

[Œa Bretagne des photographesŒ, Alain Croix, Didier GuyvarcŒ et Marc Rapilliard]
[ISBNŒ78-2-7535-1476-8Œresses universitaires de Rennes, 2011, www.pur-editions.fr]





[Ça Bretagne des photographes, Alain Croix, Didier Guyvès (Fotowandpapier)]
[ISBN 978-2-7535-1476-8] presses universitaires de Rennes, 2011. www.wandpapier.fr



INTRODUCTION

■
NOUS AVONS TOUS
EN MÉMOIRE UNE
OU PLUSIEURS PHOTOGRAPHIES
DE LA BRETAGNE.

L'âge, les centres d'intérêt, les expériences – voire la salle d'attente du médecin ou du dentiste – font que ces souvenirs iconographiques sont différents, mais il reste les « marines » de Philip Plisson, dont certaines ont été diffusées à des centaines de milliers d'exemplaires en étayant l'image de la Bretagne sauvage. Il reste l'*Amoco* échoué devant Portsall. Il



reste, pour les plus anciens ou les plus militants, « la » photographie de la grève du Joint français en 1972. Il reste le « vieux gréement » tel que *Le Chasse-Marée* en propose régulièrement sur sa couverture. Il reste le paysage immédiatement identifié comme breton pour peu qu'il soit quelque peu côtier et accidenté.

Il reste, de manière moins spectaculaire mais sans doute plus profonde, des perspectives si indéfiniment reproduites qu'elles marquent notre mémoire d'un lieu, même si nous ne l'avons pas visité. Depuis 1857 au moins, la perspective de l'Odet à Quimper, les tours de la cathédrale se détachant à l'horizon, est photographiée depuis exactement le même endroit, au mètre près parfois : elle est Quimper, dans un temps qui serait immuable si l'indispensable bateau du premier plan n'avait un jour introduit la vapeur avant de s'effacer devant la plaisance.

Or, si l'on excepte le cas de la pointe du Raz, dont un timbre-poste vient prolonger en 1946 l'immuable représentation, ces mémoires visuelles sont toutes liées à la photographie. Bien plus qu'au cinéma, faute d'œuvre suffisamment forte : il n'est pas ici d'escalier d'Odessa. Bien plus que la peinture, dont la force mémorielle s'est essentiellement concentrée sur une seule génération, celle de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e. Bien plus que la bande dessinée, image essentiellement récente et rarement attachée à la reproduction des lieux.

La photographie, en outre, a trouvé dans la carte postale un moyen de diffusion de masse, en deux temps au moins : dans l'âge d'or du début du 20^e siècle, mais aussi dans le dernier demi-siècle d'un tourisme à l'échelle nouvelle. Carte postale reçue,

MARTIN ROGERS
L'*AMOCO CADIZ* ÉCHOUÉ DEVANT PORTSALL,
FINISTÈRE, 1978.
➤ p. 438



JACQUES GOURMELEN,
MANIFESTATION LORS DE LA GRÈVE DU *JOINT FRANÇAIS*,
SAINT-BRIEUC, CÔTES-D'ARMOR, 1972.
➤ p. 437



MARC RAPILLIARD,
FRÉHEL VU DU CAP D'ERQUY, ERQUY,
CÔTES-D'ARMOR, 1993.
➤ p. 472



869 ANONYME,
AUDIERNE, FINISTÈRE, VERS 1910.
► P. 157



ANONYME,
CORNOUAILLE, 1903-1906.

Quand le photographe se fait reporter : la mobilisation
affichée au moment de l'expulsion des congrégations
ou des inventaires.
► P. 315

et peut-être plus encore carte postale examinée sur les présentoirs, ou au moins vue, les photographes contemporains ayant fort bien compris l'importance économique du souvenir local puis, dans les vingt dernières années surtout, du souvenir emblématique : ô mer sauvage... Photographie grand format aussi, voire poster... L'illustration toujours améliorée du livre, et une production éditoriale sans égale à l'échelle de la France, le goût pour la photographie « ancienne » également, touchent un public sans doute un peu moins nombreux que la carte postale, mais laissent une trace plus durable. Et – on l'oublie trop – cela dure depuis bientôt deux siècles, puisque les premières photographies connues de Bretagne datent de 1841.

Comment mesurer le poids de ces représentations, de ces millions d'images autant que de la répétition massive de certaines ? Les photographes n'ont-ils pas littéralement formé nos mémoires, et notre représentation de la Bretagne ? N'ont-ils pas contribué – le bateau de pêche semblant plus photogénique que le tracteur, et le « Breton typique », depuis bien longtemps, plus commercial que l'ouvrier en bleu – à donner à l'extérieur, mais aussi à nous-mêmes, une image déformée voire passéiste de la Bretagne ?

Il peut paraître bien difficile de trouver un point commun entre les daguerréotypes de 1841 qui figurent le port de Nantes et la Bigoudène revue par Franck Betermin. Mais nous sommes bien en tout cas dans une histoire du « temps long » : les premiers daguerréotypes sont diffusés par l'intermédiaire de la gravure, reliant ainsi très précisément le temps de la photographie à celui de la lithographie dont Nantes est précisément une capitale, depuis qu'Henri Charpentier a mis au point en 1829 le procédé qui permet sa production à l'échelle industrielle. De même la photographie est-elle, à ses débuts au moins, liée bien plus intimement à la peinture qu'on ne l'imagine, et pas seulement pour des raisons techniques – celles de la retouche en particulier – ou pour d'évidents soucis communs de cadrage. Certains photographes sont également des peintres – à moins que ce ne soit l'inverse –, et leurs clichés montrent bien leur intérêt pour cet art.

Le véritable tournant, du point de vue de la production des images, tient peut-être moins dans l'invention des procédés photographiques que dans l'accès à la spontanéité permis, dans les années 1880, par la généralisation du procédé au gélatino-bromure d'argent. On pourrait peut-être voir là une étape menant au cinéma, et plus sûrement le pas essentiel vers le quotidien et les gens ordinaires, saisis dans leur immédiateté. Même si les premiers passages à la couleur, à la veille de la Première Guerre mondiale, impliquent à cet égard un retour en arrière en imposant des temps de pose de nouveaux plus longs, nous sommes bien entrés dans un univers qui permet tout, ou presque : celui qui donne tout naturellement naissance à la carte postale.

Le travail des photographes bretons, et des photographes venus en Bretagne de tous les horizons, s'inscrit donc dans une histoire générale de leur technique, mieux sans doute que dans une histoire de leur art : même si le courant pictorialiste donne en Bretagne quelques œuvres remarquables, la production, au moins après 1920, relève bien plus du cliché documentaire que d'une recherche originale de création.

Cette intention documentaire est en fait évidente dès lors que la photographie se professionnalise : il faut vivre, et pas seulement en réalisant des portraits. Dès le milieu du 19^e siècle, la photographie illustre le livre, même si c'est encore de manière marginale et à l'aide d'épreuves collées : Charles Furne et Henri Tournier (1858)

CHARLES FURNE ET HENRI TOURNIER,
LE PORT DE QUIMPER, FINISTÈRE, 1857,
ÉPREUVE POSITIVE, PAPIER SALÉ,
MUSÉE D'ORSAY, PARIS.

L'Odet vu depuis l'aval, les tours
de la cathédrale, les allées
de Locmaria à droite,
les bateaux à quai...



EUGÈNE BOUDIN,
VUE DU PORT DE QUIMPER,
1857, HUILE SUR BOIS, 40X61 CM, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, QUIMPER.

À quelques mètres l'un de l'autre, la même année, le photographe et le peintre...





JULES DUCLOS,
VERS 1870, ÉPREUVE POSITIVE,
PAPIER ALBUMINÉ,
MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES.



JULES DUCLOS [ATTRIBUÉ À],
VERS 1870, NÉGATIF SUR
VERRE AU COLLODION,
MUSÉE DES CIVILISATIONS
DE L'EUROPE ET DE
LA MÉDITERRANÉE,
MARSEILLE.



GEORGES CHEVALIER,
1920, PLAQUE AUTOCHROME,
MUSÉE ALBERT KAHN, BOULOGNE-BILLANCOURT.



GEORGES-LOUIS ARLAUD,
VERS 1925,
MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, PARIS.



ANONYME,
DÉBUT DU 20^e SIÈCLE, PLAQUE NÉGATIVE AU GÉLATINO-
BROMURE D'ARGENT, FONDS HEMON-DOUDET,
ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU FINISTÈRE, QUIMPER.



BOURSIER-MOUGENOT,
VERS 1900, PLAQUE STÉRÉOSCOPIQUE POSITIVE,
CONSERVATOIRE DE L'IMAGE, NANCY.

Ces deux photographes modifient légèrement l'angle de vue, en prenant leur cliché depuis le milieu et la rive gauche de l'Odet.



JOSEPH-MARIE VILLARD,
ANNÉES 1920,
ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU FINISTÈRE, QUIMPER.

Villard a délibérément créé ici une ambiance de port fluvial très actif, et la vapeur accentue l'effet – illusoire – de modernité.



YVON BOËLLE,
LA POINTE DU RAZ, 2000, © YVON BOËLLE.



HENRY CHEFFER,
1946, TIRÉ À 185 000 000 D'EXEMPLAIRES.



GUSTAVE GAIN,
LA POINTE DU RAZ, FINISTÈRE, 1902, ÉPREUVE POSITIVE,
COLLECTION MARIE-ISABELLE MERLE DES ISLES/ARCHIVES
DÉPARTEMENTALES DE LA MANCHE, SAINT-LÔ.

On voit bien comment la mer tend à se déchaîner à une époque récente,
pour des clichés à fins commerciales, un effet accentué par la prise de vue
au ras des flots.



DOMINIQUE LE DOARÉ,
1979, CARTE POSTALE, LE DOARÉ ARCHIVES, CHÂTEAULIN.



GEORGES CHEVALIER,
1920, PLAQUE AUTOCHROME,
MUSÉE ALBERT KAHN, BOULOGNE-BILLANCOURT.



JULES DUCLOS,
LA CONSTRUCTION DU PHARE DES PIERRES NOIRES,
FINISTÈRE, 1869.
► p. 67



LÉON ROSSE [ATTRIBUÉ À],
LE PORT DE SAINT-MALO, ILLE-ET-VILAINE, 18 AOÛT 1858.
► p. 60



WILLIAM FABER,
ARCHÈRES SUR LA PLAGE DE L'ÉCLUSE À DINARD,
ILLE-ET-VILAINE, VERS 1870.
► p. 52



ALPHONSE GUILLOT,
LA CHAMBRE À COUCHER DE MONSIEUR ET MADAME LAYRAL
À LORIENT, MORBIHAN, 1907.
► p. 240

sont parmi les premiers d'une lignée qui mène à Michel Thersiquel illustrant régulièrement *ArMen* ou Jean-Yves Guillaume faisant de même pour *Bretagne Magazine*. La photographie, aussi, se prête infiniment mieux que la peinture, et à une autre échelle que la gravure, à une démarche d'inventaire à la manière dont Jules Robuchon édite en 1892 ses *Paysages et monuments de Bretagne*, à celle surtout dont Albert Kahn lance en 1912 son chantier des Archives de la planète, nous laissant, notamment, quelques-unes des premières images en couleurs de la Bretagne. De même encore se prête-t-elle, seule peut-être, à ces images d'inventaire que sont les premiers reportages techniques sur la construction des ouvrages d'art de toute nature, phares, ponts ou barrages. Et si la médiocre qualité d'impression pénalise très longtemps la photographie de presse, celle des hebdomadaires et mensuels apporte beaucoup : dès 1858, *L'Illustration* publie des gravures tirées d'un reportage photographique, de Léon Rosse probablement, et de Ferdinand Carlier sûrement, sur le voyage de Napoléon III en Bretagne, et cet exemple pionnier trouve un prolongement de grande qualité avec notamment *La Bretagne touristique* (1922-1939) dont le premier directeur artistique est le photographe Raphaël Binet. Ce ne sont pas là simples questions techniques de médias : avec une diffusion sans commune mesure avec celle des images traditionnelles, peintes ou gravées, la photographie touche très vite un public large dont les attentes pèsent, inévitablement, sur les choix des producteurs d'images qui vivent de ce public.

La photographie dépend donc largement d'un contexte social et idéologique qui pèse parfois lourdement, même au temps des pionniers passionnés et souvent aisés que nous pourrions imaginer indépendants des contraintes matérielles. Comme n'importe quelle image, la photographie dit, et parfois beaucoup, même lorsqu'il s'agit de vues à usage familial ou amical, prises dans un milieu aisé par un photographe du même monde. De la bonne société du Second Empire expirant, avec les archères de la plage de l'Écluse à Dinard telles que les saisit le très dilettante William Faber en 1869 ; de la hiérarchie sociale de la « Belle Époque » lorsque Alphonse Guillot affiche la domestique en coiffe au même titre que le magnifique trumeau dans la chambre à coucher des époux Layral en 1907. De l'idéal familial, avec ces photographies de grand format prises au moment du mariage et destinées à orner le mur de la pièce à vivre. Et même des anonymes, un peu comme Olivier Perrin le faisait sur la toile autour de 1800 avec son *Barbier de village*.

Nous sommes évidemment en effet, dans la deuxième moitié du 19^e siècle, dans le prolongement d'une vision romantique de la Bretagne, toute empreinte d'un exotisme à la recherche, bienveillante ou non, des ultimes traces de la sauvagerie des temps anciens, celle des hommes et celle des paysages, si éloignées des univers policés des bourgeoisies urbaines bretonnes ou de celui des voyageurs. Ainsi s'explique le rôle joué, alors, par les photographes étrangers, britanniques surtout, mais aussi américains, en particulier, dès le tout début du 20^e siècle, ceux de la *National Geographic Society*. Ainsi s'explique la place des paysages accidentés et granitiques, de préférence aux riants pâturages, celle des costumes « traditionnels » et ruraux, celle des types sociaux originaux, celle de la Basse-Bretagne bien plus que de la Haute. Ne nous étonnons pas : les photographies que nous prenons aujourd'hui lors de voyages lointains relèvent des mêmes choix. Mais ne soyons pas naïfs non plus : la Bretagne qui ressort du premier siècle de la photographie, maritime plus que terrienne, rurale plus que citadine,

s'est tellement ancrée dans nos mémoires visuelles – et nos clichés – qu'elle continue à vivre dans la promotion touristique autant que dans nos imaginaires.

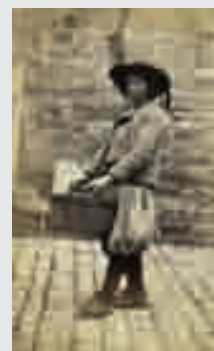
Les noces bretonnes sont donc gigantesques, les ouvriers absents sauf lors de « soupes communistes » évidemment « folkloriques », et les Bretons quasiment tous des pêcheurs. Cette représentation, qui puise évidemment ses racines dans une part de la réalité, s'adapte en outre remarquablement à l'évolution des attentes du public : ponctuellement, comme avec les pitoyables tentatives photographiques de mise en image des chansons de Théodore Botrel, et plus profondément lorsque, en mobilisant des moyens techniques nouveaux, des photographes comme Jean Guichard et Philip Plisson font évoluer la mer de la paisible baignade au frisson sauvage.

Ce lien étroit avec leur époque, évident à partir des années 1880, laisse pourtant percevoir deux temps bien différents. La « Belle Époque » est aussi celle de la grande inventivité et d'une diffusion socialement très large de la photographie : le temps d'une découverte insatiable à laquelle contribuent artistes, amateurs experts et amateurs simples usagers, artisans et éditeurs de cartes postales. Après la Première Guerre mondiale, et jusqu'au milieu du 20^e siècle, tout se passe comme si les photographes intériorisaient le repliement d'une Bretagne qui a perdu confiance, alors même que les images perdent leur aura de média nouveau. Il n'y a donc pas en Bretagne de création photographique qui puisse être comparée avec la dimension sociale de bien des photographes américains des années 1930, ou même avec celle d'un Eugène Atget, et les rares exemples d'une vision sociale sont le fait de témoins extérieurs et peu nombreux, à l'image d'un François Kollar : ce n'est certainement pas un hasard s'il est immigré (tchèque), ancien ouvrier chez Renault, et s'il se rêvait photographe américain...

Le véritable renouveau des années 1960 est directement issu de la société, de l'économie, de la culture bretonnes, de leur renouveau et parfois de leur révolution, du changement d'image de la région, du passage de ce que l'historien Michel Denis qualifiait d'« identité négative » à une fierté nouvelle. En août 1961, la prestigieuse revue conservatrice *Réalités* peut encore publier un reportage photographique de



FRANÇOIS KOLLAR,
LE RIVETAGE DE L'ÎLE-DE-FRANCE AUX CHANTIERS DE PENHOËT À
SAINT-NAZAIRE, LOIRE-ATLANTIQUE, 1931-1933. ► p. 368



ANONYME,
TRAVAILLEUR ANONYME
À QUIMPERLÉ, FINISTÈRE,
VERS 1860.
► p. 81



HUGH M. SMITH,
CONCARNEAU, FINISTÈRE, 1909.
► p. 217



ANONYME,
NOCE À SCRIGNAC, FINISTÈRE, 1906.
► p. 125



JEAN GUICHARD,
LE GARDIEN DU PHARE DE LA JUMENT, FINISTÈRE,
21 DÉCEMBRE 1989.
► p. 479

YVON BOËLLE,
LE RADÔME DE
PLEUMEUR-BODOU,
CÔTES-D'ARMOR, 1998.
► P. 432



Gilles Ehrmann sur la paysannerie bretonne sous le titre : « Le calvaire breton ». On peut y voir le testament d'une époque, puisqu'un an plus tard s'impose dans l'image le radôme de Pleumeur-Bodou, symbole d'une extrême modernité.

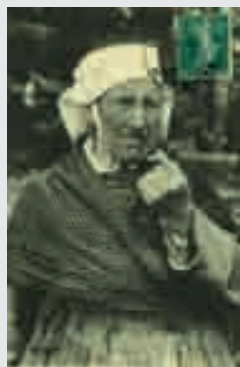
La représentation à la fois fidèle et convenue que semblent nous léguer les photographes ne serait-elle donc qu'une facette de leur travail, correspondant à ce que les diffuseurs pensent être notre attente ? Proposer une histoire des représentations – photographiques – de la Bretagne est, on le mesure bien, un redoutable pari. Même si nous avons scruté un peu plus de 30 000 photographies, comment prétendre qu'il s'agit là du fameux « échantillon représentatif » ? Comment le pourrions-nous, alors que, le plus souvent, nous ignorons à peu près tout de la diffusion réelle d'une image ? Comment ne pas dépendre des choix de conservation, même en diversifiant le plus possible les lieux visités, en Bretagne bien sûr, mais aussi dans toute la France, en Europe occidentale et en Amérique du nord ? Comment ignorer ces

innombrables photographies dont nous ne connaissons pas l'auteur, la date, et parfois même le lieu où elles ont été prises ? Comment échapper aux pesanteurs mémorielles qui naissent de la diffusion, de plus en plus abondante, des pittoresques photographies – presque toujours des cartes postales du début du 20^e siècle – qui donnent une image sans aucun doute caricaturale de la Bretagne mais aussi du travail des photographes ?

La réponse tient dans la patience et la prudence des historiens, mais pour une part seulement. Elle tient dans la curiosité. Elle tient dans le respect à l'égard des hommes – et femmes – et de leurs œuvres : nous n'avons recadré aucune photo, retouché aucune – sauf lorsque accidents ou altérations liées au temps imposaient un nettoyage du document –, nous publions les cartes postales dans leur format original, mais pas les autres photographies, puisque leurs créateurs eux-mêmes ont presque toujours joué sur des formats différents. La réponse tient, plus encore, dans la sympathie à l'égard de ces milliers de créateurs parfois obscurs, dans l'interrogation sur leur subjectivité : leur volonté de pointer une singularité bretonne, leur penchant pour le stéréotype ou tout au contraire leur volonté de pointer la rareté et, surtout, le changement. Elle tient, enfin, dans l'émotion ressentie devant le regard de l'artiste toujours, devant la beauté de son œuvre souvent, et dans une complicité constante, celle des amoureux de la Bretagne.



► P. 314



► P. 314



► P. 314



JEAN-PHILIPPE
CHARBONNIER,
« GRÂCE À EUX CHAQUE NUIT
LES PHARES S'ALLUMENT
AU-DESSUS DES RÉCIFS »,
PHARE D'AR MEN,
FINISTÈRE, 1956.
► P. 393