoisinantes qui y envoient leurs bannières : Locronan, Plogonec et Plonevez-Portzay. La chapelle est l'une des plus grandes de Cornouaille. Son importance s'explique par l'ampleur du pardon. On vient y obtenir la guérison de maladies liées au sang.

L'artiste représente une scène de la grande procession, la Procession des miracles, qui se passe après les vêpres. La procession sort de la chapelle et va recevoir les processions des communes voisines. Ensemble, au son des tambours, les pèlerins, un cierge à la main, font le tour de la chapelle avant d'y entrer. Derrière les hommes et les pénitents, qui marchent pieds nus, un groupe de jeunes femmes porte les statues de sainte Anne et de sainte Marguerite. Puis, la foule s'avance. Près des tombes ou adossés aux murs de la chapelle, des mendiants implorant l'aumône. A droite, un jeune couple se prosterne devant le passage des statues.

La composition fermée à droite par les arbres, sans ciel visible, et fermée à gauche par le calvaire et la chapelle en granite gris (entourée de trois cordons de cire, symboles de protection) brosse le décor d'un sanctuaire en plein air.

Jules Breton a assisté au pardon de Kergoat en 1890. Il dessine sur place de nombreuses études de têtes et peint des esquisses de la procession. Puis dans son atelier parisien, il réalise cette grande composition. Exposée à Paris au salon de 1891, puis aux expositions universelles de Chicago et de Paris en 1893 et 1900, cette toile a été retrouvée dans une collection américaine puis acquise en 1994 notamment grâce à l'aide de 1177 souscripteurs locaux, symbole de l'attachement d'une région à son patrimoine.

Les costumes

Jules Breton a représenté de manière fidèle les costumes des pèlerins présents au pardon.

A gauche, près de l'entrée de la chapelle, deux femmes sont en costume de Châteaulin.

Les deux porteurs de bannières sont en costume *glazik**. Le second ne porte pas sa *chupenn**. Une ceinture de cuir entoure son *jiletenn**.

Les premiers pénitents, vêtus de couleur sombre, sont bigoudens. Le suivant, en blanc, est *giz Fouen** ; il a le Saint Sacrement brodé dans le dos. Le suivant est de Ploaré avec son gilet bleu roi et sa veste sans manche en drap noir orné de broderies colorées et un *bragou braz** se finissant sur des guêtres. Les deux suivants, pieds nus, sont *glazik** mais ne portent ni leur gilet ni leur veste.

Les cinq premières porteuses d'enseignes portent les anciens costumes de mariage, en drap rouge ou noir, des plus riches familles de Quéménéven. La coiffe *borledenn** est encore massive. La découpe des corsages conserve une forme que l'on ne retrouve plus beaucoup dans ce terroir à cette date, sauf dans la mode de Ploaré. La parure de cou comprend une croix et un cœur en métal ainsi qu'un *scapulaire** dont les deux plaques carrées ornées de perles colorées appellent la protection divine.

Les communiantes en blanc portent un costume sobre dont la coupe est plus récente et conforme à cette fin de siècle pour ce terroir du Porzay.

Derrière la porteuse de bannière en costume rouge se trouve des Douarnenistes portant la coiffe *penn sardin** et des châles parfois colorés. Juste au dessus, on reconnaît une femme de Plougastel-Daoulas. Dans la foule, on remarque quelques coiffes jaunes de deuil du pays *glazik** de cette époque.

La mendiante au premier plan, à gauche, porte une coiffe capot utilisée normalement comme protection contre la pluie.

Alfred GUILLOU

(Concarneau, 1844 - Concarneau, 1926)



L'Arrivée du pardon de Sainte-Anne-de-Fouesnant à Concarneau, 1887
Huile sur toile, 2,81 x 2,21 m

L'artiste

Fils d'un père pilote du port de Concarneau, Guillou est remarqué dès 1860 par le peintre Lemonnier, élève de Jean-Baptiste Isabey, qui lui donne ses premières leçons. Il entre ensuite à l'École des beaux-arts de Paris dans les ateliers de Bouguereau et de Cabanel. Il retourne ensuite dans sa ville natale. Il est suivi de peu par le jeune Théophile Deyrolle qui devient son beau-frère. Ils attirent de nombreux artistes, souvent anglo-saxons, séduits par l'animation du port. Installés avec leurs chevalets sur le bord du quai face à la Ville Close, ils sont souvent entourés de curieux et de touristes. Guillou s'attache à représenter des scènes pittoresques concarnoises.

La scène

A la suite d'apparitions miraculeuses, un sanctuaire dédié à sainte Anne, la patronne de la Bretagne et des pêcheurs, est fondé en 1628 à Sainte-Anne-d'Auray. Il accueille un pèlerinage au succès considérable. En raison des grandes distances à parcourir, des pèlerinages secondaires sont créés. Une chapelle dédiée à sainte Anne est reconstruite en 1683 pour relancer le pardon qui existait à Fouesnant. Il a lieu chaque 26 juillet. La chapelle est située à quatre kilomètres du rivage.

Guillou met l'accent sur la ferveur des marins pêcheurs de Concarneau pour le sanctuaire de Fouesnant. Suivant une ligne serpentine, une flottille de bateaux à voiles ou à rames revenant de la chapelle traverse la baie de

Concarneau pour accoster. Les jeunes filles de la première embarcation ont eu l'honneur de porter à terre le brancard sur lequel est placée la Vierge dorée et la bannière ornée d'étoiles de la Sainte Patronne. Deux solides pêcheurs trainent le bateau jusqu'au sable sec pour leur permettre de descendre. Les prêtres et fidèles se sont placés dans les innombrables embarcations qui suivent le cortège.

L'ensemble de la toile, noyée dans la lumière rosée du soleil couchant lorsque le ciel se confond avec les reflets de la mer, dégage une impression de calme et de piété populaire. La profonde religiosité de l'assistance est exprimée par les visages fermés des jeunes filles toutes semblables. Guillou magnifie le jour du pardon alors que l'on sait que la messe était suivie d'activités profanes.

Le tableau est acheté par l'État au Salon de 1887 puis déposé en 1890 à Quimper avec l'appui du peintre. Il est repris en 1892 par l'État pour être exposé au musée du Luxembourg avant d'être de nouveau rendu à Quimper en 1920.

Les costumes

Dans la première chaloupe se trouvent sept jeunes Concarnoises avec le costume blanc des porteuses d'enseignes des filles de Marie dont elles portent la médaille au bout d'un lacet bleu. Leur toilette est en tulle. Le corsage et la jupe sont sans décor tandis que le tablier et le châle sont extrêmement brodés, de même que la coiffe nommée cornette en raison de la grande pièce de filet brodé relevée sur le sommet de la tête en forme de cornet. On la porte très en arrière à Concarneau.

Les femmes des autres bateaux portent le costume classique des Concarnoises. Celui-ci se nomme l'artisanne. Il connaît de très petites variantes locales mais a un développement important s'étendant dans le pays du Cap Sizun, sur la pointe de Crozon et dans quelques autres ports tels l'Île-Tudy. Il a été porté par les artisanes de la ville : les ouvrières d'usine de poissons, les brodeuses et les femmes de marins. Les femmes arborent la coiffe *penn sardin** à l'origine indéfinie. Elle se compose de la visagière, des « chilkellou » (petites coques relevées à l'arrière) et des rubans de percale qui maintiennent la coiffe et lui donnent sa forme. Lors des fêtes, les femmes portent une robe de couleur foncée, complétée par un grand châle en cachemire rapporté des Indes par les marins à leur femme.

Les marins au premier plan portent un pull marin, un pantalon en grosse toile rouille et un chapeau de ciré, appelé le suroît. Ce couvre-chef étanche protège des tempêtes et n'a pas d'usage dans cette scène, si ce n'est donner une note pittoresque.

Adolphe LELEUX

(Paris, 1812 - Paris, 1891)



Une Noce en Bretagne, 1863 – Huile sur toile, 1,38 x 2,03 m

L'artiste

Leleux est l'auteur de nombreuses scènes inspirées du folklore pyrénéen ou espagnol. Mais c'est grâce à ses sujets bretons qu'il connaît le succès. Vers 1850, il est considéré comme le spécialiste de la Bretagne, si bien qu'on le surnomme «Leleux le Breton» ou «le peintre des derniers Bretons». A une époque où la Bretagne pittoresque passionne le public, il est l'artiste qui sait le mieux représenter la vie des paysans avant la disparition de leurs traditions. Il donne cependant une vision adoucie de la vie quotidienne des Bretons, très éloignée des revendications sociales du réalisme prôné par Courbet ou Millet : c'est une paysannerie idéalisée qui ne connaît pas la misère. Ses tableaux consacrés au thème paysan cornouaillais ou léonard sont des évocations heureuses (repas au retour des champs, scènes de marché, de chasse, de danse, d'auberges etc.). Son style, marqué par une interprétation folklorique de

la réalité, explique son succès auprès du public peu à même à l'époque de voir dans l'art un support pour des revendications sociales.

Le sujet

Ce tableau est une commande de Napoléon III datant de 1859. Il est exposé au Salon de 1863. Leleux reprend un thème qu'il a déjà abordé dans une toile de 1842 et une gravure de 1844 publiée dans la «Bretagne ancienne et moderne» de Pitre-Chevalier.

Dans une cour de ferme bordée de chaumières, le jour de leurs noces, de jeunes époux mènent la gavotte. L'ensemble fermé ressemble plus à une scène de théâtre servant de cadre à la scène principale qui fait face au spectateur. La danse se déroule à l'envers d'une danse normale. La première danseuse et le troisième homme sont à contre-pied. Plusieurs petites scènes annexes relèvent du pittoresque :

le couple de sonneurs, un homme ivre qui sort du cabaret, des groupes qui discutent, etc.

Le goût pour le mouvement et la couleur traduit l'influence de la peinture flamande du 17^e siècle que les peintres du 19^e siècle ont adaptée aux thèmes paysans de leur époque.

Les costumes

C'est dans la région de Bannalec, où il séjourne, que le peintre accumule nombre de dessins documentaires. Il utilise ce matériau pour décrire une scène fictive qui se veut garante d'authenticité. L'ensemble des costumes traduit une influence à la fois *glazik** et *giz Fouen**. Les femmes portent des coiffes *borle-denn**, assez longues, caractéristiques des années 1840 tandis que les hommes portent des *bragou berr** de la mode *giz Fouen**. Les gilets sont plutôt d'influence *glazik**, sauf pour les hommes en veste blanche qui respectent la mode *giz Fouen**. L'impression colorée et la prolifération des rubans et des détails trahissent le travail de recomposition effectué en atelier pour lequel ici la recherche esthétique contredit la recherche documentaire.

Olivier PERRIN

(Rostrenen, 1761 - Quimper, 1832)



Le Champ de foire de Quimper, 1821? – Huile sur toile, 70 x 87 cm

L'artiste

Né d'un père procureur fiscal et notaire de la baronnie à Rostrenen, Perrin étudie le dessin à l'académie de Rennes puis séjourne à Paris et entre dans l'atelier du peintre d'histoire Gabriel Doyen, élève de Carle Van Loo. Privé de ses appuis à la Révolution, il dessine pour le graveur Massard les portraits des députés bretons de l'Assemblée nationale constituante de 1789. Fuyant la Terreur, il revient en Bretagne. Il est dessinateur des Ponts et Chaussées à Landerneau avant de gagner Quimper en 1800. Il enseigne le dessin à l'école centrale du département (futur lycée la Tour d'Auvergne). Il est conseiller municipal en 1815 et 1831.

Son œuvre traite de sujets atypiques pour l'époque : il fait éditer, en 1808, réédité après sa mort en 1834, une série de gravures représentant le quotidien paysan dans la Cornouaille du 18^e siècle. Perrin donne le premier témoignage authentique du mode de vie de la paysannerie bretonne.

La scène

Le peintre trace un portrait de la société des environs de Quimper. Par une vue en plongeée, depuis les remparts, il représente une vue panoramique de la foire. Il rassemble une multitude de métiers et d'activités pour en faire une œuvre dense et vivante. L'intérêt documentaire réside dans les costumes, la danse, la musique, le travail, le boire et le manger.

La foire se tient en dehors de l'enceinte fortifiée de la ville (place de la Tourbie aujourd'hui, ex-place du champ de foire, créée au milieu du 18^e siècle). Sur la droite, la route mène vers Kerfeunteun. Le cimetière Saint-Louis au fond existe toujours. La chapelle servait de remise à la guillotine et au stock de poudre pendant la Révolution. Quelques maisons cossues indiquent la richesse de la ville. Au loin, s'étendent des collines.

La foire est prisée des commerçants car elle constitue un lieu de transaction privilégié qui bénéficie d'une stricte surveillance de la police locale : marché aux bestiaux (bœufs et cochons) – l'achat de vache se conclut par une tape dans la main – vente de crêpes, de chapeaux, de couteaux – un bonimenteur monté sur un tabouret vante sa marchandise – et de cheveux.

Certaines activités sont plus festives : les danseurs de gavotte animent la foire – les couples de sonneurs de Basse-Bretagne s'y rendent afin de faire la démonstration publique de leur talent dans le but de décrocher de nouveaux contrats pour les noces à venir. La boisson fait partie de la fête : des hommes boivent du cidre près d'un tonneau ou sont assis sur des bancs, sous une construction sommaire, qui fait office de cabaret, tandis qu'un homme est ivre-mort, écroulé sur la route. Des jeux d'argent accompagnent la foire : des hommes et enfants se passionnent pour un jeu posé sur une barrique.

D'autres anecdotes sont figurées : un jeune galant fouille les poches de la jeune fille. Les discussions sont nombreuses à la foire : l'échange de nouvelles est important car les paysans vivent généralement isolés dans les campagnes. Des mendiants font l'aumône.

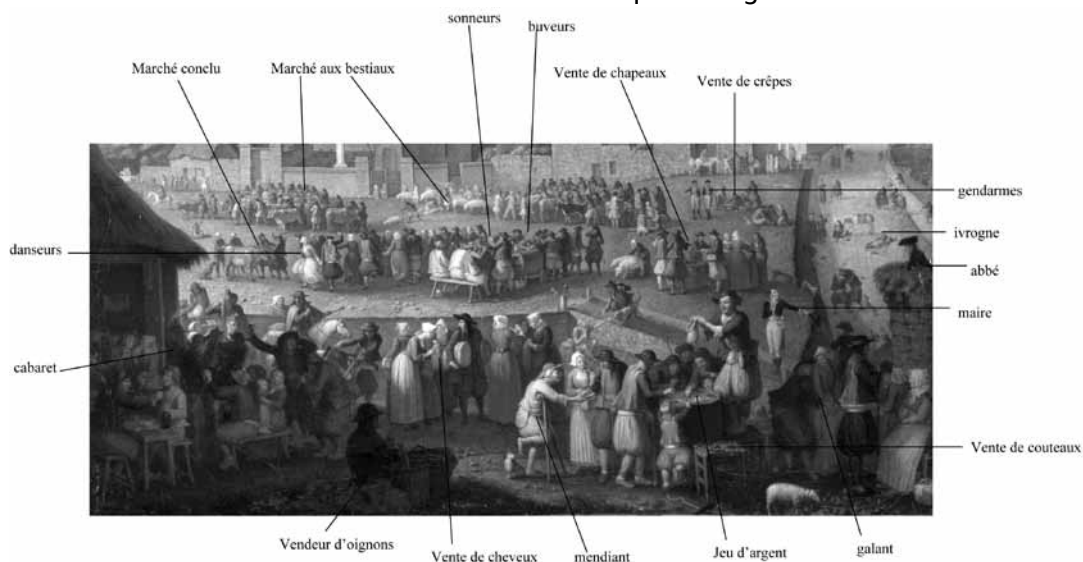
A l'opposé du naturel de ces tranches de vie, des personnages issus du monde civil ressortent par leurs attitudes sévères. Trois gendarmes patrouillent dans la foire. Un homme petit et droit tend son chapeau en geste de salut vers un homme posté dans une tour. Il s'agirait du maire Gilart de Larchantel (1821–1825), ancien capitaine d'artillerie, amputé du bras droit et du principal du collège l'abbé Le Coz.

Les costumes

Les grandes foires attirent une foule venue des pays voisins. Ici, il semble que la foire soit plus locale car hommes et femmes portent l'habit traditionnel des paysans *glazik**. Les hommes sont chaussés de sabots, sont habillés de *bragou braz**, d'une veste et d'un gilet bleus et portent les cheveux longs sous un chapeau rond. C'est un jour de sortie : les femmes arborent leurs plus belles coiffes. Quelques-unes portent une robe rouge créant ainsi des notes de couleurs dans l'ensemble ocre mais la plupart des robes sont ocre clair ou bleues. Les costumes sont encore faiblement caractérisés par rapport aux années 1850 où chaque type local deviendra facilement identifiable. Il s'agit ici des dernières traces de l'Ancien Régime pour lequel le costume est avant tout un « marqueur social ». Le costume représenté est plus un costume paysan qu'un costume lié au pays de Quimper.

Deux marchands sont originaires du *Léon** : le marchand de cheveux en veston marron et le marchand d'oignons.

Les uniformes des gendarmes (dans la continuité de l'époque Empire) et du maire attestent plus précisément de l'époque à laquelle l'artiste situe la scène. Le maire est vêtu d'un frac (sorte de redingote à basques très ajusté à la taille et fermé par deux rangs de boutons) à haut col dont le revers est brodé d'or, sur une culotte de peau. Il porte l'épée au côté, maintenue par une ceinture. Il fut décoré de la légion d'honneur en 1815. Sous l'habit (court devant pour dégager la taille et prolongé en queue-de-pie dans le dos), les gendarmes portent la culotte qui s'arrête aux genoux, un bicorne et une épée. Le bicorne porté en bataille, c'est-à-dire les pointes au-dessus des oreilles, est marque d'élégance masculine.



Victor ROUSSIN

(Quimper, 1812 - Plomelin, 1903)



Les Noces de Corentin Le Guerveur et d'Anne-Marie Kerinvel, 1880 – Huile sur bois, 26 x 52 cm

L'artiste

Après une formation dans les ateliers de plusieurs paysagistes et de celui du Nantais Evariste Luminais, Roussin débute au Salon en 1838. Il y expose régulièrement jusqu'en 1840 puis épisodiquement jusqu'en 1889. Ses sujets sont empruntés à la vie paysanne de sa Cornouaille natale. On lui doit aussi quelques vues des Pyrénées, site alors très apprécié des artistes.

Parallèlement à son activité de peintre, Roussin exerce le métier d'avocat. Il est aussi directeur des domaines puis député du Finistère. Marié à la fille du général Cambronne, il réside à Nantes de 1834 à 1842 où il expose régulièrement.

Après 1880, il se retire dans sa propriété de Kéralval à Plomelin, aux bords de l'Odet. Cette retraite tranquille ne l'empêche pas de continuer à peindre et à exposer.

Sa peinture s'inscrit dans le courant ethnographique. Ce peintre bretonnant est un subtil observateur et grand connaisseur des mœurs populaires de sa province natale.

La scène

Roussin réalise cette œuvre à l'âge de 68 ans alors qu'il se retire à Plomelin. Propriétaire de plusieurs fermes, il a sans doute représenté le mariage du fils ou de la fille d'un de ses fermiers. Les noms des mariés dans le titre du tableau correspondent à des lieux-dits de Plomelin.

La scène se déroule dans la grange d'une ferme où a été installée dans le fond une tenture improvisée, accrochée aux poutres et décorée de bouquets et de rubans. Le repas est l'un des temps forts de la noce paysanne bretonne. Le peintre décrit la scène avec la minutie d'un miniaturiste. Au premier plan, des enfants jouent sur un sol en terre battue encombré de vaisselle, de paniers de victuailles, de tonneaux et de pichets à cidre. Au second plan, les mariés président la table du banquet autour de laquelle sont rassemblés les convives de toutes générations. Au fond, le couple traditionnel des sonneurs, juchés sur un tonneau, accompagne l'arrivée de chaque nouveau plat. Le format allongé de l'œuvre se prête à la longueur de la tablée qui se prolonge au-delà du tableau.

Avec humour, chaque personnage est individualisé et dépeint dans une attitude expressive, tels la jeune fille à l'air rêveur assise à gauche du marié, l'homme agenouillé au premier plan occupé à verser du cidre dans un pichet ou celui tendant à bout de bras l'assiette de cochonnaille, ou encore le garçonnet de face, à gauche, figuré une tranche de pain blanc dans la bouche ! Les enfants participent activement aux festivités.

Le seul homme en habit représenté sur le tableau pourrait être un autoportrait du peintre.

Roussin porte un regard tendre sur ces réjouissances populaires. Le petit format, la technique ancienne sur bois et le souci du détail se rattachent à la tradition de la peinture de genre nordique du 17^e siècle.

Les costumes

Les invités de la noce sont vêtus de leurs plus beaux atours. Plusieurs types de costumes sont représentés avec minutie.

Au centre, les mariés portent le costume *glazik**, comprenant un *jiletenn** brodé et un chapeau rond pour le marié, un *corselet** brodé d'argent, une petite coiffe et un *scapulaire** pour la mariée.

A gauche de la mariée, une jeune fille porte le costume rouge de Ploaré.

Des *Bigoudens** assistent à la noce : il s'agit des deux femmes à droite qui portent des costumes colorés ainsi qu'une à gauche, au bout de la table, qui arbore une coiffe jaune en signe de deuil. Par ailleurs, un homme se tient debout, à droite.

Trois femmes illustrent la mode *giz Fouen** : à droite, à côté de la Bigoudène assise sur le banc, une autre à la droite du marié, devant la servante, et enfin la femme portant le nourrisson, devant la table. Leur coiffe est à larges rubans et comporte une grande collette plissée.

La coiffe de la *penn sardin** est portée par la fillette à gauche, à l'angle des tables.

Les autres personnages sont du pays *glazik** y compris la femme à gauche, à côté de l'homme en chapeau haut-de-forme, qui porte la coiffe *pichou**.

Jean-Baptiste-Jules TRAYER

(Paris, 1824 - ?, 1909)



Marché aux chiffons dans le Finistère, 1886 - Huile sur toile, 1,85 x 2,60 m

L'artiste

Trayer étudie d'abord la peinture auprès de son père, paysagiste. Il complète cet enseignement précoce en s'inscrivant à l'Académie suisse et expose au salon des artistes français. Il connaît le succès en étant médaillé en 1853 et 1855. Il part ensuite à la recherche de nouveaux sujets en Hollande puis dans le nord des Flandres. C'est pourtant la découverte de la Bretagne qui marque un tournant déterminant dans son œuvre. De 1857 à 1884, il séjourne à Quimperlé, Concarneau et Pont-Aven. Il peint dans un esprit réaliste le quotidien des Bretons dont il se sent proche. Ses intérieurs bretons rappellent par leur clair-obscur les maîtres hollandais du 17^e siècle. Vers 1886, il aborde le thème du plein air et se montre plus sensible à la couleur. Il représente alors des scènes de foule, des marchés ou des fêtes populaires.

La scène

Sans représenter un lieu précis, on situe d'après les costumes la scène dans la région de Concarneau. Le clocher, caractéristique du Finistère, précise la localisation en Basse Bretagne.

Le marché des tissus est presque exclusivement féminin. Seuls trois hommes sont figurés. Des boutiquiers itinérants vendent de la toile, du *pilou** et des coupons. L'introduction de produits manufacturés marque une évolution qui se traduira par l'abandon des modes de la campagne au profit des modes de la ville. Dans la deuxième moitié du 19^e siècle, la description de la paysannerie relève à la fois du pittoresque et de la curiosité de la société pour des modes de vie qui apparaissent proche de la nature et porteurs des valeurs menacées par les débuts de la société industrielle.

Le tableau est composé de manière classique à partir d'une horizontale qui le coupe en deux parties égales : la partie supérieure consacrée au ciel, aux feuillages et aux éléments architecturaux, traitée dans une gamme de bleus, de bruns et de gris, met en valeur la partie inférieure modulée par la lumière, où sont représentés les personnages. Elle est rythmée par le blanc des coiffes et les taches de couleur des tissus.

Dans la scène principale, au premier plan, sont concentrés tous les détails pittoresques : enfants, poupée dans un panier, port du panier sur la tête, chien, etc.

Les costumes

Les costumes, principalement féminins, évoquent l'ambiance populaire du marché. Les femmes portent des jupes longues souvent complétées par un tablier. Alors que les ouvrières des conserveries portent une coiffe *penn sardin** et couvrent leurs épaules d'un châle, les femmes de la campagne portent des coiffes et des cols *giz Fouen**. Certaines portent des gilets de velours noir en usage l'été.

Les hommes portent le chapeau rond et un gilet noir sans manche.

Le costume des enfants est indifférencié pour les garçons et les filles jusqu'à l'âge de six ans. Il est constitué d'un *béguin**, de jupes et de tablier avec soit un col, soit un châle. La petite fille pieds nus, plus âgée, porte un costume de femme. Les ailes de sa coiffe sont laissées pendantes sur ses épaules.

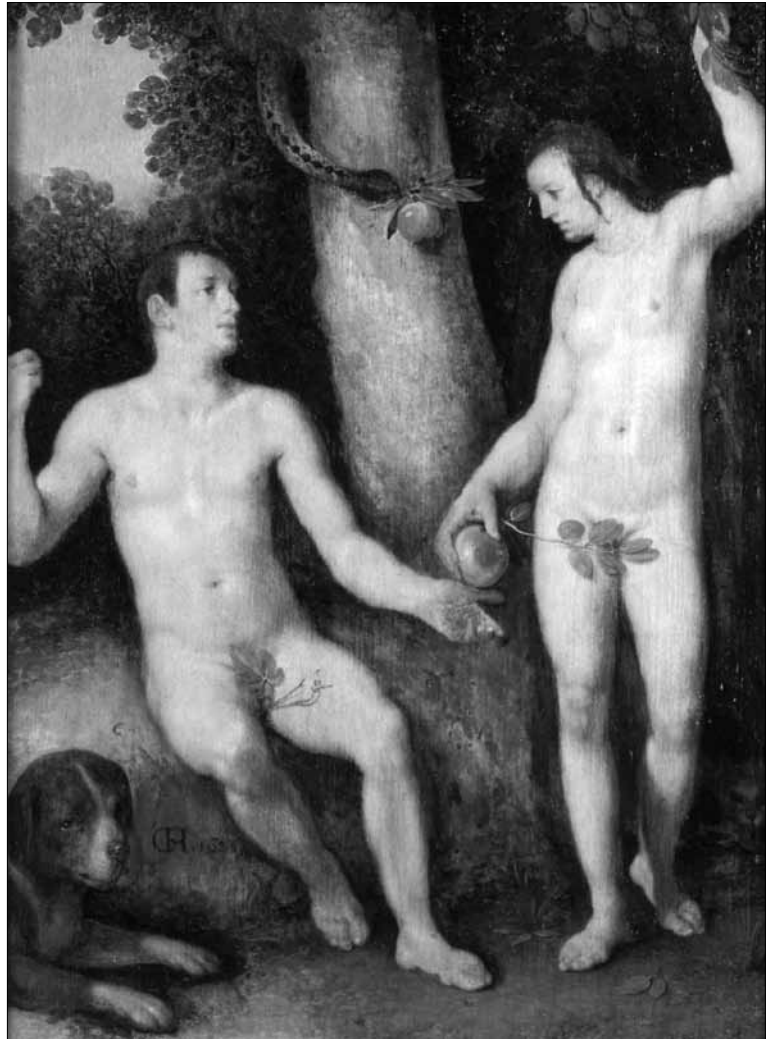
Premier étage

**Le costume
hollandais, italien,
français et breton**



Cornelis Cornelizs VAN HAARLEM

(Haarlem, 1562 - Haarlem, 1638)



Adam et Ève au paradis terrestre, 1625
Huile sur bois, 44,5 x 32 cm

L'artiste

Né dans une famille aisée hollandaise de Haarlem qui fuit lors du siège espagnol de 1572, Cornelizs Van Haarlem est confié au peintre Pieter Pietersz qui assure son éducation.

Après un voyage en France interrompu par une épidémie de peste et un séjour d'un an à Anvers destiné à parfaire son métier, il rentre à Haarlem où il s'installe comme peintre.

Son style est marqué par l'esprit de la Renaissance italienne, notamment l'étude de la statuaire antique. Avec le temps, son style, sans doute sous l'influence flamande, intègre le dessin d'après nature et reflète une approche plus naturaliste.

La scène et «le costume»

Suivant le récit biblique, l'artiste représente Adam et Ève dans le jardin d'Eden. Comme le précise la Genèse, «*l'homme et la femme étaient tous deux nus, et ils n'en avaient point honte*». Malgré l'interdiction divine et, poussés à la tentation par le serpent que l'on aperçoit dans l'arbre, Adam et Ève vont goûter au fruit défendu. Leur première découverte est celle de leur nudité : «*ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures*». Dieu les chasse donc du jardin, non sans les avoir revêtus d'habits de peau. Il faut donc associer l'apparition des vêtements à la faute d'Adam. Le fait de se vêtir est ainsi mis au même niveau que le fait de

travailler ou d'enfanter dans la douleur : c'est la caractéristique de l'humanité.

Le peintre a caché suivant la tradition le sexe d'Adam et celui d'Ève à l'aide d'un feuillage. Cette anticipation sur le récit est destinée au spectateur qui connaît la « pudeur ». La représentation symbolique du premier couple est accompagnée de la présence de deux animaux : le chien symbole de fidélité et d'obéissance est associé à Adam, tandis que le chat symbole d'indépendance et de ruse se place à côté d'Ève. Si les vêtements ont pour mission principale la couverture du corps, ils en ont une autre tout aussi importante : celle de différencier les sexes.

Louis de CAULLERY

(Caullery près de Cambrai (?) vers 1580 – Anvers (?) après 1621)



La Parabole de l'enfant prodigue, début 17^e siècle – Huile sur bois, 54 x 83.5 cm

L'artiste

Elève de Joos de Monper II en 1593–1594, de Caullery fait sa carrière à Anvers, en Flandres, où il se spécialise dans des scènes galantes, de bal, de banquets et de carnaval. Il n'a signé que deux œuvres. Il est rattaché à l'esprit de l'École de Fontainebleau par ses allégories galantes. Ses séjours à Rome et Venise lui servent d'inspiration pour les dessins d'architecture et de jardins, qui restent cependant imaginaires.

La scène

Un regard rapide sur l'œuvre fait penser à la description d'un simple banquet. Or, le titre suggère un sujet religieux. A partir d'un point de fuite unique au centre du tableau, le peintre construit une perspective géométrique qui divise la scène en trois espaces, de tailles inégales, dans lesquels sont traités les divers épisodes de la parabole de l'enfant prodigue.

A gauche, le plus jeune des fils quitte la maison du père en emportant la moitié de la fortune qui lui revient.

Au centre, la scène principale dépeint sa vie de débauche et de plaisirs. Un banquet se déroule dans un palais de style Renaissance. Entouré de deux femmes, le fils prodigue préside le repas qu'il offre à ses amis. Les différents couples évoquent les cinq sens.

A droite, à l'arrière-plan, le fils, après avoir dilapidé son bien, doit garder les cochons et ne peut même pas manger la nourriture qu'on

leur donne. Ensuite, le fils revient à la maison, sollicite le pardon de son père qui le lui accorde et décide de tuer le veau.

Le tableau décrit des personnages vêtus à la dernière mode. Les contemporains qui l'observent comprennent alors que l'œuvre dénonce avec force la vie de débauche du fils prodigue faite de frivolité, de jeu de séduction, et d'apparence.

Les costumes

L'influence de l'Italie domine dans les costumes de la Renaissance et révèle un goût pour les tissus somptueux, le velours, les dentelles et les brocarts d'or et d'argent. A cette époque s'élaborent les bases des éléments du costume qui seront adaptées suivant les modes jusqu'à la fin du 19^e siècle.

De jeunes courtisanes et des couples richement vêtus participent à la fête galante. La mode témoigne de la grâce des costumes Henri IV et Louis XIII.

Au centre de la table, le fils prodigue est vêtu à la mode Louis XIII. Il est coiffé d'un grand chapeau en feutre à large revers sur le côté gauche et garni d'une plume d'autruche rouge dite pleureuse. Sa longue chevelure bouclée retombe sur les épaules. Son pourpoint rembourré garni d'épaulettes, laisse voir le décolleté et apparaît le col relevé et les manches de la chemise ornée de dentelles.

Il en est de même pour le personnage assis près des musiciens, sur la droite, tendant la jambe devant lui. Il porte des hauts-de-chausses* rouges bouffants et froncés sur les cuisses. Ceux-ci sont rembourrés de crin ou de laine. Les bas-de-chausses* tiennent avec des jarretières nouées au genou. Les babouches tailladées ou mules à talons sont ornées de rubans.

Le musicien vêtu de noir porte la cape ou la casaque, sorte de manteau court.

Quasiment en face du fils, l'homme à qui tend un verre la femme en orangé, porte le costume masculin caractéristique d'Henri IV. Son chapeau est en forme de cône en pain de sucre avec des bords relevés en croissant. Autour de son cou, la fraise en linon tuyauté est courte.

La femme élégante debout à droite a revêtu une robe de velours rouge aux manches de brocart d'or de style Louis XIII. Les costumes de cette période sont parmi les plus inconfortables de l'Histoire. Le vertugadin est une sorte de jupon en grosse toile empesée cerclée d'osier en forme de cloche. Il peut être soutenu par un bourrelet pour améliorer le tombant de la jupe (ancêtre du panier puis de la crinoline). La taille disparaît dans ce bouillonnement monumental. Posée dessus, la robe s'ouvre devant pour laisser voir la cote ou robe du dessous plus sombre. La femme porte ensuite une basquine ou un corps-piqué (l'ancêtre du corset ; des fils de fer ou des baleines lui compriment la poitrine) richement orné qui offre un décolleté plongeant. La robe est agrémentée d'une haute collerette blanche finement brodée formant un cercle sur les épaules. Elle est parfois très haute et demande d'être soutenue par une armature de fil rigide. Les cheveux frisés sont relevés, ornés de bijoux (telle aussi la femme assise portant une robe en satin jaune) ou de plumes (femme à la robe verte).

La femme représentée de dos, en orangé, ainsi que celle qui observe avec envie le fils prodigue, sont vêtues à la mode Henri IV avec la robe qui ferme haut et la fraise. La fraise s'élargira jusqu'à vingt-trois centimètres et obligera à l'allongement des manches des cuillères afin de pouvoir se nourrir.

Frans FRANCKEN II

(Anvers, 1581 – Anvers, 1642)



L'Adoration des Mages, vers 1620
Huile sur bois, 123,5 x 91,5 cm

L'artiste

Francken II est le peintre le plus renommé de la dynastie des Francken. Quatrième fils du peintre Frans Francken I, il se forme dans l'atelier paternel. Il séjourne en Italie et étudie les maîtres vénitiens dont il apprécie les couleurs chaudes. A son retour à Anvers en 1605, il devient maître dans la guilde de Saint-Luc. Doyen de la guilde en 1614, il dirige un atelier important, assisté par son frère Ambrosius II puis par ses fils Frans III et Hieronimus III. Il est ami de Van Dyck et sans doute lié à Rubens. Il est au centre de la vie culturelle de la ville, alors capitale commerciale et maritime des Pays-Bas attirant une clientèle cosmopolite et de prestigieux artistes. Il se spécialise dans les thèmes bibliques, mythologiques et historiques.

La scène

Le tableau est partagé en deux : la scène principale de l'Adoration des mages sur la gauche au premier plan du tableau tandis qu'au second plan à droite se déploie un groupe de personnages puis au dernier plan un paysage de neige, peut-être de la main de Gijsbrecht Lytens.

La scène principale est centrée sur la Vierge à l'Enfant qu'entourent Joseph, situé derrière la Vierge, et les trois Rois mages. Ce groupe est placé sous un auvent sombre, allusion discrète à l'étable de la Nativité à Bethléem. La Vierge, juvénile et gracieuse, tient sur ses genoux Jésus, qu'elle regarde avec tendresse. Jésus fait le geste de la bénédiction. Les deux Rois mages encadrant la Vierge offrent leurs

précieux présents à l'Enfant : deux ciboires richement sculptés contenant chacun l'or, symbole royale, et la myrrhe, résine odorante destinée à l'embaumement et symbolisant l'homme mortel. Le troisième Roi a déposé aux pieds du trône son offrande : un brûle-parfum d'où s'échappe une fumée d'encens, symbole divin. La position symbolique de ses mains, dont l'une est tournée vers Jésus et l'autre posée sur sa poitrine, indique clairement la soumission et la reconnaissance de la royauté divine du nouveau-né. Cette composition est empruntée à l'Antiquité romaine et rappelle les peuples soumis apportant leur tribut au général vainqueur lors de la cérémonie du triomphe.

La scène annexe, à droite, montre un dignitaire (un donateur ?) en armure qui fait la jonction entre le monde sacré et l'assistance profane (les bourgeois) qui se tient derrière lui. Tout au fond, un paysage d'hiver en camaïeu de gris est animé par de petits personnages (le peuple des campagnes) et créé une trouée de lumière.

Les costumes

A partir du 16^e siècle, l'anecdote de la scène l'emporte sur le côté religieux : l'Adoration des mages devient le prétexte à montrer de riches pièces d'orfèvrerie et de luxueuses étoffes et à témoigner ainsi du savoir-faire du peintre. En effet, Francken II excelle à montrer orfèvreries, ornements et costumes chatoyants.

La Vierge est vêtue de ses attributs traditionnels : la robe rouge car elle est la mère du fils de Dieu et le manteau bleu car elle est reine des cieux. Sa coiffure témoigne d'un rare souci d'élégance : une natte au-dessus des tempes et ramenée vers l'arrière rejoint le voile torsadé qui s'entoure autour des épaules. Sa royauté divine est marquée par l'auréole qui rayonne autour de sa tête (ainsi que celle de l'Enfant).

L'Enfant a la nudité à peine cachée par un voile de pudeur blanc.

Joseph est vêtu d'une simple robe grise puisqu'il est artisan charpentier.

Les mages étaient des astronomes ou des astrologues. Guidés par une étoile, ils découvrent l'étable. Pour les différencier des magiciens qu'on appelle aussi des mages, on les nomme les Rois mages. Leurs trois prénoms

apparaissent au 9^e siècle. C'est à partir du 11^e siècle qu'on leur attribue le costume royal.

Gaspar, Melchior et Balthasar portent les insignes du pouvoir royal : le manteau, la couronne et le sceptre. Les tissus et les ornements évoquent la richesse de ces personnages issus des trois continents connus alors.

Les vêtements et les attributs de chaque Roi mage permettent d'identifier l'origine de chacun d'entre eux :

- à gauche se tient Balthasar, le Maure venu d'Afrique. La perle qui pend à son oreille droite se détache sur sa peau noire. Il est vêtu d'un long manteau en velours gris brodé et frangé d'or et recouvert d'un col d'hermine orné d'une double chaîne.

- placé au centre, un homme imberbe aux longs cheveux, est vêtu d'une armure richement ornée et à demi cachée par une cape bordée d'un galon d'or et fermée par un lien. Il porte la main gauche au fourreau de son sabre. Il est coiffé d'un turban blanc que surmonte une petite couronne d'or. Le turban atteste l'origine orientale (perse ?) du personnage que l'on peut identifier comme étant Gaspar, le Roi mage venu d'Asie.

- le troisième personnage est agenouillé devant la Vierge à l'Enfant. Il est barbu et apparaît comme le plus âgé des trois. La présence d'un sceptre à ses pieds ainsi que le long manteau rouge aux plis amples doublé d'hermine et agrémenté d'un collier de diamants et de pierres précieuses évoquent les attributs de la royauté occidentale. Il s'agit donc de Melchior, le Roi mage venu d'Europe.

Pieter BRUEGHEL II

(Bruxelles, 1564 – Anvers, 1638)



La Danse de noce, vers 1600 – Huile sur bois, 54,5 x 75,5 cm

L'artiste

Fils aîné de Pieter Bruegel dit l'ancien et frère de Jan I Bruegel dit de Velours, Pieter est reçu maître à Anvers en 1584. Il dirige un atelier actif comprenant de nombreux élèves dont Snyder. Il est très tôt connu comme copiste et imitateur de son père (noces villageoises, petits paysages ruraux). Il est l'auteur de scènes rustiques pleines de verve, produites à de multiples exemplaires. Tout en conservant les compositions de son père, il adopte un style anecdotique et coloré que l'on retrouve dans la *Danse de noces* de Quimper inspirée, sans les copier littéralement, de la *Danse de noce* du musée de Détroit et du *Repas de noces* (1568) conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

La scène

Des paysans sont réunis dans une clairière comportant à droite une chaumière et à gauche une cabane en planches. La scène se divise en deux parties : un groupe de danseurs au premier plan et un rassemblement autour d'une table au second plan où la mariée et sa famille se détachent sur un fond de drap d'honneur bleu. Occupés à compter l'argent de la dot ou des dons des invités, un greffier (le mari ?) note soigneusement le résultat sous l'œil vigilant d'une femme (la mère de la mariée ?). Une couronne flotte mystérieusement au dessus de la scène rendant encore plus ambiguë la concentration des acteurs. Les personnages sont traités avec une ironie qui s'approche parfois de la caricature dans les attitudes et les visages. Comme dans beaucoup d'œuvres du peintre, le traitement de la nature, notamment la finesse du petit paysage du fond, s'oppose à la grossièreté de la repré-

sentation des paysans. Le sens moral du tableau réside dans la description des travers de l'humanité.

Les costumes

Suivant les codes vestimentaires de l'époque, les paysans portent des vêtements d'étoffes grossières, sans décor, souvent de couleur grise ou foncée.

Les hommes ont des culottes munies de braguettes saillantes attachées par des aiguillettes. Les aiguillettes sont des lacets en cuir ou en tissu qui servent à la fermeture des vêtements et dont l'usage disparaîtra avec la généralisation du bouton. Leurs jambes sont couvertes par des *chausses** (bas ou mi-bas). La plupart porte une chemise blanche sans col, couverte d'un gilet avec ou sans manches, de couleur blanche ou rouge. Le personnage de droite porte un pourpoint, sorte de veste longue ajustée à la taille. Le costume masculin est complété par l'usage de la ceinture dont le rôle est de tenir la bourse ou le couteau. Certains portent des chapeaux noirs munis

de rubans, d'autres des bérets rouges, coiffure apparemment réservée aux hommes jeunes et aux garçons. Des hommes en vêtement sombre (d'un rang social différent ?) ont une autre sorte de coiffure noire avec un rabat derrière la nuque. L'un d'eux, à côté de l'arbre devant la chaumière, porte une étole croisée sur la poitrine. Il pourrait s'agir du prêtre qui participe à la noce. Il semble un peu isolé au milieu des danseurs, comme étranger et marquant une sorte de réprobation.

Les femmes, à l'exception de la mariée, portent toutes une coiffe blanche, munie d'un *bavolet** qui est soit laissé couvrant la nuque, soit rabattu sur le dessus de la tête. La mariée porte une couronne, tradition qui perdurera jusqu'à nous. Toutes portent des robes ou des jupes longues. La femme dans le couple de danseurs de gauche, en soulevant sa robe, montre que plusieurs jupes pouvaient être superposées. La chemise blanche apparaît dans l'échancrure du col des robes ou des gilets des femmes que l'on voit de face. Une seule a gardé son tablier et un col noir sur les épaules, une bourse de cuir rouge est attachée par un lacet à sa ceinture.



Repas de nocés, 1568 – Kunsthistorisches Museum de Vienne



Danse de nocés – musée de Détroit

Adriaen HANNEMAN

(La Haye, 1604 - La Haye, 1671)



Portrait de Nicolaes Van der Haer, 1661
81,5 x 65,5 cm



Portrait de Dana Van Vrijberghe, 1661
81,5 x 65,5 cm

L'artiste

La famille Hanneman appartient à la classe aisée de La Haye. Elève d'un portraitiste hollandais, Adriaen part pour Londres en 1626 où il reste dix ans et est influencé par Van Dyck. En 1640, il s'inscrit à la guilde de la Haye. Il a pour clients des hommes d'État et de nombreux aristocrates. Il jouit d'une grande estime auprès de ses contemporains.

Les modèles

Grâce aux blasons, ces portraits ont pu être identifiés : Dana Van Vrijberghe (morte en 1670) a épousé en 1652 Nicolaes Van der Haer (1620-1708), échevin (membre du conseil municipal) de La Haye ayant rempli auparavant la même fonction à Tholen en Zélande. Nicolaes van der Haer appartenait à la haute bourgeoisie. Le couple a cinq enfants dont trois morts en bas-âge.

Ces deux toiles sont des pendants, tableaux réalisés pour être accrochés ensemble. L'homme se tient à droite de la femme, qui se retrouve donc à sa gauche, c'est-à-dire dans une position inférieure, car le mariage est une union dirigée par l'homme.

Les sujets posent à mi-corps dans un décor neutre, toute l'attention est centrée sur les mains et les visages ; celui de l'homme exprime la détermination. La présence des écussons indique leur statut social.

De 1655 à 1661, Hanneman a exécuté bon nombre de doubles portraits bourgeois de ce type.

Les costumes

Les costumes noirs et blancs du couple, d'une relative sobriété, trahissent les valeurs d'une bourgeoisie marchande qui rejette l'ostentation. Dans ce portrait double, la femme sert de faire valoir à l'époux. Son costume est plus raffiné, agrémenté de quelques accessoires ; bijoux, dentelles et longs rubans traduisent discrètement la richesse du couple. Le collet de dentelle blanche, en vogue dans ces années-là, met en valeur le visage. Noué finement cinq fois, il recouvre le cou jusqu'à la poitrine. Il laisse voir par transparence l'éclat du collier de perles, la blancheur de la peau et le haut austère de la robe de velours noir.

L'image que donnent les modèles est celle d'un couple posé, distingué, menant avec sérieux ses affaires. Ce sont les valeurs qui ont cours dans la Hollande du 17^e siècle.

Ferdinand BOL

(Dordrecht, 1616 – Amsterdam, 1680)



Portrait de femme, 1667
Huile sur toile, 1,3 x 1,085 m

L'artiste

Elève de Rembrandt à Amsterdam vers 1635–1640, Bol débute en copiant les œuvres de son maître. Il est un portraitiste de renom et le succès de sa production considérable a parfois donné lieu à des attributions à Rembrandt. Sa position à la tête de la guilde des peintres d'Amsterdam en 1655 lui permet de bénéficier de nombreuses commandes officielles et de réaliser les portraits élégants de riches marchands avec une technique brillante, notamment dans le rendu des tissus.

Le sujet

Ce portrait, signé et daté, représente une jeune femme élégante dans un paysage traité en grisaille (un parc orné de statues et d'une fontaine). Le cadrage de trois-quarts et l'accumulation de détails, tissus, coiffure, bijoux, suggèrent un portrait aristocratique ou tout au moins la condition élevée du modèle dont l'identité est perdue. Développée au siècle précédent, la mode du portrait tend à se généraliser au cours du 17^e siècle dans les classes aisées de la société. La riche bourgeoisie s'empare des modes de vie et des codes de l'aristocratie et devient notamment commanditaire des artistes. De nouveaux genres adaptés à son goût font leur apparition : le paysage, les scènes de genre et bien sûr le portrait qui témoigne de l'identité et de la place sociale du modèle.

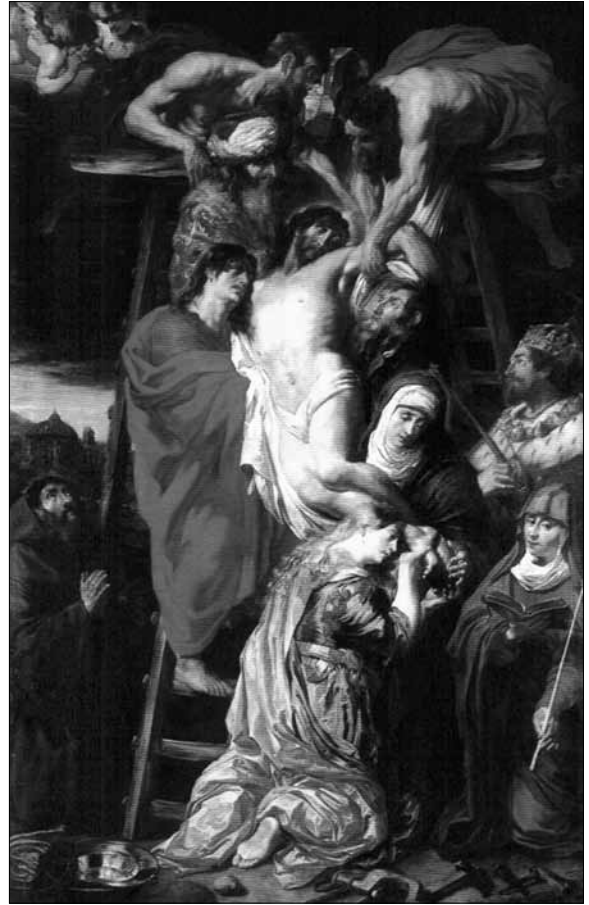
Le costume

La robe de satin blanc indique une mode de la fin du règne de Louis XIII. Les vêtements ne déforment plus le corps mais tendent à respecter la morphologie naturelle. La partie haute, très ajustée découvre les épaules et possède des manches bouillonnées, la partie inférieure s'ouvre sur le côté et laisse voir une jupe de brocard ou brodée qui porte le nom de «friponne». Une étole de satin bleu est portée de manière nonchalante. La coiffure s'apparente à une mode appelée en France «à la Sévigné». Les cheveux sont tirés en arrière et retenus par un bonnet ou un ruban orné de bijoux et retombent en boucles sur le côté. Parmi les bijoux, il faut noter la présence accusée de la perle qui, associée à l'eau, renforce la symbolique féminine.

Pieter VAN MOL

(Anvers, 1599 – Paris, 1650)

Descente de croix, vers 1630–40
Huile sur toile, 3,95 x 2,55 m



L'artiste

Van Mol fréquente probablement l'atelier de Rubens et en subit l'influence. En 1622, il est reçu à la guilde des peintres d'Anvers. En 1631, il rejoint à Paris la colonie flamande du quartier de Saint-Germain-des-Prés qui est en faveur à la cour depuis que Rubens a travaillé au palais du Luxembourg pour la reine Marie de Médicis. Van Mol fait alors toute sa carrière en France. En 1640, il devient peintre ordinaire de la reine Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII. Il est l'un des douze membres fondateurs de l'académie royale des beaux-arts en 1648. Il est portraitiste mais réalise surtout des sujets religieux.

La scène

Cette monumentale Descente de croix inspirée de Rubens, provient du couvent des Minimes de Saint-Pol-de-Léon. Elle y décorait une chapelle, construite entre 1626 et 1638, placée sous le vocable de saint François de Paule (figuré à gauche), fondateur de l'ordre mendiant des Minimes et de sainte Geneviève, patronne de Paris (à droite). Après la dissolution du couvent en 1769, le tableau est transféré à la cathédrale de la ville. L'œuvre est saisie à la Révolution mais, à la demande du peintre François Valentin, qui tente de fonder à Quimper une école de dessin et un muséum, l'évêque fait transférer le tableau à

la cathédrale de Quimper en 1792. La toile est en mauvais état. Valentin la garde dans son atelier pour la restaurer et signe son travail lisiblement (en bas à droite). Le tableau rejoint la chapelle Saint-Pierre de la cathédrale en 1802. Sachant que les conditions de conservation sont mauvaises, les responsables du musée des beaux-arts, nouvellement créé en 1872, réclament le dépôt de l'œuvre, qui sera effectif en 1881.

La Descente de croix est l'un des moments les plus dramatiques de l'Évangile. C'est le terme de la Passion. La vie terrestre du fils de Dieu est achevée. Son corps mort tombe de la croix. L'œuvre respire l'apaisement, le soulagement qui suit la fin d'une longue agonie. Les personnages de l'Évangile s'affairent autour du cadavre pour lui rendre les honneurs funéraires, le visage emprunt de

tristesse. Les témoins modernes de la scène ont des gestes de prière et de contemplation. L'artiste dispose les personnages selon la forme d'un triangle inversé :

- dans les cieux, deux angelots inventés par le peintre.
- au sommet de la croix, deux aides nus (également inventés) et Joseph d'Arimatee descendent de la croix le corps supplicié.
- au centre, le Christ est soutenu par saint Jean en rouge (à gauche) et Nicodème (à droite).
- aux pieds du Christ, la Vierge en bleu et Marie-Madeleine en jaune.
- de chaque côté du groupe central, l'artiste a placé des personnages étrangers à l'épisode biblique mais liés à la commande. Symétriquement à gauche, le moine agenouillé est saint François de Paule, à droite la nonne est sainte Geneviève. Le personnage nimbé et royal, au-dessus, pourrait être saint Louis sous les traits de Louis XIII.

Le peintre fait allusion à plusieurs épisodes de la Passion. La disposition des instruments au sol, au premier plan, marque le déroulement du récit biblique : la corde qui servit à lier Jésus, la couronne d'épines, les clous, le récipient avec l'eau vinaigrée, l'éponge au moyen de laquelle Jésus a bu. D'autres objets de menuiserie sont figurés : le marteau qui servit à enfoncer les clous, un serre-joints et une pierre. Le visage du Christ porte les stigmates d'heures douloureuses, tuméfié sous les coups. La blessure au côté est due au coup de lance du soldat. Enfin, la présence de Marie-Madeleine suggère la future découverte du tombeau vide et annonce donc la résurrection du Christ.

Les costumes

On observe des vêtements de couleurs symboliques pour les personnages religieux :

- le pézizonium (étoffe servant à cacher la nudité) du Christ et le linceul blancs pour l'envelopper évoquent sa pureté.
- le manteau bleu de la Vierge est une allusion à son rôle de médiatrice entre la vie terrestre et la vie céleste.
- le manteau rouge de saint Jean rappelle que Jésus le nomme son plus fidèle disciple. Traditionnellement, le rouge est en effet la couleur de l'élu. Ce rouge fait aussi penser au sang versé du Christ.

- la Madeleine est la prostituée que rencontre Jésus chez Simon, qui répand du parfum sur les pieds de Jésus, les baisant et les essuyant avec ses cheveux ou la sœur de Marthe qui accomplit le même geste. Dans le tableau, elle tient les pieds de Jésus qu'elle entoure de ses longs cheveux. Sa robe brillante jaune symbolise la trahison et rappelle son métier avant sa conversion.

- Nicodème est un pharisien, membre d'une élite religieuse, qui est venu rencontrer Jésus, la nuit par peur des juifs, et a pris sa défense. Il apporte les aromates (la myrrhe et l'aloès) pour les mettre dans son linceul et enterrer ainsi Jésus selon le rite juif.

- Joseph d'Arimatee est un homme riche, disciple de Jésus en secret, également par peur des Juifs. Sa condition sociale est révélée par la richesse de son costume.

En parallèle, saint François de Paule, saint Louis et sainte Geneviève portent des costumes issus du monde temporel :

- François de Paule porte une robe de bure marron à capuchon, héritage du vêtement paysan médiéval. Son vêtement symbolise l'idéal monastique en rappelant la simplicité de sa vie vouée au renoncement et au dépouillement le plus absolu.

- le roi tend son sceptre vers l'unique « roi du monde » qui, lui, est nu. Le roi est reconnaissable à ses attributs. Le sceptre prolonge son bras ; il est l'emblème de l'autorité et de la puissance. Il est surmonté d'une fleur de lis qui rappelle la pureté du roi. Autrefois, son nom « *Flor de Loys* » désignait directement le roi « *la Fleur du Roi Louis* ». De même, sa fourrure d'hermine (blanche à taches noires) symbolise la sagesse de son jugement. La couronne, par sa forme en cercle indique la perfection, et son matériau, l'or, la richesse et la puissance du roi. Il porte le collier de l'ordre de Saint-Michel, un ordre de chevalerie.

- quant à la religieuse, elle porte une robe rouge sous un manteau. Sa tête est couverte d'un voile marron cachant sa chevelure. Ce costume religieux féminin est hérité du Moyen-Âge. La sérénité de son visage contraste avec la gravité du moment. Tournant le dos à la scène, elle tient en mains le Livre des Ecritures dans lequel elle a lu la Résurrection de Jésus. Regardant le visiteur, elle semble l'inviter, en lui offrant son cierge allumé, à méditer sur la Rédemption.

Bartolo di FREDI

(Sienne, 1330 – Sienne, 1410)



Saint Paul, vers 1395-1400
Huile sur bois, 212 x 50 cm

L'artiste

Considéré comme un élève de Lorenzetti à Sienne, Bartolo se démarque de la volonté de réalisme de son maître par une peinture élégante, raffinée et empreinte d'un certain archaïsme qui traduit un imaginaire plutôt abstrait souvent enrichi de détails anecdotiques. Son atelier est très réputé à Sienne et il réalise en cinquante ans un nombre important d'œuvres dont certaines sont toujours en place (fresques de l'Ancien Testament dans la collégiale de San Gimignano). Aujourd'hui, ses œuvres sont présentes dans de nombreux musées, dont en France, le Louvre, le musée du Petit Palais à Avignon ou le musée de Chambéry.

Le sujet

Ce panneau, une planche de peuplier, est l'un des deux volets gauches du retable de la Trinité, aujourd'hui dispersé, composé pour l'église des Dominicains de Sienne. Un saint Jean est à Avignon, un saint Pierre à Kansas City, deux pinacles dans une collection privée aux USA et peut-être une Vierge à Viterbe. Saint Paul, fondateur de l'église de Rome avec Pierre, est un des principaux saints de l'église

catholique. Né juif, persécuteur des chrétiens, il se convertit au christianisme sur le chemin de Damas, rencontre Pierre à Jérusalem et mène à partir de là une vie de missionnaire évangéliste en Asie mineure, en Grèce et à Rome. Citoyen romain, il meurt décapité à Rome sous l'ordre de Néron. A partir du Moyen-Âge se répand le modèle iconographique d'un homme âgé, chauve et portant la barbe. Ses attributs sont traditionnellement l'épée de son supplice et le livre de ses écrits : les épîtres. Conformément à la tradition siennoise, saint Paul est représenté de manière hiératique sur un fond or. Le décor de l'auréole, des bordures des tissus et la forme de la niche ogivale, réalisés au poinçon, donnent une facture précieuse au panneau et en soulignent le caractère intemporel. Le peintre a cherché à introduire une idée de profondeur grâce à une bande foncée ornée d'un semis de petites fleurs qui figure le sol.

Le costume

Saint Paul est habillé d'une longue tunique de couleur rouge et d'un manteau drapé de couleur bleue doublé de rose. Les bordures sont ornées d'un galon or réalisé au poinçon qui suggère le caractère précieux des étoffes. La couleur provient elle aussi de colorants précieux : le lapis-lazuli pour le bleu et le bois de brazil pour le rouge. Au 16^e siècle, on donnera le nom de Brésil à un pays d'Amérique où l'on rencontrera cet arbre, jusque là importé d'Asie. Le vêtement est inspiré de celui de l'antiquité, notamment la toge, devenue au cours du temps symbole de pouvoir.

Pierre-Charles TRÉMOLIÈRES

(Cholet, 1703- Paris, 1739)



Portrait d'homme, vers 1737
Huile sur toile, 100,5 x 80 cm

L'artiste

Orphelin, Trémolières est envoyé chez un parent à Paris et entre dans l'atelier de Van Loo. Grâce à la protection du Comte de Caylus, il séjourne à Rome pendant six ans où il réussit fort bien et s'essaye à tous les genres en peinture. De retour en France, il réalise des commandes à Lyon puis revient à Paris en 1734. Il entre à l'Académie et en devient professeur en 1737.

Le sujet

Ce portrait représente un homme dans son cabinet de travail. Le rideau de velours se soulève sur les rayonnages d'une bibliothèque où l'on distingue le nom de Cicéron. La main du modèle est posée sur une table couverte de papiers à côté d'un encrier et d'une plume. Les inscriptions sur les feuilles font penser à un acte notarié. L'homme n'est pas identifié, mais le décor suggère des préoccupations intellectuelles et renvoie à un écrivain ou à un érudit. Peut-être s'agit-il du comte de Caylus, célèbre amateur du 18^e siècle et ami de l'artiste ? La signature du peintre se trouve de façon originale sur la lettre qui se termine par « *Monsieur, votre très humble et obéissant serviteur Trémolières* ».

Le costume

Le costume de cet homme révèle le goût du naturel, caractéristique du 18^e siècle. Il porte une tenue «négligée». Le tissu sombre de la veste dite «habit à la française» contraste avec le blanc de la chemise de toile fine agrémentée d'un jabot. Le jabot de dentelle a remplacé la fraise au début du 17^e siècle et sera supplanté par la cravate.

Les manchettes sont bordées de dentelle de Valenciennes. Cette dentelle nait à Valenciennes à la fin du 16^e siècle. «La Valenciennes» connaît son apogée au 18^e siècle. Les dentelles sont si fines et originales qu'elles éclipsent le point d'Angleterre et le point d'Alençon, ses rivales.

La perruque rattache cet inconnu au 17^e siècle. Cette invention est due à Louis XIII qui perdait ses cheveux. Il lance l'idée des faux-cheveux. La perruque devient en vogue et se propage en Europe. Son fils, Louis XIV a de beaux cheveux bouclés. Il préfère utiliser des perruques à fenêtres par lesquelles il fait ressortir ses mèches. Les plus beaux modèles sont fabriqués avec de véritables cheveux humains. Le crin de cheval est une option moins chère qui a également l'avantage de ne pas friser lorsqu'il pleut.

Louis TOCQUÉ

(Paris, 1669 – Paris, 1762)



Portrait de la Guérinière, vers 1750
Huile sur toile, 76 x 63 cm

L'artiste

Fils d'un médiocre portraitiste, Tocqué est recueilli par le peintre Nattier à la mort de son père. Il acquiert auprès du maître une technique irréprochable et devient son gendre. Reçu à l'académie en 1734, il peint le portrait du dauphin en 1739 et celui de la reine Marie Leczinska en 1740. La tsarine Elisabeth le fait venir à Saint-Pétersbourg et il voyage dans toute l'Europe. Ses portraits sont caractéristiques de l'art de son temps. Il se montre sensible à une approche psychologique des personnages et attentif à la description des matières et de la lumière sans abandonner le rôle social du portrait, notamment dans les poses qui gardent un aspect théâtral et peu naturel.

Le modèle

François Robichon de la Guérinière, issu d'une famille vosgienne, est né en 1688 à Essay près d'Alençon. Son père était Pierre Robichon, seigneur de la Guérinière, officier de la duchesse d'Orléans et avocat au siège d'Essay. En 1715, nanti de son brevet d'écuyer du roi, François vient à Paris diriger une académie d'équitation dont le manège est installé dans un ancien jeu de paume de la rue des Francs-Bourgeois-Saint-Michel. Il y acquit une réputation d'écuyer et de professeur qui lui vaut d'être nommé écuyer ordinaire du Manège royal des Tuileries, véritable temple de l'école française de cavalerie qui abritera plus tard l'Assemblée Constituante, puis la Législative. Il publie de 1729 à 1731 un traité d'équitation «l'École de cavalerie» qui fait toujours autorité.

Le costume

Dans ce portrait en buste, l'attention se focalise sur le visage poudré, aux lèvres et joues légèrement rougies. Les cheveux sont cachés par une «perruque à bourse» bouclée et poudrée. Elle doit son nom à un petit sac de taffetas noir contenant les cheveux. Sur la bourse est posé un nœud de ruban dont les extrémités nouées sous le menton forment une cravate. Sous cette cravate apparaît le col de la chemise blanche. La Guérinière porte par-dessus un «justaucorps» ou «habit à la française» de velours bleu bordé de fourrure et de parements de broderies or et rouge.

Le modèle porte une médaille de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit. C'était un ordre institué par Henri III en 1578 en commémoration de son élection au trône de Pologne le jour de la Pentecôte en 1573. L'insigne est constitué d'une croix de Malte ; entre chaque branche se trouve une fleur de lys. Au centre de la croix est posée une colombe aux ailes déployées et à la tête dirigée vers le bas. La décoration est ici accrochée de manière quotidienne, brodée sur l'habit. Lors des cérémonies, la croix était suspendue à un large ruban de couleur bleu ciel, d'où le surnom de «cordon bleu» donné à l'ordre. Réservée aux plus hauts dignitaires du royaume, la présence de cette croix rappelle le rang social du modèle et accompagne le port de tête aristocratique.

Adélaïde LABILLE-GUIARD

(Paris, 1749 - Paris, 1803)



Portrait de femme, 1787
Huile sur toile, 100 x 81 cm

L'artiste

Fille d'un marchand de mode parisien qui possède le magasin *A la toilette*, Labille-Guiard bénéficie enfant des leçons du miniaturiste François-Elie Vincent. Elle est ensuite l'élève du pastelliste Maurice-Quentin La Tour. Elle entre en 1770 à l'Académie de Saint-Luc. Puis elle est admise en 1783 à l'Académie des Beaux-arts. Elle fait les portraits d'apparat des trois filles de Louis XV qui lui valent d'être nommée «peintre de Mesdames». Restée à Paris à la Révolution, elle change de clientèle et exécute les portraits de Robespierre, Beaumarchais ou Talleyrand. Elle milite pour améliorer le statut des femmes à l'Académie. Elle épouse en secondes noces en 1801 le peintre d'histoire François-André Vincent, fils de son premier maître, qui lui enseigne la peinture à l'huile. Elle garde de cet apprentis-

sage le goût pour une peinture académique lisse à la mode avant le style néoclassique. Appréciée de la critique de son vivant, c'est pourtant de sa rivale Mme Vigée Le Brun que l'histoire retient le nom.

Le sujet

Sur un fond neutre foncé, une jeune femme élégante, assise de trois-quarts dans un fauteuil recouvert de velours rose, rédige à l'aide d'une plume trempée dans son encrier, sur un écritoire tendu de feutrine verte, une lettre de séparation à ses enfants dont on peut lire la première phrase : «*A mes enfants/ je vous recommande à l'amitié elle vous protégera*».

Le costume

Une des caractéristiques de Labille-Guiard est sa virtuosité dans le rendu fidèle des matières. Ainsi, ce portrait a été daté grâce au costume et à la coiffure du modèle.

Sous l'influence de Marie-Antoinette, épouse du roi Louis XVI, la mode abandonne les codes de l'Ancien Régime et évolue vers plus de simplicité des formes et des matières pour gagner en confort. Jean-Jacques Rousseau, qui s'inscrit dans les idées des Lumières, vante la simplicité des mœurs et le retour à la nature. On remplace alors les robes à paniers par des robes blanches, simples, légères. Marie-Antoinette est même accusée de s'habiller «comme une servante».

En 1786, l'influence des modes anglaises se traduit en France par des robes inspirées de la redingote, c'est-à-dire une veste croisée comme celle portée par les hommes (quatre boutons du caraco placés devant, large col rabattu). La robe est complétée à l'arrière par une jupe. Devant apparaît donc une sous-jupe de même tissu.

Le modèle porte donc ici une robe-redingote à l'anglaise, blanche, élégante et sobre (sans décor ou broderie) en satin brillant. La jupe, dont les tournures ont remplacé les paniers (en vogue sous Louis XV), est rejetée en arrière par un système matelassé qui met en valeur la finesse de la taille du modèle. Son décolleté est garni d'un tulle (tissu léger et transparent à mailles rondes) en plumetis blanc qui laisse voir par transparence sa peau. La finition des manches, bordées de gaze voilée (étoffe transparente très légère) joue également sur la transparence avec la peau des avant-bras.

L'exclusivité de la couleur blanche pour les vêtements témoigne de l'amour que connaît cette couleur à la fin du 18^e siècle.

Les cheveux de cette belle inconnue ont été frisés puis poudrés avec du talc avant d'y ajuster un chapeau nommé «charlotte». La coiffure crêpée encadre largement le visage de trois masses : une au sommet et deux de chaque côté ; des cheveux lisses qui descendent sur la nuque se dégagent deux mèches bouclées qui marquent un délicat retour vers la poitrine. Cette épaisse chevelure est couverte d'un bonnet de gaze froncé dont les bords, légèrement relevés et voilés, font écho

à ceux des manches. La charlotte apparaît en 1784 et prend le nom de la reine Charlotte d'Angleterre.

Philippe CHÉRY

(Paris, 1759 – Paris, 1838)



Portrait d'homme, 1786
Huile sur toile, 65 x 54 cm

L'artiste

Peintre d'histoire et de portraits, élève du peintre néoclassique Joseph-Marie Vien, Chéry expose au Salon de 1791 à 1835. Républicain convaincu, il participe aux événements politiques du temps. Il est blessé lors de la prise de la Bastille où il se trouvait à la tête d'une compagnie de gardes français. Emprisonné, il n'est libéré qu'après le 9 thermidor an II (27 juillet 1794). Il occupe des postes importants : maire de Charonne et de Belleville, Chef de la police civile et militaire. Bonaparte l'exile après le 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799).

Le sujet

Dans un médaillon ovale, un jeune homme est représenté en buste, de profil, le visage tourné vers le spectateur. La pose, comme saisie sur le vif dans l'intimité, le montre dans une position non conventionnelle, assis de côté sur une chaise, le bras et la main posés sur le dossier. Il pose dans une tenue également non conventionnelle, la chemise ouverte. L'ensemble dégage une volonté de simplicité, soulignée par l'absence de décor et la blancheur de la chemise, simplicité qui n'efface pas l'élégance et l'expression mélancolique du modèle.

Le costume

Indépendamment de l'ambiance intime recherchée ici, la fin du 18^e siècle voit l'apparition d'un goût plus simple qui se traduit par une chemise blanche assez ample, simplement ornée d'un jabot et de manchettes plissées. Tout en gardant le souvenir de la perruque par l'usage de la poudre, les cheveux sont tirés en arrière et attachés par un ruban noir. Cette recherche de « naturel » s'accorde avec les idées de liberté qui traversent la société de l'époque tout autant que la volonté de se rapprocher de la nature perçue comme un idéal.

François DUBOIS

(Paris, 1790 – Paris, 1871)



Le Sommeil d'Oreste, vers 1820
Huile sur toile, 1,29 x 1,61 m

L'artiste

Elève de Regnault, Dubois appartient à la dernière génération du néo-classicisme qu'il prolonge tard dans le 19^e siècle. Entré à l'École des beaux-arts en 1813, il remporte le prix de Rome en 1819. Présent au Salon de 1814 à 1861, il excelle dans la peinture d'histoire et le portrait historique. La fin de sa carrière est teintée de romantisme.

La scène

Le tableau s'inspire avec liberté d'Oreste d'Euripide.

Dans la mythologie grecque, Oreste est un Atride, fils du roi Agamemnon et de Clytemnestre, et frère d'Iphigénie et d'Électre. Oreste est encore jeune lorsqu'Agamemnon est assassiné par sa femme et son amant. Électre, craignant pour la vie de son frère, le confie à leur oncle. Parvenu à l'âge adulte, Oreste revient à Argos pour exécuter l'oracle d'Apollon : venger son père en tuant sa mère et son amant. Ce crime fait d'Oreste un matricide et un paria pour sa cité.

Euripide (480–406 av. J.C) est un tragique grec, qui aurait, selon la tradition, écrit quatre-vingt-dix pièces dont ne restent que dix-neuf tragédies. Il rédige Oreste en 408 av. J.C.

Le texte de la tragédie dresse la scène. A Argos, devant le palais des Atrides, Oreste, fatigué par ses remords, repose inerte sur un lit de fortune. Sa sœur, Électre, est assise à ses pieds. Six jours après que leur mère ait été incinérée, Oreste est abattu, ne mangeant et ne se lavant plus. Électre demande aux quinze femmes entrant dans la pièce, venues s'informer de l'état d'Oreste, de s'écarter doucement pour ne pas l'éveiller puis d'avancer sans bruit.

Dubois a modifié la scène en représentant un palais gréco-romain (bas-relief, siège, candélabre) et non mycénien. Les personnages sont dans un intérieur et non en extérieur. Ce ne sont pas quinze mais cinq femmes qui s'approchent. Électre est debout derrière son frère, telle une protectrice, et non assise à ses pieds. Oreste tient encore l'arme à la main alors que le texte parle d'un laps de temps de six jours. Il est élégant et propre alors qu'Euripide évoque une vision d'horreur. Il est sur un trône et non sur un lit de fortune. Sa position, apaisée, abandonnée, exprime un sommeil

sans cauchemars. Seule l'épée rappelle au spectateur le crime commis. La lame est brillante, sans une trace de sang.

Dubois demeure cependant parfois fidèle au texte. C'est le cas du geste d'Électre : le bras tendu en direction des jeunes filles semble donner un ordre et les dissuade d'approcher, l'autre main avec le doigt sur la bouche leur intime le silence.

Dubois imagine d'autres détails. Les gestes et les regards des femmes traduisent l'intérêt ou la compassion à l'égard du jeune homme. L'entente qui règne entre elles est visible dans leurs gestes d'affection. Conforme au rôle du chœur antique, elles regardent l'action en la commentant ; la lyre, tenue par l'une d'elle, rappelle que, dans les tragédies des parties chantées succédaient à des passages parlés.

Les costumes

Le peintre propose une vision très apaisée et silencieuse de la tragédie. Il préfère utiliser le récit comme prétexte à représenter des vêtements et des coiffures raffinés à l'antique.

Dubois imagine des costumes et des coiffures d'inspiration hellénistique accompagnés d'un choix de détails, de couleurs, et des tissus plus conformes aux modes vestimentaires apparues à la fin du Directoire qu'à celle de l'Antiquité. Tous les vêtements sont des interprétations adaptées aux rôles, aux gestes et aux attitudes des personnages contribuant ainsi au pathétique et à la théâtralité de la scène.

En Grèce, les femmes et les hommes portent un même vêtement de dessous : le chiton, cousu à mi-hauteur et retenu par deux fibules et une ceinture. Par-dessus, de simples rectangles de tissu en laine ou en lin (le peplos) s'adaptaient à toutes les tailles en étant adroitement drapés. Ils formaient des plis gracieux autour du corps.

Électre porte un chiton bleu agrémenté d'un drapé bleu clair orné d'un galon doré à motifs de palmettes. Le manteau rose est jeté sur l'épaule et retenu par une fibule.

Le drapé élégant de la tunique courte blanche immaculée d'Oreste laisse apparaître la blancheur de la poitrine nue. Par contraste, le rouge sang du manteau suggère son rôle criminel dans l'histoire. Les parties dévoilées

de son corps (le bras et les jambes, les pieds chaussés de sandales) évoquent le marbre des statues antiques.

Les robes portées par les jeunes femmes au centre du tableau ressemblent à celles portées par les grandes dames du Directoire : robe à l'antique, resserrée sous les seins par un ruban, manches à crevées retenues par des perles, tissu vapoureux.

Une autre suivante est vêtue d'une tunique longue à bretelle et d'un peplos vert olive drapé autour du corps.

Devant le portique, une femme en jaune safran porte le chiton replié en forme de corsage (le diploïs), très proche du costume antique.

Dans l'ombre, on distingue une silhouette vêtue d'un chiton orange devant laquelle est agenouillée une femme portant une lyre. Elle est habillée d'un manteau bleu drapé sur l'épaule qui laisse apparaître un chiton ouvert dégageant les jambes nues.

Jean-Bernard RESTOUT

(Paris, 1732 – Paris, 1797)



Portrait d'un pacha, 1777
Huile sur toile, 81 x 68 cm

L'artiste

Fils du peintre Jean Restout et petit-neveu du peintre Jean Jouvenet, Restout obtient le prix de Rome en 1758 et est agréé par l'Académie à son retour d'Italie en 1765. Il expose au Salon de 1767 à 1791. A la Révolution, il préside la Commune des Arts qui mène campagne avec David, son fondateur, pour la suppression de l'Académie. Il est nommé au garde-meuble royal par Roland ce qui lui vaut d'être emprisonné pendant la Terreur. Il est ensuite relâché après le 9 thermidor an II (27 juillet 1794). Peintre académique, il réalise des scènes religieuses et mythologiques et des portraits. Ses œuvres sont présentes dans les collections du Louvre, à l'église Saint-Séverin à Paris ou à la chapelle de la Visitation du Mans.

Le modèle

Il pourrait s'agir d'un portrait officiel de Suleyman Aga envoyé en France par le Bey de Tunis en 1777. Après une période de guerre entre la Régence de Tunis et la France, la Corse est annexée en 1769. Les relations s'améliorent ; un traité est signé en 1770 avec le ministre Mustapha Khojda. De nombreux marchands français sont présents à Tunis. Sans se limiter aux relations diplomatiques, le 18^e siècle cultive un certain goût exotique pour l'Orient et la mode des « turqueries » traverse aussi bien les arts décoratifs que la musique ou la littérature.

Le costume

Sans doute pour renforcer l'aspect oriental, le pacha se présente de face, assis sur un sofa. Une légère contre plongée, ainsi que le format ovale qui cadre le personnage au plus près soulignent le caractère imposant du personnage. A la mode musulmane, il porte la barbe et sa tête est couverte du turban qui, à certaines époques, devait servir de suaire en cas de décès accidentel. Il est vêtu d'une chemise brune, d'un premier gilet sans manche rouge, brodé d'or et par-dessus d'un boléro de même couleur lui aussi brodé et dont les attaches sont des *brandebourgs**. Son ventre est ceint d'une écharpe à rayures dites «bayadères», souvent associées à l'Orient et que l'on retrouvera plus tard chez Matisse par exemple. Dans cette ceinture, il a glissé un poignard, et autour du cou, il porte le chapelet musulman. Le portrait témoigne d'une certaine vision de l'Orient, séduisant par sa richesse et porteur de menace dans ses mystères.

Victor SCHNETZ

(Versailles, 1787 – Paris, 1870)



Femme assassinée, vers 1824
Huile sur toile, 104 x 86 cm

L'artiste

Elève de David et ami de Géricault, Schnetz partage sa vie entre la France et l'Italie qu'il découvre en 1817. Il mène une brillante carrière. Exposant au Salon dès 1808, il est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1837 et succède à Ingres à la direction de l'Académie de France à Rome de 1841 à 1846 puis de 1853 à 1866. Il sut s'affirmer en pleine bataille entre les classiques et les romantiques en traitant de manière classique des sujets pittoresques tirés de la vie quotidienne des paysans et des brigands italiens.

Le sujet

Depuis la création de l'Académie au 17^e siècle, le voyage en Italie est une étape incontournable dans la formation des artistes. Dès la fin du 18^e siècle, la sensibilité évolue et des artistes comme Hubert Robert se détournent du modèle antique pour s'intéresser à la description des scènes de la vie quotidienne. Avec le romantisme, ce goût pour le pittoresque local se répand, autant dans la peinture que dans la littérature (Mérimée : Mateo Falcone, Colomba, etc.). Les récits de voyage font état de l'insécurité et des attaques des brigands italiens, espagnols ou corses. Dans cette scène, Schnetz fait participer le spectateur du Salon de 1824 de manière théâtrale à un drame. Il sollicite la sensibilité du spectateur avec une accumulation de détails liés à la mort, comme le sang, le couteau, la femme en pleurs

et le prêtre qui apporte le *viatique**, tandis que la quenouille et le tambourin évoquent déjà la vie envolée... Un seul mystère demeure, source d'imaginaire, qui est l'auteur du méfait ?

Les costumes

L'évocation du drame est l'occasion pour le peintre d'introduire la description pittoresque des costumes de la campagne italienne. La jeune femme est assise sur une sorte de fauteuil voltaire recouvert de tissu jaune et d'une couverture rouge sur le dossier. Elle porte une ample jupe rouge et un tablier orange. Sur sa chemise blanche, elle a revêtu un corset bleu fermé sur le côté avec un lacet jaune. Ses cheveux sont remontés sur le haut de la tête et forment une tresse maintenue par un peigne décoré de perles. Autour du cou, un collier de plusieurs rangs de corail maintient un petit médaillon en or. Ses oreilles sont ornées de pendants à motifs de fleurs. A ses côtés, une servante porte un costume plus simple : une jupe à carreaux, un boléro rouge dont les manches sont bordées d'un galon. Un foulard vert est noué sur sa tête et elle aussi porte des pendants d'oreilles en or. L'exotisme de la scène est plus soutenu par l'accumulation des couleurs et les détails des bijoux et des accessoires (peigne, galons, lacets) que par une description précise des vêtements.

Théodore CHASSÉRIAU

(Sainte-Barbe-de-Samana, 1819 – Paris, 1856)



Portrait de mademoiselle de Cabarrus,
1848 – Huile sur toile, 134,5 x 98 cm

L'artiste

Né à Saint-Domingue, Chassériau entre à l'âge de douze ans dans l'atelier d'Ingres qui voit en lui le «Napoléon de la peinture». Cette formation dans l'atelier du maître du classicisme, partisan de la pureté du dessin, ne l'empêche pas d'entrer cinq ans plus tard dans l'atelier de Delacroix. Lié d'amitié avec Gérard de Nerval et Théophile Gautier, il occupe une place à part dans l'école romantique, bénéficiant de commande de décors dans les églises parisiennes (Saint-Merri, Saint-Roch ou Saint-Philippe du Roule). Il accompagne la vogue de l'orientalisme et après son voyage en Algérie en 1846 la couleur prend une place plus importante dans son œuvre. Malgré sa

mort à l'âge de trente-sept ans, il compte parmi les peintres les plus célèbres du 19^e siècle, particulièrement comme portraitiste.

Le modèle

Ce tableau est présenté au salon de 1848. Le modèle est Marie-Thérèse de Cabarrus, âgée alors de vingt-trois ans. Elle est la petite-fille d'une femme célèbre, issue d'une famille de banquiers espagnols, Thérèse de Cabarrus, plus connue sous le nom de Madame Tallien. Chassériau est soigné par le père de Marie-Thérèse qui est médecin et il a probablement reçu la commande du portrait de celle qui est considérée à l'époque comme une des plus belles femmes de Paris. Cette année-là,

elle épouse le comte Claude de Saint-Amand Matignon. En 1880, le couple fait construire la villa De Langoz à Loctudy. A la suite de ses nombreux séjours en Bretagne, Marie-Thérèse lègue par testament son portrait au musée de Quimper en 1899. Le portrait compte parmi les plus beaux du peintre et de la peinture du 19^e siècle. Si la posture statique, la courbe délicate de l'épaule et la pureté du visage rappellent Ingres, on perçoit une certaine sensualité dans le regard et les lèvres entrouvertes. La blancheur symbolique de la robe et des bras s'oppose aussi au caractère bouillonnant de la matière du sofa et de l'ocre rouge du fond.

Le costume

Le rapprochement de la date du tableau de celle du mariage de Marie-Thérèse, sans en faire un portrait de mariée, permet des interprétations de type symbolique comme celle de la couleur blanche de la robe, la couronne de fleurs d'oranger (fleur blanche, la pureté) ou le bouquet de violettes (la modestie). Suivant la mode de l'époque Louis-Philippe, la taille a retrouvé sa place naturelle et l'ajustement du corsage sans manche laisse imaginer le port du corset qui permet le décolleté souligné par un col châle bordé d'une broderie. La robe s'accompagne d'une étole de tissu moiré à reflets rouges et bordée d'un ruché. Les bijoux complètent de manière discrète l'élégance d'une probable tenue de bal : autour du cou une simple chaîne en or, à l'annulaire de la main droite un anneau garni de perles et à la main gauche une chevalière au petit doigt et un anneau à l'annulaire.

Eugène DEVÉRIA

(Paris, 1808 – Pau, 1865)



Grande dame au temps de Louis XIII, 1834
Huile sur toile, 92 x 74 cm

L'artiste

Elève de Girodet puis de Lethière, Devéria travaille sous l'égide de son frère aîné Achille. En 1827, il remporte un grand succès au Salon où les thèmes historiques sont en vogue. Il devient le chef de file du courant anti-classique et rassemble chez lui écrivains et artistes (Hugo, Dumas, Liszt, Delacroix). Le « style troubadour » apparaît au 19^e siècle ; c'est un mouvement artistique qui reconstitue une atmosphère idéalisée du Moyen-Âge. Devéria fit nombre de scènes de genre avec des costumes empruntés au Moyen-Âge ou à la Renaissance. Il excelle dans les scènes mondaines et dans la traduction du luxe et du raffinement des étoffes. Sa réputation

décline pourtant rapidement. Il s'établit à Pau en 1841 où il multiplie les portraits et s'intéresse au costume folklorique pyrénéen. Converti au protestantisme, il abandonne son style précieux. Il ne retrouve pas la célébrité de ses débuts

Le sujet

La femme de son frère Achille, costumée pour un bal, soirée alors en vogue, est assise dans un grand fauteuil de style Louis XIII à haut dossier clouté garni de velours rouge et qui comporte des bras en bois sculpté. Elle serre un mouchoir blanc sur lequel se détache délicatement sa main gauche dont seul l'in-

dex est déployé, mettant ainsi en valeur son alliance. Elle tient négligemment de la main droite un éventail précieux fait de plumes blanches. Seul son pied droit dépasse de sa robe. Il repose sur un coussin rouge moelleux. Le modèle est installé dans un intérieur raffiné : plancher, paravent derrière elle recouvert de tissu, aiguière, c'est-à-dire un vase à eau en métal précieux à anse et bec, posée sur la table recouverte d'un long tissu de couleur orangée. Il semble qu'elle se trouve dans un palais car on devine à l'arrière-plan quelques arcades ouvragées et une colonne torsadée. A sa gauche, on perçoit un grand tableau religieux esquissé, en partie caché par un retour de volet ; il s'agit d'une Crucifixion.

Ce portrait a été lithographié par Achille Devéria pour la septième planche de la série des «Costumes Historiques» (1831-1839), qui regroupe à la fois des costumes de scène portés par des acteurs célèbres et des déguisements historiques ou folkloriques revêtus par les amis et familiers du peintre.

Le costume

Probablement réalisé à l'occasion d'un bal, le costume est autant inspiré par le 17^e siècle (style Louis XIII) que par la mode du moment.

Ce costume est composé de quatre couleurs : le jaune (jupe, manches), le noir (corset, cape, chapeau), le rouge (plume du chapeau, ruban, manche de l'éventail, coussin) et le blanc (col, extrémités des manches, mouchoir, plumes de l'éventail).

Les références les plus directes au début du 17^e siècle restent la coiffure et le chapeau à plumes, généralement plutôt réservés aux hommes. Ce feutre à larges bords irréguliers, penché sur le côté droit est entouré d'une longue plume dite «pleureuse». La chevelure est bouclée, touchant presque les épaules. Les pierreries incrustées dans du métal, qui ornent le corset, sont aussi une évocation historique.

La robe de taffetas évoque de façon plus lointaine le style Louis XIII : le décolleté très large, dénudant les épaules, est garni d'une large collerette de dentelle. Les manches en bouillons s'achèvent par un rebras (parement d'une manche).

Les éléments nouveaux à rattacher à la mode sous Louis-Philippe sont les rubans noués.

L'éventail, que cette dame va agiter pour créer un courant d'air frais lors de la soirée, est constitué d'un manche réunissant des plumes. Les éventails de plume d'autruche sont à la mode au 19^e siècle et jusqu'aux années 1920. Les éventails en plume sont inventés par les Chinois. Ils sont importés en Europe par les Portugais au 16^e siècle. Ils seront introduits en France par Marie de Médicis. Il s'agit d'un objet aristocratique.

Louis-Léopold BOILLY

(La Bassée, 1761 – Paris, 1845)



Portrait de mademoiselle Boilly,
vers 1800–1805
Huile sur toile, 20 x 15 cm

L'artiste

Fils d'un modeste sculpteur sur bois, Boilly vit à Douai jusqu'à l'âge de dix-sept ans puis il étudie la peinture en trompe-l'œil à Arras avant de s'établir à Paris en 1785. Pour vivre, il se consacre au portrait, genre à la mode. Le collectionneur avignonnais Calvet devient son commanditaire (1789–1791). Sa première manière rappelle le style sentimental de Greuze auquel il intègre peu à peu la précision des maîtres hollandais du 17^e siècle dont il possède une importante collection. En 1794, il est dénoncé par le peintre Jean-Baptiste Wicar pour obscénité et est menacé de poursuites par le Comité de salut public. Il produit alors une série de tableaux sur des sujets patriotiques puis des tableaux représentant la vie quotidienne des parisiens.

Il est fait chevalier de la Légion d'honneur et devient membre de l'institut en 1833. Son œuvre qui compte près de cinq mille portraits et cinq cents scènes de genre est un précieux témoignage des mœurs de la société française de Louis XVI à la monarchie de Juillet.

Le sujet

Ce petit portrait illustre l'engouement de la société du début du 19^e siècle pour le portrait. Il ne s'agit plus d'œuvres d'apparat, mais de petits formats dans lesquels compte avant tout la représentation de l'individu. L'invention de la photographie quelques années plus tard ne pourra qu'amplifier ce besoin et pourra s'étendre à toutes les couches de la société. Il pourrait s'agir du portrait de la fille du peintre.

Le costume

La mode antique apparue à la fin du 18^e siècle s'accorde avec les idées de liberté issues de la Révolution. Pour le vêtement, la mode prône le naturel et impose la notion de confort. La jeune fille montre donc ses cheveux, simplement remontés sur la tête. Elle porte une robe blanche, dite «à la romaine», apparue sous le Directoire. Il s'agit d'une longue tunique ceinturée sous la poitrine, pourvue de manches ballons courtes et d'un décolleté en carré qui ne découvre pas les épaules. L'ensemble évoque la simplicité et la modestie, exempte de coquetterie, qui convient à une jeune fille.

Octave PENGUILLY-L'HARIDON

(Paris, 1811 - Paris, 1870)



Le Combat des Trente, 1857 – Huile sur toile, 1,4 x 2,6 m

L'artiste

Penguilly-L'Haridon, polytechnicien, commence sa carrière comme officier d'artillerie tout en suivant les cours de peinture de Charlet. Il figure au Salon de 1835 à 1870. Il obtient un grand succès sous le 2nd empire et Napoléon III lui achète de nombreux tableaux. Il est décoré de la légion d'honneur en 1851. Passionné d'histoire, il se consacre à l'illustration et à la peinture lorsqu'il est nommé conservateur au musée de l'artillerie en 1854, puis inspecteur des études à l'école Polytechnique en 1868.

La scène

Pendant la guerre de Succession de Bretagne (1341–1364), l'une des guerres secondaires de la guerre de Cent Ans, Josselin est aux mains de Jean de Beaumanoir, partisan de Charles de Blois alors que Ploërmel est tenu par l'Anglais Robert de Brandenburg, partisan des ducs de Bretagne de la maison de Montfort. Malgré la trêve décidée à Calais, les Anglais pillent régulièrement les environs. Beaumanoir lance un défi pour régler l'attribution du territoire. Les deux hommes déterminent les modalités du duel. Chaque combattant peut être à pied ou à cheval, utilisant les armes de son choix.

Le 26 mars 1351, un combat épique, acharné et sanglant, se déroule près du «chêne de Mi-Voie», à égale distance entre Ploërmel et Josselin. Les trente Bretons de Jean de Beaumanoir s'immortalisent en luttant contre les trente hommes commandés par Brandenburg (Anglais, Allemands, Flamands et Bretons). Brandenburg et huit de ses hommes sont tués sur le champ ainsi que six hommes de Beaumanoir. D'après la légende, le chef des Bretons aurait, épuisé par la chaleur, le combat et le

jeûne, réclamé à boire, ce à quoi son compagnon Geoffroy du Bois lui aurait répondu « *Bois ton sang, ami, la soif te passera* ».

Cette œuvre a été commandée par Napoléon III en 1857 pour orner le musée historique de Versailles. L'empereur témoigne ainsi de son goût pour le Moyen-Âge, pour l'histoire des provinces et de son attachement à la Bretagne. Le peintre s'est inspiré tout autant du recueil des chants populaires de Bretagne, le Barzaz-Breiz, collecté par le vicomte Hersart de la Villemarqué et publié en 1839, que des chroniques de l'époque de Jean Froissart, relatant le combat (1473). L'œuvre est déposée au palais de l'Élysée (1881-1882) puis au Louvre jusqu'en 1894 avant de rejoindre Quimper. Elle n'a pas été très appréciée à l'époque car on lui reprochait sa froideur d'exécution.

Les costumes

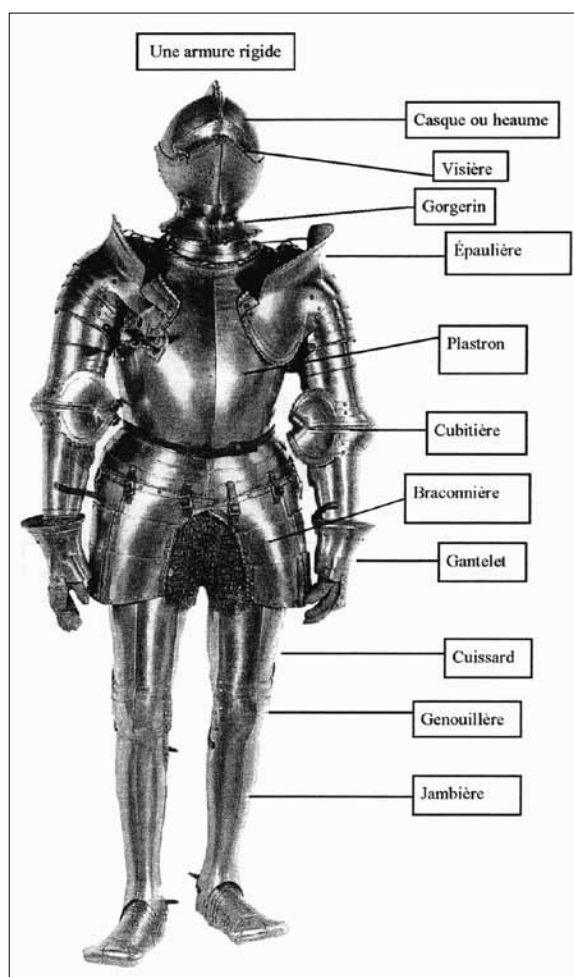
Plutôt que de décrire une scène de bataille, Penguilly-L'Haridon fait preuve d'exactitude documentaire dans les détails des costumes et dans les armoiries qui décorent le cadre. Les attitudes des soldats permettent de détailler les armes et les armures.

Au 13^e siècle, la cotte de mailles est recouverte de plaques d'acier destinées à protéger la poitrine, les cuisses, les genoux et les bras. Une armure en plaques pèse environ 25 kg. Au 14^e siècle, les armures rigides sont articulées, protégeant l'homme de la tête aux pieds. Le casque est muni d'une visière se rabattant sur le visage. Des fentes sont percées pour les yeux.

La mise en place de l'armure exigeait du temps et de la patience. Le chevalier était aidé par son écuyer. Après avoir endossé un gambison (matelas en cuir rembourré de chiffons pour amortir les coups) renforcé de mailles qui empêchait tout contact du métal avec la peau, le chevalier se faisait habiller pièce par pièce. Les parties en mailles étaient destinées à protéger le corps aux endroits où les plaques ne couvrent pas le corps.

Le coût de l'équipement d'un chevalier est considérable. Il correspond à environ 100 bœufs au 14^e siècle.

Les armoiries sont des emblèmes en couleurs, propres à un individu, à une famille ou à une collectivité, soumis aux règles du blason. Elles se développent durant la seconde moitié du 12^e siècle au moment où les chevaliers sont rendus méconnaissables par le capuchon de leur haubert et le nasal de leur casque. Dès lors, ils prennent l'habitude de se faire représenter sur la surface de leur bouclier par des figures animales, végétales ou géométriques. Celles-ci leur servent de signe de reconnaissance. Très tôt, seigneurs et chevaliers font également représenter leurs armoiries sur leur bannière, la couverture de leur cheval et leur cotte d'armes.



Lucien SIMON

(Paris, 1861 – Combrit, 1945)

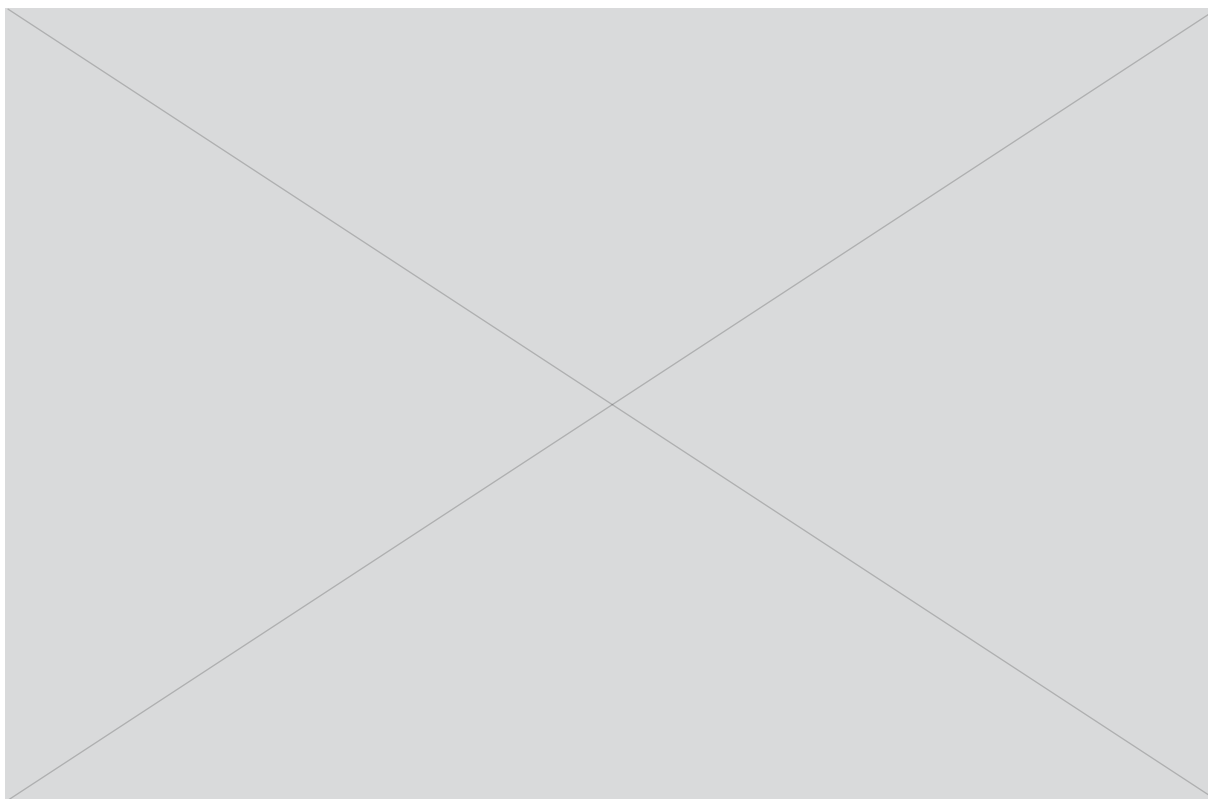


Image soumise aux droits ADAGP

L'artiste

En 1885, Simon fait sa 1^{ère} exposition au Salon des artistes français. Il appartient à «La bande noire», nommée ainsi d'après la tonalité générale de sa peinture. Contrairement aux impressionnistes contemporains, le groupe bénéficie des faveurs de l'État. Simon découvre la Bretagne en 1890 lorsqu'il épouse la sœur de son ami peintre André Dauchez dont la famille possède une maison à Bénodet. Enthousiasmé par la région, il acquiert le sémaphore désaffecté de Sainte-Marine. Il parcourt le pays *bigouden**, qu'il ne cessera de peindre. Il est le premier peintre à s'intéresser à ses habitants. Changeant de style, il opte pour une manière gaie et lumineuse. L'État achète une de ses œuvres en 1901, ce qui consacre sa réputation et lui assure une brillante carrière. En 1923, il est nommé professeur à l'École des beaux-arts de Paris.

La scène

Le peintre fait poser la veuve et quatre des six orphelins d'un homme qui s'est noyé en 1911. Simon écrit «*Quand nous sommes arrivés au Sémaphore, Calvez (le jardinier) n'était pas là. La grand-mère nous a fait comprendre qu'il était à la plage où il y avait un noyé. Au loin, une foule noire se pressait au bord des vagues. Le pauvre diable a péri dans la nuit noire tout seul, jeté à la côte. Il prenait du bois en maraude. Les bûches l'ont culbuté, assommé et l'eau a fait le reste. Six orphelins*». Ému par ce drame, il assiste à l'enterrement de ce marin. Il revoit par la suite la veuve et ses enfants et les fait poser dans son intérieur bourgeois. Exposée au salon de la Société nationale des beaux-arts en 1913, l'œuvre est saluée par la critique. L'année suivante, le peintre écrit : «*Revu toute la famille en deuil. La mère a toujours l'œil aussi grave. Le bébé suce toujours son pouce*».

A l'arrière plan, on distingue une cheminée en marbre sur laquelle repose un miroir. Sur son rebord sont posés un vase avec des fleurs, un bougeoir et une statue de Vierge à l'Enfant. A droite de la cheminée, la seule décoration de la pièce est un cadre avec une image sainte.

La mère est assise dans un fauteuil. Elle tient dans ses bras son dernier enfant qui se tient debout sur ses genoux. Cet enfant joufflu regarde directement le spectateur. Il semble le moins triste de la famille. A l'arrière, la fille aînée a le même regard dans le vague que la mère. Elle touche néanmoins l'épaule de son petit frère (?) avec tendresse. Cet enfant pose debout une main sur les jupes de sa mère tandis que de l'autre, il suce son pouce, en fixant le spectateur. Enfin, tout à droite, le garçon aîné se tient debout, sans sourire, fixant de même son regard droit devant lui, les mains croisées sur les cuisses pour tenir son chapeau.

Les costumes

Simon représente avec véricité coiffes et costumes *bigoudens**. Il montre dans son œuvre toutes les évolutions du costume breton, telles qu'il a pu les observer.

Ici, il décrit avec minutie les vêtements de deuil de Pont-l'Abbé. Le camaïeu de noirs met en valeur visages et mains. Au 16^e siècle, le noir est une couleur chère associée au vêtement aristocratique. Prenant peu à peu une valeur morale, il est adopté par les Protestants. Les progrès de la teinture permettent sa diffusion et il est adopté comme couleur de deuil au cours du 19^e siècle tout en gardant sa valeur morale notamment pour les uniformes ou le costume de ville masculin. A la fin du 19^e siècle, il s'impose comme couleur de deuil chez les paysans, se substituant à la tradition. Les rites liés au deuil sont extrêmement codifiés : la veuve doit porter quotidiennement le deuil de son époux durant deux années.

La mère et sa fille aînée portent la coiffe caractéristique des années 1900-1914. La coiffe était surmontée d'un morceau de broderie en forme de pointe appelée « le bigou » de « beg » qui signifie « pointe » qui aurait donné son nom au pays *bigouden**. Les coiffes de deuil bigoudènes sont en toile orangée, brodées avec un point très particulier : le neudé. C'est un point qui est d'exécution rapide et convient tout spécialement pour les formes de feuilles et de fleurs. La coiffe est posée sur un bonnet. Les cheveux longs sont lissés, tendus et remontés sous la coiffe. Un ruban blanc passe sous le menton et est noué contre la joue. Il fallait environ vingt minutes à une femme pour mettre sa coiffe.

Les deux bébés portent un bonnet noir. On ne différencie pas le sexe de l'enfant avant ses six ans.

Paul SÉRUSIER

(Paris, 1864 – Morlaix, 1927)



*Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à
Châteauneuf-du-Faou, vers 1894*
Huile sur toile, 92 x 73 cm

L'artiste

Issu d'une famille bourgeoise – son père est le propriétaire de la parfumerie Houbigant – Paul Sérusier effectue de brillantes études classiques. Après ses baccalauréats de lettres et sciences, il s'inscrit à l'Académie Julian. Il expose au salon dès 1888. Cette même année, en vacances avec sa famille à Concarneau, il se rend à Pont-Aven et séjourne à l'auberge Gloanec. De retour à Paris, il montre à ses camarades le *Talisman*, ce petit paysage peint au Bois d'Amour sous la dictée de Gauguin. La plupart se moque mais cinq sont passionnés par cette révélation : Bonnard, Denis, Ranson, Ibels et Piot. Ils décident de former le groupe des Nabis.

Sérusier rejoint Gauguin à Pont-Aven puis le suit au Pouldu. En 1891, après le départ de Gauguin, recherchant une solitude qui correspond à ses recherches mystiques, il s'installe au Huelgoat, puis en 1894 à Châteauneuf-du-Faou où il y construira une maison en 1906. En relation avec Verkade et l'école d'art sacré du monastère bénédictin de Beuron, il effectue des recherches théoriques sur la peinture, en particulier sur les nombres et la géométrie, qui se concrétiseront par l'écriture d'un ouvrage, *ABC de la peinture*, publié en 1921.

Le sujet

En 1893, Sérusier découvre à proximité du Huelgoat le bourg de Châteauneuf-du-Faou. Il assiste le 27 août à la consécration de la chapelle de Notre-Dame-des-Portes. Depuis

le 12^e siècle, semble-t-il, on y vénère la statue de la Vierge trouvée à Saint-Goazec, à l'intérieur du tronc d'un chêne. Cette découverte miraculeuse a eu lieu près de l'entrée du château seigneurial d'où le nom de Notre-Dame-des-Portes. De l'ancien sanctuaire, il ne reste que le porche daté de 1438 que le peintre a placé sur le chemin d'accès comme une porte ou un arc de triomphe. Vingt-cinq mille pèlerins venus de toute la Cornouaille assistent à la cérémonie : les Bigoudènes* qui gravissent le chemin menant au sanctuaire depuis le canal, après avoir parcouru soixante kilomètres, l'attestent. Le peintre, sensible à la piété des Bretons, est frappé par cette cérémonie. Afin d'en accentuer le caractère mystique, Sérusier modifie la scène, supprimant la flèche ajourée de style Renaissance et réorientant l'église à l'extrémité du promontoire. Les pèlerins semblent « émerger de la terre », comme s'ils parcouraient un chemin de croix, les pieds nus en signe de mortification. Les visages ronds et stéréotypés traduisent la ferveur collective du pardon. Le paysage s'élève de chaque côté de la vallée et ses effets décoratifs conduisent l'œil vers les murs immaculés de l'église neuve.

Les costumes

Les costumes féminins représentés, contrairement à la vérité historique qui appellerait une certaine diversité, sont uniquement ceux du pays *bigouden**. Le costume est constitué d'une ou plusieurs jupes. Sérusier a simplifié les décors en ne gardant qu'une bande de couleur jaune ou orange qui apparaît comme une sous-jupe. Dessus, les femmes portent un tablier, caractéristique du costume paysan, qui devient au cours du temps plus décoratif que fonctionnel. Sur la chemise (représentée de couleur foncée – sauf une – mais qui, en réalité, est blanche, en lin ou en coton), elles portent un *jiletenn** à petites manches dont le plastron est brodé de motifs caractéristiques. La tête est coiffée d'un bonnet, attaché par un ruban sous le cou, qui couvre les cheveux remontés sur la tête. Ces bonnets souvent réalisés avec des tissus colorés sont ornés de rubans, paillettes et broderies. Là encore, Sérusier a simplifié et uniformisé, ne retenant qu'un décor vermiculé, soit rouge, soit orange. Sur ce bonnet apparaît la coiffe proprement dite, ici une simple tache blanche. Il s'agit d'une pièce de coton ornée de broderies à motifs floraux. Les coiffes représentées sont celles portées à la fin du 19^e siècle. On observe l'harmonie de couleurs à base de noir, de rouge et d'orange caractéristique des couleurs employées par les célèbres brodeurs bigoudens*.

René QUILLIVIC

(Plouhinec, 1879 - Paris, 1969)



Image soumise aux droits ADAGP

L'artiste

Quillivic est apprenti chez un menuisier local. A vingt ans, il entreprend son tour de France comme compagnon. Diplômé charpentier de marine, il rentre à l'École nationale des arts décoratifs, à l'École Boule puis à l'École des beaux-arts à Paris. Il expose régulièrement à Paris dans les salons et devient chevalier de la légion d'honneur. Il travaille la pierre, le marbre et le bronze. Il sculpte nombre de monuments aux morts en Bretagne, notamment dans le pays *bigouden**, qui représentent souvent une femme en costume, repliée sur sa tristesse muette.

La scène

Une Bigoudène*, assise à même le sol, brode. Elle est penchée, dans une attitude attentive, sur son ouvrage qu'elle avance avec un dé à coudre. Sa jupe étalée doucement autour d'elle, les genoux levés, son sabot droit dépasse de sa jupe. Le vêtement comme le visage régulier de profil, aux traits pleins et lisses, sont décrits avec minutie. La composition académique harmonieuse se conjugue avec un art plus populaire. Cette œuvre de jeunesse vaut à Quillivic une bourse qui lui permet de se rendre en Italie et en Afrique du Nord.

Le costume

Par la sculpture, Quillivic met en valeur les qualités plastiques du costume. Cette femme porte le costume *bigouden**, « *giz bigouden* » en breton, qui a donné le mot « déguiser » en français. Le pays *bigouden** développe une mode particulière : le costume, d'homme ou de femme, est recouvert de broderies jaune et orange. Il est le reflet du rang social. En effet, des éléments comme la couleur du fil utilisé, la qualité du tissu, le nombre de gilets, la surface du tablier ou l'importance des velours montrent la richesse de son porteur.

Les vêtements sont taillés dans du drap noir, doublé de toile de lin pour les plastrons. Les broderies sont réalisées au fil de soie rouge, jaune ou orange. A la fin du 19^e siècle, la femme porte un gilet, des jupes superposées et un tablier. Les broderies couvrent le plastron ainsi que le revers superposé des fausses-manches. On reconnaît sur le plastron la plume de paon en alternance avec la chaîne de vie. Sur le revers des manches, s'ajoute le motif des fougères.

La plume de paon symboliserait l'orgueil.



La chaîne de vie proclamerait la confiance en Dieu.



Les fougères représenteraient l'abondance, et les planètes la chance en fonction de sa planète, c'est-à-dire son étoile.

Les broderies colorées des *Bigoudens** ont fait connaître le travail des brodeurs, au-delà des frontières de leur pays.

La plupart des brodeuses travaillent chez elles, pour des ateliers ou pour des particuliers. Chaque brodeuse a sa spécialité : la bordure des collerettes, la coiffe, etc. Elles sont payées modestement à la pièce, ou au mètre, suivant le cas.

Le brodeur fait le costume en entier, taille et broderie. Les brodeurs, aussi appelés « *tennerrien neud* » (tireurs de fil), sont invités par les familles à s'installer chez elles, à l'occasion d'une communion ou d'un mariage, le temps de la confection du costume. Ils travaillent le plus souvent sur le sol, jambes croisées, solitaires, penchés sur leur ouvrage sur lequel ils placent les motifs par importance et par rangée en fonction du rang social de leur client. Les brodeurs forment avec les tisserands une corporation extrêmement importante au 19^e siècle. Admirés pour leur savoir-faire autant que redoutés pour leur rôle social, ils appartiennent à une communauté très soudée. Ils jouent également le rôle de conteurs aux veillées, d'informateurs, voire de facteurs.

A Pont-l'Abbé, on dénombre en 1901 soixante-dix tailleurs et apprentis, quatre tailleuses et cinquante-neuf brodeuses.

Lionel FLOCH

(Quimper, 1885 - Quimper, 1972)

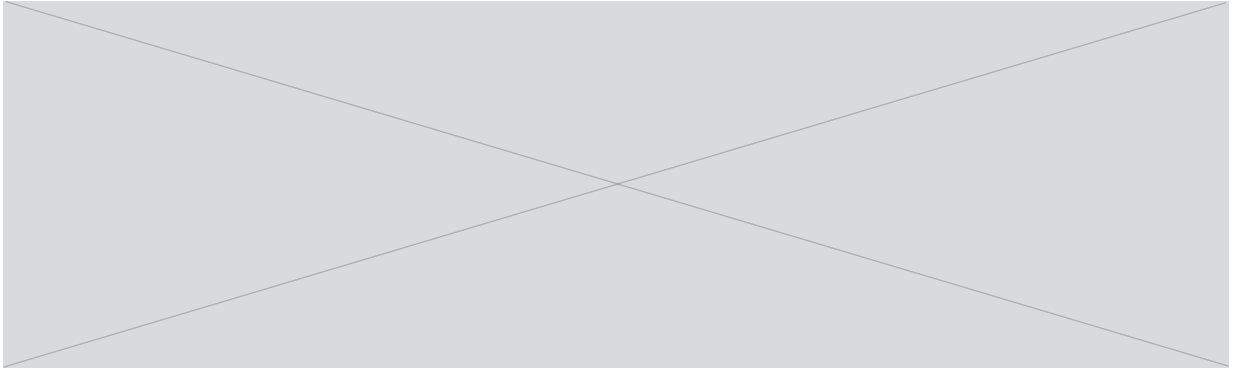


Image soumise aux droits ADAGP

L'artiste

Fils d'une famille aisée, Floch est un élève brillant du lycée de la Tour d'Auvergne à Quimper. Il s'illustre particulièrement en philosophie. Son professeur de dessin découvre ses aptitudes et l'envoie se former chez le peintre Deyrolle à Concarneau. Après guerre, il est nommé receveur de l'Enregistrement des finances. En 1923, il gagne le bureau de Pont-Croix et en profite pour se remettre à la peinture. Il rencontre des peintres qui fréquentent l'hôtel des voyageurs. Il est aussi un des grands amis du poète Max Jacob et fréquente Jean Moulin. En 1949, il est nommé à Grasse, puis de 1950 à 1958 à Chinon, où il s'intéresse à la peinture abstraite. A la retraite, il revient à Quimper.

Il expose régulièrement à Paris, au Salon des Artistes Français ou au Salon d'Automne. Il a principalement peint, gravé ou sculpté (pour les faïenceries) des scènes réalistes, des paysages, des portraits et des scènes du cirque.

La scène

Cette œuvre est une commande de 1934 pour la salle d'exposition des voitures du nouveau garage Renault de Quimper construit par l'architecte Olivier Mordrelle sur le quai Dupleix. L'artiste a réalisé un deuxième ensemble décoratif à Quimper consacré à la pêche en Bretagne pour les murs de la salle à manger de l'hôtel Pascal.

Le peintre a su mêler le côté traditionnel du pardon (les tentes des crêpières et la buvette) et des paysans en costume *bigouden** avec la modernité apportée par les forains, les manèges et la présence de l'automobile. Cette composition imaginaire rassemble côte à côte la chapelle Notre-Dame de la Joie de Penmarc'h et le calvaire de Tronoën.

Les costumes

A partir des années 1930, le costume breton n'est plus porté au quotidien mais uniquement lors des réunions festives, tels les pardons. Les costumes traditionnels *bigoudens** cohabitent avec la mode de la ville.

Pour les hommes, dès la moitié du 19^e siècle, le pantalon commence à remplacer le *bragou braz**. De nombreux facteurs vont contribuer au lent déclin du costume : les guerres du Second Empire, le service militaire, l'ampleur de l'émigration et le désir d'ascension sociale. La guerre de 1914-1918 plonge le pays dans un long deuil et chasse les couleurs du costume. L'abandon progressif du costume brodé par les hommes qui revenaient du front, l'augmentation du prix de la matière première et l'inconfort du costume par rapport à la confection parisienne à prix modique portent un rude coup à la corporation. Les hommes ne vont d'abord garder que le gilet et le chapeau puis vont bien vite abandonner totalement le costume traditionnel pour se mettre à la mode «*kiz-ker*» (mode de la ville). C'est le cas des hommes représentés sur la gauche devant la buvette. Celui de gauche porte encore le chapeau rond et le gilet de velours noir uni bretons mais a revêtu une veste vert foncé actuelle. Son ami, quant à lui, est totalement conquis par la mode de la ville puisqu'il porte une casquette et une veste bleues sur une chemise blanche.

Les femmes conservent un peu plus longtemps leur costume traditionnel qui comporte cependant moins de jupes (seulement une ou deux avec moins de broderies). Lorsque la coiffe s'est mise à grandir, la jupe a raccourci. Le groupe de trois femmes au centre du tableau portent des chaussures à bride élégantes et des bas jusqu'à mi-jambe. Cette concession à la modernité est également visible dans leur coiffure crantée à la dernière mode.

Cette toile représente surtout des femmes portant la coiffe à l'époque où celle-ci atteint des sommets. La coiffe n'a cessé de grandir de 1918 jusqu'en 1940, jusqu'à environ 30-35 cm de hauteur. Parallèlement, elle s'embellit, les rubans ou lacets deviennent de fines et riches broderies presque transparentes. Autrefois brodées sur mousseline ou tulle, les coiffes sont maintenant en organdi. Autour de ces nouvelles modes se sont développées de nouvelles techniques d'amidonage et de

repassage. Des repasseuses et des brodeuses se sont spécialisées pour répondre à la demande. Quelle que soit l'explication de son accroissement, la coiffe prend le pas sur le costume en général.

Petit lexique du costume

<i>Bavolet</i>	morceau d'étoffe ornant la coiffe par derrière.
<i>Béguin</i>	bonnet pour les bébés.
<i>Bigouden</i>	du pays de Pont-l'Abbé (vingt-quatre communes concernées).
<i>Borledenn</i>	coiffe et nom donné au costume féminin de la région de Quimper.
<i>Bragou berr</i>	culotte de toile de chanvre ou de lin, non bouffante.
<i>Bragou braz</i>	grande culotte bouffante d'homme, resserrée au genou, en lin, chanvre, laine, dont le port s'est arrêté au début du 20 ^e siècle.
<i>Brandebourgs</i>	passenterie (galon, broderie) ornant une boutonnière, dont la mode provient de l'État allemand du Brandebourg.
<i>Chausse</i>	sorte de culotte ou partie du vêtement masculin qui couvrait le corps depuis la ceinture jusqu'aux genoux «hauts-de-chausse» au 16 ^e siècle. Les jambes sont couvertes par le «bas-de-chausse».
<i>Chupenn</i>	veste masculine courte.
<i>Corselet</i>	vêtement féminin sans manches, serré à la taille, porté sur le corsage. Il remplace le corset.
<i>Giz Fouen</i>	mode du pays de Fouesnant (trente-trois communes concernées).
<i>Glazik</i>	mode masculine du pays de Quimper. Mot signifiant «bleu» en breton qui par extension donne son nom à toute la mode du pays de Quimper. Le costume glazik est confectionné à partir du tissu d'uniformes de l'Empire.
<i>Jiletenn</i>	gilet masculin ouvert ou fermé.
<i>Léon</i>	deuxième grande région de la Basse Bretagne, située dans les Monts d'Arrée, limitée par la rivière de Morlaix.
<i>Penn sardin</i>	coiffe des femmes artisanes de Concarneau au Cap Sizun et Crozon, surtout connue pour les sardinières de Douarnenez. Par dérision, les femmes de la campagne ont donné le surnom de tête de sardine à cette mode, trouvant que la coiffe ressemblait à une tête de poisson.
<i>Pichou</i>	coiffe en usage avant qu'elle ne soit remplacée par la coiffe <i>borledenn</i> .
<i>Pilou</i>	tissu de coton pelucheux.
<i>Scapulaire</i>	(du latin <i>scapula</i> , épaule) C'est un vêtement couvrant les épaules, le dos et la poitrine. Le porter accorderait une protection de la Vierge Marie et assurerait à la personne de ne pas mourir en état de péché mortel et d'aller rapidement au paradis.
<i>Viatique</i>	communion portée à un mourant.



Dossier réalisé dans le cadre de l'année du costume à Quimper en 2008 par :

- Jean-Philippe Brumeaux, animateur du patrimoine
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle

Avec l'aide, pour les fiches sur le costume breton, de :

- Marie-Paule Piriou, professeur-relais de la DDEC
- Jean-Pierre Gonidec, musée départemental breton