

Introduction

L'intérêt porté à la peinture provinciale est un phénomène qui date d'une cinquantaine d'années. La majorité des ouvrages publiés depuis la fin du XIX^e siècle, qu'il s'agisse d'ouvrages généraux, de monographies ou de catalogues d'expositions, ne consacraient qu'une place réduite à la peinture provinciale. La plupart des auteurs qui ont écrit sur l'activité picturale en France entre le milieu du XVI^e siècle et la Révolution ont principalement concentré leur regard sur l'école de Fontainebleau, Paris et Versailles. Ils ont ainsi négligé et considéré les peintres provinciaux comme des artistes secondaires et peu dignes d'intérêt. Toutefois, ce parti pris d'un intérêt particulier pour l'art de la capitale était imputable au fait que nous étions mal informés sur l'activité des anciennes provinces. Il semblait, en effet, imprudent pour les auteurs de cette époque, de parler de cette peinture provinciale si peu visible sous la crasse et le vieux vernis.

La publication en 1847 de l'ouvrage de Philippe de Chennevières-Pointel sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France¹ a contribué à porter un regard nouveau sur les peintres provinciaux. Cet ancien directeur des Beaux-Arts de Paris regrettait que l'école française soit réduite à une dimension parisienne et souhaitait « rendre au public le goût des gloires locales ». Il s'attela à la réalisation de trois tâches : la connaissance des richesses artistiques des provinces, la protection de ces richesses et la réanimation artistique de ces provinces. Malgré tout, cette étude était consacrée aux grands artistes provinciaux tels que Restout de Rouen ou Quantin de Dijon.

Les premiers ouvrages sur l'histoire de la peinture française, tel que celui de Louis Dimier², ignoraient totalement la peinture provinciale et n'évoquaient même pas le nom de Georges de la Tour. Bernard Dorival, dans son ouvrage sur la peinture française³, fut l'un des premiers à évoquer la peinture provinciale. Néanmoins, il pensait qu'il existait un phénomène de méfiance de la province envers les innovations de la capitale et soulignait l'esprit conservateur des commanditaires. Il excluait de ce caractère provincial les villes de Toulouse et les régions de Bourgogne et de la Lorraine. Bernard Dorival évoquait également les foyers provinciaux qui ont perduré au XVIII^e siècle tels que Caen, Dijon ou encore Marseille et dont il a découvert la production dans les musées de province. Ainsi, les interprétations n'étaient plus uniquement fondées sur les tableaux conservés au Musée du Louvre.

Guillaume Janneau, dans son ouvrage sur la peinture française au XVII^e siècle, étudia les différents foyers d'art provinciaux et n'oublia pas la Bretagne. Janneau pensait que bien qu'enfermée dans son particularisme, la Bretagne acquit un certain développement professionnel. L'auteur signalait la présence à Vannes de Jacques Jacquard, maître peintre, ainsi que le travail de Jean-Bernard Chalette à Rennes. Toutefois, il localisait l'école bretonne en un seul lieu : Nantes, qui possédait une communauté de peintres-vitriers⁴. Ce parti pris de vouloir étudier les foyers d'art provinciaux, se développa à partir du milieu du XX^e siècle et depuis de nombreuses études régionales célébrant la peinture provinciale voient le jour sous forme d'expositions⁵, de travaux universitaires⁶, d'ouvrages⁷ ou d'articles⁸. Et enfin, un colloque organisé en 2001, par Jean-Pierre Lethuillier, sur la peinture en Province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle⁹ a permis de mettre en exergue les particularités picturales des différentes régions et zones géographiques.

La peinture religieuse en Bretagne aux XVII^e et XVIII^e siècles n'avait jamais fait l'objet d'une étude sérieuse. Ce désintérêt pour l'art de la peinture en Bretagne est probablement à chercher du côté de l'héritage historiographique. Aucun érudit breton du XIX^e siècle n'a porté un intérêt sérieux sur la peinture religieuse en Bretagne sous l'Ancien Régime.

Les quelques ouvrages généraux qui existent sur l'art breton offrent une faible place à la peinture de l'ancien régime et à la peinture religieuse en particulier. Longtemps l'étude de Henri Waquet¹⁰ a constitué le seul panorama de l'art breton. L'auteur estimait que la peinture ne tenait dans l'art breton qu'un rôle secondaire : « dans les conditions où l'art se développa en Bretagne, la peinture ne pouvait y être employée que dans la dépendance de l'architecture, comme élément décoratif¹¹ ».

Victor-Henri Debidour en a renouvelé le propos dans son ouvrage intitulé *L'art en Bretagne*, dans lequel l'auteur a mis en avant le mythe breton d'un art paysan et d'un art de maintenance, c'est-à-dire « un art qui ne quitte pas volontiers ce qu'il a une fois adopté et digéré¹² ». De nombreux aspects artistiques sont traités dans cet ouvrage de synthèse sur l'art en Bretagne, excepté la peinture. L'auteur ne s'intéressa à cet art qu'à partir du XIX^e siècle. La Bretagne « devient alors pour la première fois ce qu'il faut bien avouer, elle n'avait jamais été : un pays de peintres¹³ ». Parmi les ouvrages sur l'art breton, l'œuvre d'André Mussat, intitulée *Arts et cultures de Bretagne, un millénaire*¹⁴, se veut une bonne analyse sur l'art breton. Toutefois, l'auteur retient tous les aspects artistiques, hormis la peinture et la musique.

Lorsqu'elle est évoquée par les érudits locaux, la peinture n'est pas abordée en des termes flatteurs¹⁵. René Couffon ne tenait pas un discours plus élogieux sur la peinture bretonne mais nuancait ses propos : « Si plusieurs des tableaux exécutés alors sont d'assez bonne facture, aucun n'est un chef-d'œuvre. Les peintres se sont d'ailleurs bornés à reproduire le plus souvent les gravures colportées en Bretagne avec une extrême rapidité. Ce sont beaucoup plus des artisans consciencieux que des créateurs¹⁶. »

Aussi la peinture continua d'être traitée comme un aspect secondaire, un élément constitutif du retable. En 1972, V.-L. Tapié, J.-P. Le Flem et A. Pardailhé-Galabrun réalisèrent une œuvre pionnière dans le domaine de l'étude des retables¹⁷. Il faut

reconnaître à travers cet ouvrage, l'ampleur d'un travail de recherche minutieux, offrant une mine très riche de renseignements. Toutefois, certaines informations sont aujourd'hui erronées et nécessitent une vérification de la part du chercheur. Ces auteurs n'ont apporté aucun jugement sur la qualité de la peinture bretonne mais ils l'ont abordé au travers d'une étude iconographique.

Les études de Paule Maloubier sur la décoration des églises d'Ille-et-Vilaine, portaient également un jugement sévère : « d'une manière générale les peintres locaux étaient d'un talent médiocre et dès qu'on voulait dans les églises faire une place importante à la peinture pour la décoration, il fallait faire appel à des artistes étrangers à la province¹⁸ ».

Il fallut attendre le début des années 1970, pour que la peinture religieuse soit étudiée pour elle-même et non pas comme un aspect secondaire de l'art des retables ou de l'art breton en général. C'est François Bergot, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Rennes, qui est à l'origine des prémices de l'intérêt porté pour la peinture bretonne et l'auteur d'une série d'études mettant l'accent sur l'importance de la diffusion des modèles par le biais de la gravure¹⁹. L'auteur était conscient du fait que les peintres bretons ne rivalisaient pas avec les grands maîtres parisiens ou encore avec les foyers actifs du Languedoc ou de la Lorraine. Mais il ne dénigrait pas la production bretonne et soulignait son importance dans la contribution à l'histoire des mentalités.

Puis, les études concernant les œuvres et les artistes se sont développées au travers d'expositions²⁰, de dictionnaires²¹, de travaux universitaires²² et d'articles²³. Et en 1989, une exposition consacra le peintre François Valentin, considéré comme le premier peintre breton.

L'absence de synthèse sur ce sujet dont on commençait, grâce aux publications, à percevoir l'intérêt, a légitimé ce choix qui – espérons-le – contribuera à réhabiliter la peinture religieuse en Bretagne. Dans l'état actuel des recherches, il semble que le genre dominant de la production picturale bretonne soit la peinture religieuse. Toutefois, certains peintres étaient reconnus pour leurs qualités de portraitistes comme le peintre Philippe Degraives, qui en avait fait une spécialité, Philippe Matozrec « qui était connu pour bien saisir la ressemblance », Jacques Chandelier chez qui « des personnes de qualité allaient se faire peindre » ou encore Charles Baziray dont plusieurs portraits sont encore conservés²⁴. D'autres n'ont pas donné dans la peinture religieuse mais dans le portrait comme Jean-François Huguet. Par ailleurs, l'étude des inventaires après décès a révélé une diversité iconographique plus importante chez les peintres nantais témoignant ainsi d'une production destinée à une clientèle privée et d'une possible activité de marchand. Parmi les genres repérés, on trouve des peintures d'histoire²⁵, des peintures mythologiques destinées principalement à une clientèle privée²⁶ et des peintures de genre²⁷.

L'étude qui suit nous amène en premier lieu à comprendre les mécanismes de la commande. Dans un contexte de Réforme catholique, où les églises bretonnes ont subi, à l'image des églises de nombreuses régions, une transformation et un réaménagement de l'espace liturgique, la commande d'œuvres picturales connut un essor important grâce à un mécénat religieux et à un mécénat laïc qui ont

contribué selon leurs moyens à l'ornementation des édifices religieux. Nous essaierons ensuite d'analyser les différentes étapes de la commande à travers le choix de l'artiste, les modalités d'exécution, les obligations respectives des parties et le paiement des œuvres.

L'étude socio-économique du peintre constituera le second volet de notre étude. L'ampleur des recherches archivistiques a permis de dégager différents centres de production en Bretagne à l'intérieur desquels nous tenterons d'étudier la vie sociale des peintres permettant ainsi une meilleure connaissance de leurs niveaux de vie tant sur le plan matériel que culturel. Nous verrons ensuite que l'absence de corporation et de réglementation du métier a engendré une diversité de statuts et un cumul des fonctions du peintre. Une carence au niveau de la formation est probablement à l'origine de cet état de fait. Nous étudierons les différentes possibilités pour un peintre breton d'accéder à une formation artistique.

La troisième partie de cette étude est consacrée au métier du peintre. Nous tenterons de mieux comprendre l'organisation du travail au sein d'un atelier ainsi que le rayonnement des peintres en Bretagne et hors de la Bretagne. Une étude fondée sur les documents d'archives, la lecture des dossiers de restauration et l'observation des toiles nous permettra également de mieux comprendre la technique des peintres d'Ancien Régime. Nous essaierons ensuite d'appréhender la diversité et la nature du travail du peintre de tableaux. Nous nous attacherons ensuite à analyser le processus de création des œuvres à travers l'étude des sources d'inspiration et en particulier le rôle joué par la gravure. L'étude du corpus d'œuvres ayant révélé l'importance de la copie, nous tenterons d'apporter quelques nouvelles hypothèses sur le commerce de la gravure et sur le choix, par les peintres bretons, des modèles flamands, italiens et français. Enfin, nous étudierons l'importance de la copie qu'elle soit littérale ou partielle, mais également la part créatrice de l'artiste à travers la combinaison et la réinterprétation de gravures, les ajouts personnels de l'artiste et enfin les quelques œuvres originales que compte le corpus d'œuvres.

Pour clore cette étude, nous tenterons d'analyser la production conservée à travers les disparités géographiques, la typologie, la datation et la paternité des œuvres. La production conservée n'étant que le reliquat d'une production beaucoup plus dense, nous analyserons les causes de la mutation de la production et enfin nous aborderons les œuvres sous un angle qualitatif en procédant à une étude iconographique et stylistique à travers un corpus d'œuvres où se côtoient un art artisanal, un art digne de la production de maîtres et un art savant.

Notes

1. CHENNEVIÈRES-POINTEL P., *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847-1882, 4 vol. Il fut également le fondateur de la *Revue de la Société des beaux-arts des départements* qui consacrait ses écrits aux manifestations artistiques de la province.
2. DIMIER L., *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300-1627)*, Paris, G. Van Oest, 1925.
3. DORIVAL B., *La peinture française*, Paris, Librairie Larousse, 1942, 2 vol.
4. JANNEAU G., *La peinture française au XVII^e siècle*, Genève, Pierre Cailler, 1965, p. 319.
5. *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, Toulouse, B. Sirven, (s. d.); *La peinture lyonnaise du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1948; *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 1978; *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille (1606-1684)*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1984; *Peinture religieuse en Bresse au XVII^e siècle*, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 1984; *Grand siècle*, Paris, RMN, 1993; *La peinture religieuse à Caen (1580-1780)*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 2000; *Lille au XVII^e siècle. Des Pays-Bas espagnols au Roi soleil*, Paris, RMN, 2000; *Corsica Christina, 2000 ans de christianisme*, Musée de la Corse, 2001 (article de NIGAGLIONI E.-M., « La peinture religieuse corse entre 1620 et 1821 : le souffle du baroque »).
6. BOYER J., « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVII^e et XVIII^e siècles », *GBA*, juillet-sept. 1971, p. 5-188; SYLVESTRE M., *Recherches sur les peintres et la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de La Tour*, Thèse de 3^e cycle sous la direction de François Charpentier, 1979; VOREAUX G., *Recherches sur les peintres et les amateurs d'art en Lorraine au XVIII^e siècle*, Thèse d'histoire de l'art sous la direction de François Pupil, Nancy 2, 1990; KERSPERN S., *La peinture en Brie au XVII^e siècle*, Thèse sous la direction de Daniel Ternois, Paris I, 1990; LUGAND J., *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Canet, Trabucaire, 2006; TROUVE S., *Des ténèbres de la matière aux pures lumières de la science : la peinture à Toulouse au XVII^e siècle et ses rapports avec l'art italien*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Christian Michel, université Paris-Nanterre, 2006.
7. Inventaire général, *Tableaux religieux du XVII^e siècle à Montpellier*, Montpellier, Association pour la connaissance du patrimoine en Languedoc-Roussillon, 1993. (Images du patrimoine, n° 22); MOULIER P., *La peinture religieuse en Haute-Auvergne (XVII^e-XIX^e siècles)*, Brioude, Créer, 2007.
8. PALONKA-LAVENANT A., « La peinture dans la Maine au XVII^e siècle », *303*, 4^e trimestre 1996, t. LI, p. 24-39; PAPIN-DRASTIK I., « Un patrimoine communal insoupçonné : La peinture de chevalet dans la Manche », *Cahiers Léopold Delisle*, tome L., 2001.
9. LETHUILLIER J.-P. (dir.), *La peinture en Province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2002.
10. WAQUET H., *L'art breton*, Grenoble, Arthaud, 1933, 2 vol.
11. *Ibid.*, p. 127.
12. DEBIDOUR V.-H., *L'art de Bretagne*, Paris, Arthaud, 1979, p. 46.
13. *Ibid.*, p. 15.
14. MUSSAT A., *Arts et cultures de Bretagne, un millénaire*, Rennes, Ouest-France, 1995.
15. BRUNE Abbé M.-J., *Résumé du cours d'archéologie professé au séminaire de Rennes*, Rennes, Impr. Vatar et Jansions, 1846 (il jugeait que les églises d'Ille-et-Vilaine n'étaient pas riches en bons tableaux anciens et modernes); BOURDE DE LA ROGERIE H., « L'excursion de la société archéologique, notes sur les églises d'Arbrissel, Bais, Domalain, Louvigné-de-Bais, Moutiers, Piré, Rannée », *BMSAIV*, 1924, t. LI, p. 115 (d'une manière générale, il estimait que le tableau qui occupait la partie centrale du retable était mauvais).
16. COUFFON R., « L'art breton est-il en retard d'un siècle sur celui des autres provinces? », *NRB*, sept.-oct.1950, n° 5, 4^e année, p. 331.
17. TAPIÉ V.-L., LE FLEM J.-P., PARDAILHÉ-GALABRUN A., *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle, étude sémiographique et religieuse*, Paris, PUF, 1972.

18. MALOUBIER P., *La décoration intérieure des églises du département d'Ille-et-Vilaine aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Diplôme d'étude supérieure de lettres, 1947 ; MALOUBIER-TOURNIER P., « Les retables du XVII^e et XVIII^e siècle en Ille-et-Vilaine », *AB*, 1962, t. LXIX, p. 138.
19. BERGOT F., « *L'Assomption de la Vierge*, tableau du retable de l'église de la Gouesnière », *SHAASM*, 1972, p. 143-153 ; BERGOT F., « Sur un tableau maniériste la *Sagittation de saint Sébastien* à l'église Notre-Dame de Vitré », *BMSAIV*, 1974, t. LXXVIII, p. 43-49 ; BERGOT F., « Note sur quelques tableaux d'inspiration religieuse au XVII^e siècle autour de Rennes », *BAMR*, 1979, n° 3, p. 100-105.
20. *Jean-Vincent Lhermitais (1700-1758)*, Vannes, Musée de la Cohue, 1986 ; *François Valentin (Guingamp, 1738-Quimper, 1805)*, Saint-Brieuc, Musée d'histoire, Quimper, Musée des Beaux-Arts, 1989 ; BONNET P., « Pour une histoire de la peinture dans les Côtes-d'Armor », *Trésors secrets des Côtes-d'Armor, 1000 ans d'art et d'histoire*, Saint-Brieuc, Conseil Général des Côtes-d'Armor, 1991, p. 162-164.
21. CASTEL Y.-P., DANIEL T., THOMAS G.-M., *Artistes en Bretagne. Dictionnaire des artistes artisans et ingénieurs en Cornouaille et en Léon sous l'Ancien Régime*, Quimper, Société archéologique du Finistère, 1987 ; BOURDE DE LA ROGERIE H., *Artistes, Artisans, Ingénieurs... en Bretagne*, Bruz, APIB, 1998.
22. BONGRAND N., *La peinture religieuse au XVII^e siècle en Morbihan*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris IV, Sorbonne, 1981 ; LE KERNEC G., *Les lambris peints de Bretagne aux XVII^e, XVIII^e, XIX^e*, Mémoire de DEA d'histoire de l'art sous la direction de X. Barral I Altet, Rennes, université de Haute-Bretagne, Rennes 2, 1987.
23. CLOSMADÉUC Dr. de, « Un peintre Vannetais au XVIII^e siècle, Jean-Vincent Lhermitais, (1700-1758) », *BSPM*, 1907, p. 203-227 ; CLOSMADÉUC Dr. de, « L'œuvre de Lhermitais », *BSPM*, 1909, t. CIX, p. 161-164 ; BERGOT F., « Jean-Bernard Chalette, maître peintre à Rennes au XVII^e siècle », *BAMR*, 1979, n° 3, p. 67-77 ; BERGOT F., « Note complémentaire sur Jean-Bernard Chalette », *BAMR*, 1980, n° 4, p. 17 ; DANIGO J., « Le peintre Philippe », *BSPM*, 1983, t. 126-127 ; MAHO H., « Artistes pontivyens des XVII^e et XVIII^e siècles », *BSPM*, 1990, t. 116, p. 242-246 ; BONNET P., « Deux tableaux français du XVIII^e siècle en Bretagne », *RA*, 1992, n° 98, p. 79-80.
24. Voir la biographie de l'artiste.
25. Chez René Cotton, un tableau de la *Bataille de Constantin*, la *Mort de Germanicus* et un tableau de l'*Histoire de Silanus*. L'inventaire de communauté de Louis Desjardins, dressé en 1696, mentionne un tableau représentant l'Histoire d'Alexandre (ADLA, B5752). Est-ce le tableau que Bourde de la Rogerie avait vu à Rennes dans le château de la Prévalaie détruit en août 1944 ? Il signalait, en effet, un tableau de la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre peint par Louis Desjardins et copié d'après un tableau de Charles Le Brun.
26. L'inventaire de René Cotton en dénombre dix-sept dont un tableau *d'Europe ravi par Jupiter*, une *Lucretia violée par Tarquin* et un tableau non achevé de la *réconciliation de Junon et de Jupiter* commandé par Jean Le Brun, sieur des Rochettes, avocat à la cour de Nantes. Des peintures mythologiques réalisées par le peintre Dubois ornaient également en 1643, le château de Keroual à Guilers.
27. La peinture de genre était également pratiquée par quelques peintres nantais. À Rennes, en 1737, les tableaux inventoriés chez Pierre Angelles étaient pratiquement tous des peintures de genre.