

La calligraphie

DOCUMENT 1.1 Première page du registre de comptes du comté de Penthièvre

Contexte

Les séries de comptes du Moyen Âge, conservés aujourd'hui, débutent au milieu du XIII^e siècle. Les comptes présentent, sous forme de rouleaux puis de registres, les recettes et dépenses durant une période précise, ici 1465-1467, et sur un territoire bien défini, ici le comté de Penthièvre. La totalité des comptes du comté de Penthièvre est conservée entre 1387 et 1499. Guillaume Cadet, dont le nom est écrit «Guille (abréviation de Guillaume dont les deux caractères «L» sont barrés par un tilde) Cadet», en haut de la page juste après le terme «compte», est un receveur. C'est un officier nommé en 1465 par le trésorier et receveur général Pierre Landais au nom du duc de Bretagne François II, à la suite de la saisie définitive de l'apanage de Penthièvre après la confiscation des biens du comte de Penthièvre pendant les guerres de Succession.

Description

Le format (32 x 38 cm) et le nombre de feuillets (120) sont imposants, mais il s'agit d'une caractéristique pour ce type de document au XV^e siècle. En effet, le format et la taille des registres augmentent durant cette période pour ensuite se normaliser.

La première page de registre de compte, calligraphiée à l'encre noire, se présente sous une forme très aérée. Les titres et sous-titres sont faciles à distinguer, des marges sont laissées pour permettre au supérieur hiérarchique du receveur Guillaume Cadet d'inscrire quelques remarques (ce qui est le cas ici). L'ornementation, de très grande qualité et très soignée, se compose de motifs géométriques et de têtes de personnages. Les autres pages du registre sont aussi ornées mais dans une moindre mesure. L'accent est mis sur la première page qui est la page d'introduction présentant le receveur, les titres et les termes de l'exercice comptable. Après l'introduction, suivent les comptes des recettes et dépenses ordinaires. Le volume se termine par la clôture des comptes, faite devant la Chambre des comptes du duc de Bretagne, qui siège à Vannes depuis 1369.

Interprétation

En ce qui concerne leur contenu, les registres de compte, durant la période 1380-1491, évoluent peu. En revanche, la présentation de ces registres va connaître une véritable transformation.

Vers 1400, les receveurs abandonnent l'usage du rouleau de parchemin au profit de registres. «La taille des peaux produites en particulier dans la région de Lamballe, dont les tanneries ravitaillaient l'administration financière du duché, leur imposa un format à peu près permanent pendant tout le siècle, avec une tendance légère à l'agrandissement (...). Plus on avançait dans le temps, et plus s'affirmait la recherche d'une certaine qualité de la présentation du travail, que n'inspiraient pas seulement des préoccupations d'esthétisme, mais aussi le souci d'une plus grande clarté et d'une plus grande rationalité dans la classification et dans la mise en page des éléments de compte. Non seulement l'écriture s'améliora, en adoptant, pour les parties répétitives en particulier, une cursive régulière assez facilement lisible, mais un effort d'ornementation se fit jour (...). À ce titre les documents comptables méritent de figurer en bon rang parmi les manifestations de cet art flamboyant caractéristique du XV^e siècle breton».



Cote du document :
1 E 21 (AD22).

Première page du registre
de comptes du comté
de Penthièvre.

Date : 1465-1467.

La calligraphie

Le parchemin, un support de l'écriture

Le parchemin est une peau d'animal en général de mouton, de chèvre ou de veau qui est traitée de manière à permettre d'écrire sur les deux côtés (on distingue cependant le côté chair, plus doux, du côté poil, plus rêche). Les étapes de préparation de ce support sont assez nombreuses et comptent parmi elles le rasage et l'épilation de la peau.

Les peaux d'animaux sont devenues des supports de l'écrit vers 2500 av. J.-C. en Mésopotamie. En Grèce, les Ioniens (Grecs d'Asie Mineure) ont utilisé des peaux d'animaux pour écrire à partir du VI^e siècle av. J.-C. Le développement commercial depuis le royaume de Pergame eut lieu lors de l'invasion de l'Égypte par le souverain hellénistique Antiochos Épiphanes (170-168 av. J.-C.), ce qui a interrompu le commerce du papyrus comme support de l'écriture. Le roi de Pergame a alors développé le parchemin, notamment pour enrichir la bibliothèque royale de Pergame. «*Ces peaux furent désignées par **pergamênê**, puis **pergamena**, mot dont dérive le terme **parchemin***». Après la conquête romaine en 133 av. J.-C., le parchemin se répand à Rome et dans ses provinces. Il pénètre en Gaule sous le Haut Empire. Il y devient majoritaire pour les ouvrages à partir de 420 et les actes administratifs à partir de 677.

Le papier pénètre en France vers 1220. Il devient d'emploi majoritaire à partir de 1420 et le parchemin devient d'emploi exceptionnel à partir de 1610.

La plume, un outil

La plume est coupée pour des questions d'ergonomie, l'objet est alors plus court et plus pratique à maintenir. Le bout de la plume est souvent taillé en biseau, ce qui permet de mieux maîtriser les pleins (traits épais) et les déliés (traits fins), et les plumets de la base sont épilés, afin qu'ils ne gênent pas la main et ne trempent pas dans l'encrier. Au Moyen Âge, deux types d'outils étaient utilisés : le calame (roseau taillé) et la plume d'oie. L'encre est le plus souvent de couleur noire. L'encre noire se préparait à base de noir de fumée, c'est-à-dire de suie. Il existe de nombreuses recettes pour obtenir un «beau» noir. En effet, était considérée comme une belle encre noire, un noir brillant et très foncé qui ne s'éclaircissait pas avec le temps. Certaines essences de bois étaient préférées à d'autres pour produire une bonne encre. Les autres couleurs, utilisées pour les miniatures et les lettrines, étaient obtenues de différentes manières. Les apports étaient d'origine minérale (lapis lazuli,...), métallique (oxyde de cuivre...), végétale (garance...) et animale (coquillage, parasite du chêne...).



D'après

- DESBCEUFS Marie-Alix, «Papyrus et parchemins dans l'antiquité gréco-romaine», master 2, histoire et histoire de l'art, Grenoble 2, 2007.
- KERHERVE Jean, «Finances et gens de finances des Ducs de Bretagne 1365-1491», thèse pour le doctorat d'État, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1986.
- MEDIAVILLA Claude, *Calligraphie*, Paris, 1993.

Pour aller plus loin

- MARTIN Henri-Jean, VEZIN Jean (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, 1990.
<http://classes.bnf.fr/ecritures/index.htm>
- L'atelier calligraphie
- Le dossier «L'écrit au Moyen Âge», séance sur vingt documents du Moyen Âge.

Pistes pédagogiques

- Découvrir l'histoire de l'écriture.
- Initiation à la calligraphie : apprendre les «pleins» et les «déliés» en écrivant à la plume.
- Initiation à la paléographie (comprendre les techniques des écritures anciennes).

Histoire des Arts



Une signature particulière : les sceaux du Moyen Âge

Le sceau est une empreinte en relief sur une matière malléable (de la cire ou du métal comme le plomb) que l'on obtient par la pression d'une matrice (en pierre ou en métal) sur laquelle sont gravés en creux des images et des caractères. Le sceau sert à identifier son propriétaire («le sigillant»), à authentifier les actes qu'il fait établir et parfois aussi à clore certains documents (pour en cacher le contenu jusqu'à ce que le destinataire puisse en prendre connaissance en brisant le sceau).

DOCUMENT 2.1 *Sceau équestre de Guillaume de Rochefort*

Contexte

Au Moyen Âge, les seigneurs aimaient se faire représenter en chevalier. Il existait deux types de sceau équestre : le chevalier courtois, ou à la chasse, et le chevalier combattant, armé et protégé d'une armure et d'un écu, sur lequel on peut reconnaître ses armoiries. Les sceaux de ce type sont intéressants pour observer l'évolution des habits et des armes des chevaliers.

Ce sceau est appendu sur simple queue de parchemin à un acte de 1281, relatif au prieuré de Saint-Magloire de Léhon. Il sert à garantir le don effectué en faveur des religieux. Par cet acte ainsi authentifié, le prieuré de Saint-Magloire de Léhon entre de plein droit en possession de moulins et de pêcheries. Il augmente son domaine avec la bienveillance du seigneur de Rochefort. En récompense de sa générosité, le donateur espère trouver quelques appuis pour le salut de son âme.

Description

Guillaume de Rochefort est ici représenté de trois-quarts en soldat. Il porte une armure et un heaume. Sa main droite tient une épée et sa main gauche son écu, aux armes de Rochefort. Comme le caparaçon de son cheval (couverture qui apparaît dans l'armement vers 1240), son écu porte ses armoiries «de vair» permettant de l'identifier. En prévention d'éventuelles contrefaçons, le champ du sceau s'orne de petites fleurs (deux quintefeuilles) compliquant ainsi le dessin de la matrice. Pour des raisons identiques, au verso, se trouve un contre-sceau sur lequel seul l'écu apparaît, et, à côté, un autre contre-sceau est orné d'un phénix (oiseau imaginaire magnifique). On peut distinguer sur le listel :

«SECRETUM GUILL DE ROCHEFT MILITIS» soit : «Sceau de Guillaume de Rochefort, chevalier».

Interprétation

À partir du XIII^e siècle, les sceaux équestres sont de plus en plus réalistes et cherchent à mieux traduire le mouvement. Le choix de l'épée, plutôt que de la lance, se généralise aussi à cette période. Le dessin de l'empreinte du chevalier Guillaume de Rochefort est assez réaliste et présente le mouvement de l'homme brandissant son épée en contournant son torse de manière assez habile. Les proportions sont justes. L'épée semble sortir de son cadre, ce qui est assez courant sur la plupart des sceaux équestres de cette période, où l'épée mord sur la légende. Malheureusement, ici la légende a disparu. Ce magnifique sceau témoigne de la puissance de la noblesse médiévale. Le noble est représenté avec les éléments de son pouvoir (cheval, armes...) On peut apprécier la taille du sceau par rapport à celle de la charte.



Cote : H 420, fonds de l'abbaye de Saint-Magloire de Léhon (AD22).
Sceau équestre de forme ronde.
Date : 1281.

Une signature particulière: les sceaux du Moyen Âge

DOCUMENT 2.2 Le sceau de Conrad Ronhofer

Contexte

Conrad Ronhofer est un ecclésiastique, docteur de l'université «*in utroque*» [jure], c'est-à-dire spécialisé dans le droit canon et le droit civil, venant de Ratisbonne (Saint Empire romain germanique). Son sceau est appendu à une charte qui transcrit un jugement confirmant l'abbé et les religieux de l'abbaye de Beauport dans leurs possessions, face aux prétentions de l'évêque de Saint-Brieuc, condamné à payer 40 florins d'or. La forme du sceau, en navette, était souvent utilisée par les ecclésiastiques et les femmes.

Description

Ce sceau, dont la légende est détruite, se compose d'un édifice de trois étages symbolisant un édifice religieux. Au niveau supérieur, apparaît la Vierge à l'enfant, dont on ne voit que le buste, comme penchée à sa fenêtre. Au deuxième niveau, deux personnages religieux sont représentés. À droite, un évêque portant la mitre sur la tête et la crosse dans sa main gauche, bénit de la main droite. À gauche, un saint personnage semblant tonsuré et portant une auréole, tient la palme du martyr de sa main gauche et le globe de sa main droite. Enfin, au bas du sceau, un moine agenouillé apparaît entouré, de part et d'autre, de deux écus armoriés dont le dessin s'est effacé. Le champ du sceau s'orne d'une sorte de quadrillage comme un décor ou une tenture, peut-être pour compliquer le sceau et éviter les contrefaçons.

Interprétation

Au Moyen Âge, les représentations d'édifice ont un aspect maladroit. Il n'y a pas de perspective car cette technique ne sera découverte qu'à la Renaissance. De plus, le réalisme n'est pas forcément recherché par les artistes médiévaux. Le dessin est ici structuré par le cadre qui délimite bien chaque partie du sceau et même le contraint, ce qui est une pratique courante au Moyen Âge. Ainsi la représentation du personnage du bas semble maladroite, ses jambes n'apparaissent pas, son buste est trop grand, sa tête semble coincée par un élément d'architecture. Ce sceau possède une autre caractéristique de l'art médiéval que l'on qualifie parfois de «*peur du vide*». En effet, le fond orné d'un quadrillage, d'éléments d'architecture des deux écus, ne laisse pas un seul endroit vide, tout est rempli. Comme cela se retrouve dans les sculptures de la période romane.

Malgré les «*maladresses*», il ressort de la composition de ce sceau une certaine harmonie, un équilibre et surtout, une lisibilité.

D'après

- *Sceaux et usages de sceaux, Images de la Champagne médiévale*, Paris, 2003.
- FABRE Martine, *Héraldique médiévale bretonne (vers 1350-1500)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- FABRE Martine, *Sceau médiéval analyse d'une pratique culturelle*, L'Harmattan, 2001.

Pour aller plus loin

- Archives départementales des Côtes-d'Armor, Beauport : *une abbaye prémontrée en Bretagne*, catalogue d'exposition, 2000.
- L'atelier sceaux, site internet du Rectorat de l'académie de Rennes : http://www.ac-rennes.fr/pedagogie/hist_geo/ResPeda/ResPedaPdeC.htm.
- Archives départementales des Côtes-d'Armor, atelier et dossier pédagogique «*À vos blasons*» : <http://archives.cotesdarmor.fr/asp/presdossierspeda.asp>

Pistes pédagogiques

- Découvrir l'iconographie du Moyen Âge en observant les sceaux.
- L'analyse de la composition : éléments représentés, choix,...
- Comprendre la société médiévale à travers des représentations présentes sur les sceaux.
- Découvrir les matériaux utilisés au Moyen Âge : cire, parchemin...



Cote : H 39, fonds de l'abbaye de Beauport (AD22).
Sceau de Conrad Ronhofer, docteur de l'université de Ratisbonne (Saint-Empire romain germanique) en navette (en forme d'amande).
Date : 1415.

Histoire
des ArtsCOLLÈGE
Histoire
des Arts
Arts,
TECHNIQUES,
EXPRESSIONSLYCÉE
Histoire
des Arts
Arts,
SOCIÉTÉS,
CULTURES

La cathédrale de Tréguier et son cloître gothique

Contexte

«La date de création de l'évêché de Tréguier est liée à celle de l'évêché de Saint-Brieuc. Mais dans un cas comme dans l'autre, le doute subsiste. Tréguier est à l'origine le siège d'un monastère, fondé par saint Tugdual au VI^e siècle. Les traces de ce passé subsistent dans la toponymie et la composition du domaine épiscopal, dont les possessions principales s'étendent sur Tréguier même, et Minihy-Tréguier. Mais il est difficile de fixer avec certitude la date ou l'époque précise à laquelle ce monastère est érigé en évêché. (...) La création correspondrait alors à la fois à une période de faiblesse de la papauté et de réorganisation en Bretagne après le départ des Normands» entre le IX^e et le X^e siècle. Le diocèse comprend alors 101 paroisses. «C'est donc un évêché d'importance très moyenne, dont les revenus ne dépassent pas 20 000 livres en 1780, ce qui reste faible même à l'échelle de la Bretagne.»

Deux événements vont permettre à la cathédrale de connaître un âge d'or. Dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, naît Yves Hélor de Kermartin, appelé à devenir saint Yves. «Après ses études, sans doute à l'université de Paris, ce prêtre d'origine noble revient à Tréguier où il devient official en 1284. Ayant charge d'âmes, il prêche en breton et devient rapidement célèbre pour sa générosité envers les pauvres, qu'il aide de ses biens et qu'il défend en justice. Il meurt en 1303 en odeur de sainteté, et fait l'objet d'un procès en canonisation dès 1330. Ses reliques attirent de nombreux pèlerins et confortent la notoriété de l'église cathédrale, qui abrite déjà les reliques de saint Tugdual. Après la canonisation de saint Yves, l'autre temps fort de son histoire est d'ailleurs la donation pieuse du duc Jean V. Ce dernier souhaite être enterré auprès des saints Yves et Tugdual, et donne au chapitre les seigneuries de Plouguil et Plougrescant comme assise d'une chapellenie. Son corps est officiellement transporté en 1442 sur ordre de son fils, le duc François 1^{er}. Cette fondation donne au chapitre une certaine richesse, et surtout une grande aura religieuse. Les fondations affluent tout au long du XVe siècle, tant d'ecclésiastiques, de nobles que de bourgeois, qui souhaitent imiter le duc de Bretagne. L'évêque reste proche du pouvoir, et semble s'entendre avec son chapitre. L'évêché vit alors une sorte d'âge d'or, qui possède à la fois notoriété, abondance et bâtiments prestigieux».

La construction en pierres de la cathédrale s'étend sur environ cinq siècles. Ainsi, la tour romane dite Hasting daterait du début du XII^e siècle tandis que la flèche du clocher principal a été édifiée entre 1772 et 1785. L'élévation extérieure présente trois tours s'appuyant sur le transept et se compose de trois porches. L'élévation intérieure s'organise sur trois niveaux : un premier niveau d'arcade, un second niveau avec triforium et le troisième niveau se composant de grandes baies.

«De l'ancienne cathédrale romane de Tréguier ne subsiste aujourd'hui que la tour du transept nord, dite tour Hasting. L'édifice actuel, de plan en croix latine, a été édifié en plusieurs campagnes de travaux à partir du milieu du XIII^e siècle : c'est par le porche de la façade ouest, achevé vers 1356, que débuta la reconstruction, qui se poursuivit par la nef (fin XIII^e-début XIV^e siècle), puis le chœur (fin XIV^e-début XV^e siècle). Le porche sud, la chapelle nord et le cloître vinrent compléter l'édifice au cours du XV^e siècle». Les dons des fidèles, et notamment les offrandes faites au tombeau de saint Yves, financèrent ces grands travaux.



Cote : 15 Fi 120 (AD22).

Cloître de l'ancienne cathédrale
(extrait de *La Bretagne
Contemporaine*).

Date : 1865.

La cathédrale de Tréguier et son cloître gothique

Description

Le plan du cloître gothique forme un quadrilatère irrégulier, il se compose de 48 arches polylobées en pierre et d'un voûtement en bois car la pierre s'avérait être un matériau trop lourd pour ce type de construction. Les arcs-boutants, toujours en place, témoignent d'un premier projet, avec voûtement en pierre, initialement prévu.

Trois galeries et demie forment le cloître de l'ensemble cathédral de Tréguier. Chaque arche se divise en deux lancettes trilobées reposant sur des colonnettes. L'ensemble est surmonté d'un *oculus* (ouverture) lui aussi polylobé. Le cloître date du XV^e siècle et présente un sursaut tardif de l'art gothique, déjà très répandu dans les autres régions de Bretagne.

Comme le présente la lithographie de Félix Benoist et J. Jacottet, le cloître fait office de lieu de passage pour les Trégorrois et même de marché, les redevances étant perçues par le clergé.

De nos jours, la croix, au centre du cloître, provient du château de Keralio (en Plouguviel) et remplace, depuis 1938, une statue de saint Yves.

Interprétation

Une cathédrale est l'église principale d'un diocèse, symbole du pouvoir de l'évêque, et desservie par un chapitre de chanoines (religieux vivant en communauté, habituellement sous la règle de saint Augustin, et qui se mettent au service du peuple chrétien dans les paroisses).

«Le chapitre de la cathédrale est composé de onze chanoines prébendés, de trois, quatre, puis six vicaires, et du bas-chœur. Il doit assurer la pérennité du service divin dans l'église cathédrale, dont il gère le règlement et les problèmes matériels. Seuls les chanoines ont voix délibérative au chapitre, qui se réunit chaque semaine et règle les affaires communes. Son fonds propre résulte de ses activités de justicier (...) d'administrateur de l'église cathédrale – gestion de la fabrique et des fondations – et de seigneur – exploitation du domaine, notamment des seigneuries de Plouguviel et Plougrescant. Sa création remonte à celle du monastère Saint-Tugdual au VI^e siècle, devenu collège cathédral au moment de l'érection de l'évêché. Il disparaît en 1790».

L'ensemble des bâtiments de la cathédrale se composait au Moyen Âge de l'église, d'un cloître et des locaux permettant d'abriter le chapitre des chanoines. Le cloître est en général accolé à l'église soit au nord, soit au sud. Le cloître de la cathédrale de Tréguier se situe au sud de celle-ci. Il se compose de trois galeries et d'une demi-galerie contre l'église. Au Moyen Âge, les cloîtres des abbayes et des cathédrales avaient plusieurs rôles : lieu de passage permettant d'abriter les moines se rendant d'une pièce à une autre, lieu d'ablution grâce à la présence d'une fontaine permettant la toilette des religieux, mais aussi pour les abbayes, lieu de méditation et de lecture car souvent un meuble bibliothèque se trouvait dans la galerie est du cloître. Ainsi, généralement, les galeries du cloître les plus proches de l'église jouaient un rôle spirituel ou intellectuel, alors que les galeries les plus éloignées avaient un rôle plutôt matériel, en rapport avec les besoins quotidiens (cuisine, réfectoire, toilettes...). En revanche, à la différence des cloîtres monastiques très souvent interdits au public, les cloîtres des cathédrales étaient aussi un lieu de rencontre des habitants. À Tréguier, le cloître a plutôt une fonction de lieu de rencontre et d'échange économique qu'une fonction spirituelle ou intellectuelle. Un petit marché s'y déroulait. Un document du fonds ancien de l'évêché de Tréguier, conservé aux Archives départementales des Côtes-d'Armor sous la cote 2 G 469, fait même mention d'attribution de baux de boutiques dans le cloître entre 1625 et 1760.

D'après

- Introduction de l'inventaire de la sous-série 2 G, site internet des Archives départementales des Côtes-d'Armor.
- http://archives.cotesdarmor.fr/asp/instruments_de_recherche.asp
- Base Mérimée <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>
- Dictionnaire Larousse http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm

Pour aller plus loin

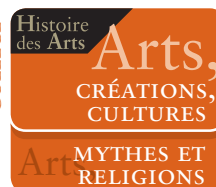
- MINOIS Georges, *Artistes, artisans et productions artistiques en Bretagne au Moyen Âge*, PUR, 1983.
- CORNON Raymond, «La cathédrale de Tréguier», dans *Congrès archéologique de France* (Saint-Brieuc 1949), Société française d'archéologie, Paris, 1950.

Pistes pédagogiques

- Croiser les sources de l'histoire de l'art : les documents d'archives, les représentations, les travaux d'historiens.
- Retrouver les étapes d'un grand chantier religieux.
- Apprendre ou réinvestir le vocabulaire religieux en général, le vocabulaire architectural en particulier.
- Retrouver les différents styles, de l'art roman à l'art gothique.
- Recenser les matériaux utilisés et leurs origines géographiques.
- Établir des liens entre le lieu de culte et les éléments du culte : la place de saint Yves, les reliques, le pèlerinage.

Histoire des Arts

COLLÈGE



LYCÉE



Une abbaye : l'abbaye bénédictine Notre-Dame de Lantenac (commune de La Ferrière)

Contexte

À l'époque médiévale, l'Église et la religion chrétienne tiennent une place très importante dans la société. La réforme de l'Église catholique (Église latine d'Occident), dite réforme « grégorienne » (du nom de Grégoire VII, pape de 1073 à 1085), conduite par la papauté au cours du XI^e siècle, entend purifier les mœurs du clergé : il s'agit principalement de lutter contre certaines pratiques, comme le nicolaïsme (infraction à l'obligation du célibat pour les clercs) et la simonie (le trafic des bénéfices et notamment des évêchés). Cette réforme de l'Église a pour conséquence plus ou moins directe la création de nouveaux monastères (communautés de moines ou de moniales). Une abbaye est un monastère dirigé par un abbé (ou une abbesse). C'est un lieu le plus souvent à l'écart du monde laïc, où vivent des moines (ou des moniales).

L'abbaye Notre-Dame de Lantenac qui a pratiquement disparu aujourd'hui, est située sur la commune de La Ferrière, trêve (subdivision) de la paroisse de La Chèze, qui dépendait du diocèse de Saint-Brieuc avant la Révolution. Elle a été fondée en 1149 par Eudon II, comte de Porhoët, vicomte de Rennes. Il semblerait que six moines bénédictins du monastère d'Hambye (à côté de Granville, aujourd'hui dans le département de la Manche), furent envoyés à Lantenac, sous la direction de l'abbé Robert, pour bâtir et aménager l'abbaye. Cependant, les circonstances exactes de cette fondation demeurent incertaines. Tout au long de son histoire, l'abbaye a dû défendre ses possessions, notamment vis-à-vis de la famille de Rohan, propriétaire de la seigneurie de La Chèze et protecteur de l'abbaye, ou encore pendant les guerres de religion qui ont partiellement détruit l'abbaye dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Les sources documentaires concernant cette abbaye sont parfois contradictoires : un arrêt du Conseil prescrit en 1767 le départ des trois derniers moines de l'abbaye dans un autre monastère ; cependant, on sait qu'au début de la Révolution, trois moines résident encore dans l'abbaye. C'est la Révolution qui marque véritablement la fin de l'abbaye avec la fermeture des établissements religieux. L'abbaye est très rapidement vendue (1790), les bâtiments conventuels sont transformés en ferme par leur acquéreur, alors que l'église devient une carrière dont les pierres sont utilisées pour la construction de nouvelles maisons. Aujourd'hui, il ne reste presque plus rien de cette abbaye ; cependant, la toponymie locale en conserve encore la trace. Ainsi, il existe à La Ferrière une ferme, nommée « la ferme de l'abbaye », installée à la place de celle-ci.

L'abbaye de Lantenac appartenait à l'ordre des Bénédictins qui observaient la règle de saint Benoît. Les principales prescriptions sont le respect des vœux (chasteté, pauvreté, humilité, piété), le silence pendant les repas pour écouter les lectures et l'équilibre entre le travail (manuel et intellectuel) et la méditation.

L'abbaye a hébergé à la fin du XV^e siècle (1488-1491) l'une des toutes premières imprimeries de Bretagne avec les imprimeurs Robin Foucquet et Jean Cresz.



Cote : H 324 (AD22).

Monastère de Lantenac :
plan du premier étage.

Date : 1642.

Une abbaye: l'abbaye bénédictine Notre-Dame de Lantenac (commune de La Ferrière)

Description

Les plans de l'abbaye de Lantenac ont été dessinés en 1642, vraisemblablement dans le cadre de travaux d'agrandissement du logis abbatial. En effet, celui-ci n'apparaît pas sur tous les documents; par ailleurs, il est dessiné en jaune sur l'un d'eux, ce qui peut laisser supposer qu'il s'agit d'un projet. Il est difficile de savoir à quoi correspond le code de couleurs, le jaune pour les travaux réalisés et le rouge pour ceux en attente, ou encore le jaune pour les parties dédiées à l'abbé et le noir pour les moines. L'étude simultanée des différents plans nous permet tout de même de mettre en évidence les bâtiments anciens par rapport aux travaux plus récents. On retrouve sur ces documents toutes les parties qui constituent généralement un monastère. Toutefois, l'agencement n'est pas systématiquement identique d'un lieu à un autre, mais des points communs existent. En effet, on constate souvent la même organisation autour du cloître, cour ou jardin entouré de murs et de galeries, qui constitue le cœur du monastère et qui apparaît comme un lieu de vie et de méditation pour les moines. En règle générale, il est construit du côté méridional de l'église, ce qui est le cas ici. L'église abbatiale, orientée à l'est, ne possède qu'une seule chapelle. Elle est reliée à la sacristie (petite annexe de l'église) et un escalier permet de rejoindre directement l'étage. À la suite de la sacristie, dans le bâtiment est, on trouve une série de pièces dédiées aux tâches domestiques comme la boulangerie et son four. Celui-ci fait l'angle du bâtiment sud, dans lequel est installée l'une des pièces les plus importantes de l'abbaye: le chapitre. Les moines s'y réunissent pour entendre des textes sacrés, des passages de la Règle de saint Benoît, les instructions du Père Abbé pour le travail de la journée... C'est un lieu important pour la vie de la communauté: c'est là que les décisions sont prises, notamment l'élection de l'abbé ou les admissions. Le réfectoire, lieu où se prennent les repas, est très souvent installé, comme ici, dans l'aile méridionale, il est prolongé par la dépense, puis la cuisine. Enfin, dans le corps de logis du côté ouest, on trouve le bûcher, la chambre d'hôtes pour recevoir les visiteurs extérieurs, la chambre du procureur, et enfin le logis abbatial réservé au Père Abbé. D'après les plans, au moins trois escaliers permettent de se rendre à l'étage, où l'on trouve la bibliothèque, le dortoir orienté au sud et, un peu à l'écart, l'infirmerie. Selon la règle de saint Benoît, les chambres individuelles sont bannies, les moines dorment sur une couche simple dans un grand dortoir commun; cependant, au cours du temps, celui-ci subit quelques modifications et des cellules individuelles apparaissent progressivement à l'époque moderne. Chaque partie de l'abbaye et chaque pièce ont une fonction bien définie qui correspond aux différents moments qui rythment la vie des moines (vie quotidienne, travail manuel, spirituel...). Au-delà du bâtiment, l'abbaye possède également plusieurs jardins d'agrément que l'on remarque sur les plans, ainsi que des vergers, des prés et des bois, ce qui permet aux moines de produire une grande partie de ce qu'ils consomment.

Interprétation

Le choix d'un lieu pour implanter une abbaye ne se fait pas de façon aléatoire. En effet, les moines sont censés vivre à l'écart du monde et donc pouvoir subvenir seuls à la majorité de leurs besoins quotidiens. Cela explique donc la localisation de l'abbaye de Lantenac, qui est située à l'extrémité ouest de la commune, très à l'écart du bourg, dans la forêt et à proximité d'un cours d'eau, ici le Lié, ce qui permet d'avoir de nombreuses ressources à portée de main, tant pour les constructions que pour les besoins de la vie quotidienne. L'étude du plan par masse de culture, dressé en l'an XIII, nous permet de comprendre plus précisément la situation de l'abbaye, qui est alors entourée de vergers, de prés et de bois. Tous ces éléments, qui existaient déjà plus ou moins au moment de la fondation, ont permis aux moines de vivre à Lantenac pendant presque 650 ans. Fréquemment, des travaux de rénovation de différentes ampleurs ont été conduits, de la réparation des toits à l'agrandissement des bâtiments, comme en attestent les plans étudiés ici. Il s'agit en partie de projets et aucune information ne nous permet de savoir s'ils ont été réalisés ou non.

D'après

- DANET Gérard, *Châteaux et abbayes du Moyen Âge en Côtes-d'Armor*, Rennes, 2009.
- ANDREJEWSKI Daniel, *Les Abbayes bretonnes*, Nantes, 1983.

Pour aller plus loin

- Conseil général des Côtes-d'Armor, service des affaires culturelles et des monuments historiques, *Des Abbayes et des châteaux au Moyen Âge*, dossier pédagogique, 2008.
- Archives départementales des Côtes-d'Armor, *Beauport: une abbaye prémontrée en Bretagne*, catalogue d'exposition, 2000.
- Château de La Chèze: monument dont la fondation est contemporaine à celle de l'abbaye.
- Site de la Bibliothèque Nationale de France proposant des dossiers pédagogiques sur le Moyen Âge: <http://classes.bnf.fr/>

Pistes pédagogiques

- Décrire une abbaye et son fonctionnement, relier la vie d'un moine aux différents espaces.
- Comparer différentes abbayes: architecture (romane, gothique, autre...), fonctionnement.
- Architecture et expression du sentiment religieux.
- Le rôle/la place de la religion dans la société médiévale.
- Les différents ordres religieux, leurs principaux représentants, les réalisations.
- Jardins et abbayes.

Histoire des Arts



Vue de Moncontour et du comté de Plourhan en 1698

Contexte

Cette vue de Moncontour est un plan sur parchemin, représentant la ville de Moncontour et le comté de Plourhan, avec en particulier la Roche Suhart (en Trémuson). Il est daté de 1698 et son auteur est Marc Du Rufflay, qui serait né vers 1624 et décédé le 20 octobre 1713, à l'âge de 89 ans. Il est enterré dans l'église Sainte Croix à Guingamp. Il existe assez peu d'informations sur cet artiste lamballais. Il jouissait cependant d'une certaine renommée, qualifié de «maître sculpteur, peintre, architecte». Il était connu à l'époque pour ses retables dans les églises de Lamballe et des environs. Ce document est adressé à Louis-Alexandre de Bourbon (1678-1737), comte de Toulouse, duc de Penthièvre. C'est un membre de la famille royale, puisqu'il est le fils naturel légitimé de Louis XIV et de la marquise de Montespan. Ce prince est comblé de faveurs par son père, qui lui confie différentes charges. Il est nommé Amiral de France en 1683, puis obtient le gouvernement de la Guyenne en 1689. En 1695, il échange ce dernier contre la charge, purement honorifique, de gouverneur de Bretagne et devient duc de Penthièvre par lettres patentes en 1697. En 1698, le Parlement de Bretagne officialise l'érection du Penthièvre en duché-pairie (dignité attachée à un grand fief qui relevait immédiatement de la couronne) en faveur de Louis-Alexandre de Bourbon.

Le dessin représente deux des quatre seigneuries membres de ce duché (avec Lamballe et Guingamp). À la fin du XVII^e siècle, Moncontour est une petite ville de marchands actifs dans le négoce des toiles de lin «les Bretagnes» et dans celui du cuir. Plourhan, paroisse du Goëlo située à une vingtaine de kilomètres de Saint-Brieuc, était le siège d'un comté sous l'Ancien Régime.

Ce parchemin est la plus ancienne représentation de Moncontour et fait partie des plus beaux documents figurés conservés aux Archives départementales des Côtes-d'Armor. Il est particulièrement intéressant tant par ses qualités esthétiques, que par sa valeur documentaire sur ces deux portions du duché de Penthièvre à la fin du XVII^e siècle.

Description

Ce dessin manuscrit à la plume sur parchemin, avec rehauts de couleur (lavis), est partagé en deux tableaux rectangulaires d'égale grandeur, représentant en vue cavalière la ville de Moncontour à gauche, et le comté de Plourhan à droite. Chacune des vues est présentée à l'intérieur d'un cadre d'or, souligné par deux minces filets de couleur rouge intérieur et extérieur et ornée dans chaque angle de feuilles d'acanthe portant les deux mêmes couleurs. Les marges contiennent quelques inscriptions. Sur la bordure supérieure, on peut lire une dédicace, qui nous informe sur l'auteur de l'œuvre et sur son destinataire: «Dédié à Monseigneur sérénissime prince du sang et comte de Toulouse par le plus humble de tous ses serviteurs, noble Marc du Rufflay écuyer. Fait en Bretagne en 1698». Date qui correspond à l'érection du Penthièvre en duché-pairie. Sous chaque vue, se trouvent deux petites descriptions en vers: «Ville abrégée dans son contour/Elle a encore ses murs et tours/Et qui conque la veut comprendre/Elle est petite et marchande». Au centre, les armes du prince relient les deux dessins sur lesquels se trouve un double jeu d'armoiries, avec à chaque fois un petit blason situé dans le coin supérieur gauche, et un plus important à sa droite. On remarque ainsi de

- Les armoiries de la ville de Moncontour: de gueule au lion d'argent couronné et lampassé d'or, au chef d'hermines.
- Écusson semé d'hermines, placé sous un pavillon d'azur, sommé d'une couronne ducale: duché de Penthièvre (en fait les armes du duché de Bretagne, d'hermines plein).
- Les armoiries de la famille de Dinan-Montafilant: de gueules à quatre fusées d'hermines en fasce accompagnées de six tourteaux de même, jadis seigneurs de La Roche-Suhart.
- Blason d'argent au chef endenté de gueules à cinq pointes, coiffé d'une couronne comtale: comté de Plourhan (armes de la famille Le Borgne, jadis seigneurs de La Roche-Suhart).



Vue de Moncontour et du comté de Plourhan en 1698

Les dessins ne présentent que le paysage et le bâti, symbolisant la puissance seigneuriale (églises, châteaux, manoirs, fourches patibulaires, moulins...), aucun personnage n'apparaît. L'artiste semble avoir observé Moncontour sur sa face sud, mais certains éléments sont dessinés vus du nord. La ville est dominée par l'église Saint-Mathurin, siège de la paroisse Notre-Dame et Saint-Mathurin. Malgré sa forte activité marchande, Moncontour apparaît également comme ville d'établissements religieux. Ainsi on rencontre à l'extérieur des remparts quatre chapelles (Saint-Laurent, celle de l'hôpital, Notre-Dame de la Porte, Saint Jean) et l'église du prieuré Saint-Michel. Châteaux et moulins sont également représentés. Il est intéressant de noter la présence (à gauche) des fourches patibulaires à quatre piliers que l'on remarque également sur la vue de Plourhan. Elles sont les attributs de la haute justice civile. Sur la deuxième vue se trouve donc le comté de Plourhan ou la seigneurie de la Roche-Suhart, qui s'étend entre Trémuson et les faubourgs de Saint-Brieuc. Le centre du territoire est constitué par le château de la Roche-Suhart, en ruine depuis le début du XV^e siècle et que l'auteur décrit ainsi : «*Château qui est tout dépouillé de vos atours et antiquités, / et rien ne se loge chez vous/que des cherdrons et des hibous.*» Dans ce tableau figurent aussi, comme dans celui de Moncontour, les éléments majeurs que sont les églises, chapelles, manoirs et moulins. Tous les éléments représentés le sont pour mettre en valeur la puissance du duc de Penthièvre.

Interprétation

Grâce aux différentes informations qu'il contient, ce document de grande valeur se place à l'intersection de l'histoire locale, de l'histoire politique et de l'histoire de l'art (architecture, peinture). Il faut toutefois se méfier de quelques approximations ou inexactitudes dans les représentations. On compte par exemple autant de moulins sur le panneau de gauche que sur celui de droite, alors que des recherches dans la documentation cadastrale du début du XIX^e siècle (élaborée certes plus de 100 ans après le document de 1698) laissent supposer qu'ils étaient plus nombreux autour de Saint-Brieuc. De même, le château de la Roche-Suhart semble un peu fantaisiste car, dès 1694, il ne restait que des fossés comblés par les débris du vieux château. D'autre part, quelques interrogations restent encore sans réponse. Notamment, le but recherché par Marc Du Rufflay à travers cette œuvre : s'agit-il d'un geste de courtoisie ? De plus, on sait que le duc ne s'est sans doute jamais déplacé dans son duché, a-t-il alors eu ce document en sa possession ? Enfin, il est logique de se demander si un document semblable, représentant les deux autres seigneuries du duché (Guingamp et Lamballe) a existé.

Malgré ces interrogations, cette *Vue de la ville de Moncontour et du comté de Plourhan* n'en reste pas moins un document exceptionnel.



Cote : 2 Fi 43 (AD22).

«*Vue de Moncontour et du comté de Plourhan*».

Date : 1698.

D'après

■ JOUON des LONGRAIS Frédérique, «Un Artiste lamballais inconnu : Marc Du Rufflay, architecte, peintre et sculpteur (1640-1700)», dans *Mémoires de l'Association bretonne*, 1907.

■ DROGUET Alain, «Réflexions sur une représentation de Moncontour et du comté de Plourhan à la fin du XVII^e siècle», dans *Mémoires de la société d'émulation des Côtes-d'Armor*, tome CXXII, 1993.

Pour aller plus loin

■ *Cotes d'Archives Mémoire d'Armor 1796-1996*, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 1996.

■ *Pays'ages, Histoire d'un environnement, «Les Côtes-d'Armor»*, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 2003.

■ Archives départementales des Côtes-d'Armor, 1 E 17-18 : lettres patentes instituant Louis-Alexandre de Bourbon comme duc de Penthièvre, 1697.

■ Exposition réalisée par la Bibliothèque Nationale de France sur la cartographie : <http://expositions.bnf.fr/cartes/index.htm>

Pistes pédagogiques

■ L'analyse de la composition : éléments représentés, choix,...

■ Les techniques utilisées et le support.

■ L'héraldique, description, réalisation... (voir l'atelier pédagogique sur héraldique proposé par les Archives départementales des Côtes-d'Armor).

■ Les représentations cartographiques et leurs évolutions.

Histoire des Arts

COLLÈGE

Histoire des Arts
Arts,
ÉTATS ET
POUVOIR

LYCÉE

Histoire des Arts
Arts,
RÉALITÉS,
IMAGINAIRES
Arts SOCIÉTÉS,
CULTURES

Vignettes révolutionnaires

Contexte

Dès l'année 1789, apparaît, en particulier dans les documents administratifs, une symbolique liée à la Révolution. Au cours des différents épisodes révolutionnaires, on assiste à une éclosion de signes, d'images, d'allégories, d'emblèmes et de gestes, dans le but d'affirmer la rupture avec un passé que l'on rejette... mais aussi des espérances et des utopies, un nouvel idéal. La Liberté s'incarne dans l'arbre, mais aussi dans le bonnet ou dans une allégorie féminine. Toutefois, la Liberté de 1789 n'est pas celle de l'an II. Après le 10 août 1792, «*le pouvoir utilise la force mobilisatrice des symboles*» à des fins «*pédagogiques*». Ce système de symboles révolutionnaires est évolutif. En effet, durant la décennie 1789-1799, le registre des symboles révolutionnaires fluctue en fonction des événements politiques.

Ces vignettes imprimées, utilisées comme en-tête des papiers administratifs, obéissent à une tradition utilisée par la monarchie, mais dont l'apogée fut cependant la période révolutionnaire. Elles sont le fruit du travail d'un graveur sur bois (technique de la taille d'épargne). La même vignette peut être utilisée par des administrations différentes ou le dessin de base peut être pris comme référence dans plusieurs vignettes. Une même vignette peut également être utilisée pendant toute la période par des administrations très différentes. Ces vignettes et cachets constituent des témoignages particulièrement riches des événements et des changements politiques au point de constituer «*une chronique allégorique de la Révolution*» (Michel Vovelle).

Description

Lettre de marque (40 Fi 2): Les vignettes officielles du ministère de la Marine comptent parmi les plus belles, comme en témoigne ce frontispice d'une lettre de marque. Le ministre de la Marine Dalbarade commande cette composition dont il semble avoir eu l'idée (son nom apparaît dans la signature «*Dalb. inu.*» de la version initiale) au peintre de marine le plus en vogue à la fin du XVIII^e siècle, Nicolas Ozanne, issu d'une famille d'artistes brestois, et la fait graver par Godefroy. Au premier plan est représenté un quai, qu'une indication situe à Brest, encombré des attributs de la navigation et de la marine de guerre. Ozanne a placé la Liberté, ou la République, debout, coiffée du bonnet phrygien, devant un bateau, intentionnellement en construction, sur lequel flotte un drapeau tricolore. L'adjectif «*démocratique*» qualifiant la République laisse penser que la composition fut réalisée sous la Convention et seulement réemployée sous le Directoire. La Liberté, ou la République, tient d'une main un gouvernail, allégorie de circonstance, et, étendant l'autre, fait tomber la foudre sur le vaisseau de la Monarchie, qui s'abîme dans les flots avec la couronne et le sceptre, tandis que le vaisseau «*La Liberté des mers*», toutes voiles déployées, drapeau au vent, appareille vers l'Océan où le guidera l'étoile, symbole de l'ère nouvelle.

De ce tableau allégorique savamment composé, véritable œuvre d'art, quelque peu en marge des vignettes usuelles (c'est une gravure sur cuivre), l'impression dominante qui se dégage est celle d'une harmonieuse conjonction d'une thématique traditionnelle (cf. la scène portuaire et les deux *putti* baroques) et des idées nouvelles de Liberté et de République dont le globe terrestre suggère la valeur universelle.

Vignette préfectorale (2 M 5): Comme chaque administration, les préfetures ont souhaité, dès leur installation, avoir des papiers à en-têtes illustrés. Par son universalisme, la vignette exprime ici la volonté du préfet d'incarner dans le département celui qui est «*chargé de tout et responsable de tout*». Elle reprend le thème, désormais traditionnel de la République, sous les traits d'une figure allégorique vêtue à l'antique. Celle-ci, près d'un pilier décoré, tient de la main droite la balance de la justice et, de l'autre, deux couronnes de laurier qui symbolisent sa Victoire, du chêne pour la Force et de l'olivier pour la Paix. Aux pieds de l'effigie se trouve un gouvernail qui rappelle toute la responsabilité du pouvoir. Par ailleurs, les éléments accumulés se divisent en deux, répartis sur un massif entablement. Ainsi, le monde du travail (la ruche) et du commerce (le ballot) dont la réussite est incarnée par la corne d'abondance répond au monde des arts (la lyre, le buste, la palette) et des sciences (la sphère, la lunette, les dessins géométriques et les livres de la connaissance).



Cote : 40 Fi 2 (AD22).

Vignette officielle
du Ministère de la Marine.

Date : an III (1794-1795).



Vignettes révolutionnaires

Interprétation

Les révolutionnaires croyaient en la vertu pédagogique des images et des slogans et les ont abondamment utilisés pour propager leurs idées, tant pour traduire la rupture avec l'Ancien Régime que pour partager les nouveaux idéaux, les nouveaux espoirs. Il n'y a pas d'invention pure et simple de symbole, mais une réappropriation et une adaptation d'autres symboles aux nouvelles idées. Ceux-ci font appel à des références qui se veulent compréhensibles par tous en opposition à l'héraldique des blasons de l'Ancien Régime. On distingue différentes influences dans le choix des objets-images symboles.

- La culture classique est une source fondamentale avec des références à l'Antiquité : bonnet phrygien, déesses, faisceau des licteurs, casque de Minerve... L'adoption du bonnet rouge, symbole de la liberté, est bien le fruit de « l'importance de la culture classique ». Il est porté par les Patriotes puis surtout par les Sans-Culottes.
- La culture judéo-chrétienne est aussi présente avec entre autres l'utilisation des tables de la loi comme modèle iconographique pour la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.
- La franc-maçonnerie : au début de la Révolution, les Patriotes se réunissaient souvent dans les loges maçonniques, ce qui explique l'emprunt de certains symboles (équerre, compas, œil surveillant, accolade et balance).

Les symboles et devises évoluent en fonction des événements, on repère trois grandes phases :

- La première va de 1789 à 1792 et traduit un côté positif, un espoir, « Liberté, Égalité », « la Nation, la Loi et le Roi ».
- La deuxième, de 1793 au 27 juillet 1794 (9 thermidor an II, chute de Robespierre, fin de la Terreur) utilise une symbolique plus révolutionnaire, « jacobine ou sans-culotte » et même plus guerrière ; les devises sont plus dures « la Liberté ou la Mort », « Fraternité ou la Mort ».
- La troisième phase, après le 9 thermidor, traduit la reprise en main de la politique par la bourgeoisie qui avait jusqu'ici perdu le contrôle des événements et qui s'attache à écarter ses opposants, royalistes ou jacobins. La chasse est faite aux symboles jacobins chers aux Sans-Culottes. Ainsi, la République apparaît souvent sous l'armure et le casque de Minerve, qui remplacent le bonnet phrygien à connotation plus populaire.

L'évolution concrète des vignettes n'est pas aussi rapide que l'évolution des idées politiques. En effet, les finances et les problèmes quotidiens des administrations ne leur permettent pas de suivre en temps voulu les changements. De 1790 à 1792, les cachets sont plus ou moins similaires pour les grosses administrations (département, districts) et les grandes municipalités. Ces dernières adoptent toutes, presque unanimement, le cachet ovale à la couronne civique entourant la Nation, la Loi et le Roi, avec trois fleurs de lys. De même, après la chute de Louis XVI le 10 août 1792, les fleurs de lys et le mot « Roi », sont rognés sur la matrice quand l'administration concernée ne peut pas ou ne veut pas faire les frais d'un nouveau cachet. L'avènement de la République entraîne le développement des symboles révolutionnaires qui reflètent la pensée politique et sociale du moment. Progressivement, les symboliques sans-culottes ou franc-maçonniques sont remplacées par une République, tenant dans une main une pique surmontée d'un bonnet et, de l'autre, soit un faisceau de licteur ou une table ouverte de la Loi. L'heure n'est plus aux révolutions, mais à la reprise en main de la politique par la bourgeoisie républicaine. La chasse aux symboles de l'an II est ouverte et la guerre modifie, dans le courant de l'an III, le symbolisme, qui, toujours d'inspiration patriotique (faisceau de licteurs et bonnet phrygien), devient plus martial (drapeaux, fanions). La République égalitaire et citoyenne fait place à la République guerrière. La censure et le contrôle des symboles s'installent durablement au profit du Consulat puis de l'Empire.

D'après

- CROYET Jérôme, « Symbolismes révolutionnaires », dans *Sous le Bonnet Rouge*, thèse, Lyon 2, 2003. <http://www.associationsuchet.com/article-6752319.html>
- « Symboles et devises révolutionnaires dans les archives municipales de Reims, 1789-1799 » <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/1960>
- BOPPE Auguste, *Les Vignettes emblématiques sous la Révolution*, Paris, 1911.
- <http://www.archive.org/stream/lesvignettesembl00boppoft#page/ii/mode/2up>
- RICHARD Edmond, *Trois graveurs ornais : les Godard d'Alençon, graveurs sur bois 1735-1864 : contribution à l'histoire de la gravure*, <http://www.normannia.info/pdf/richard1921.pdf>

Pour aller plus loin

- *Vignettes révolutionnaires, images politiques*, Recueil de document pour l'enseignement n° 6, Services éducatifs des Archives départementales et des Archives de la Marine en Bretagne, 1989.
- AGULHON Maurice, *Marianne au combat*, Paris, 2001.
- PASTOUREAU Michel : « Le Coq gaulois », dans NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, 1997.
- Création du dernier « identifiant » de la République française par la circulaire du 24 septembre 1999 (http://www.europe-en-poitou.charentes.eu/fileadmin/documents/Espace_communication/charte_de_la_communication_gouvernementale_PDF.pdf)
- http://www.ac-rennes.fr/pedagogie/hist_geo/ResPeda/prefets/regimes.htm

Pistes pédagogiques

- L'analyse des éléments constitutifs des vignettes (description et symbolique).
- L'analyse du sens second de l'œuvre : replacer l'ensemble de ces valeurs, de ces symboles dans l'histoire sociale et politique de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle.
- Les notions clés : valeurs, symboles, égalité, fraternité, liberté, monarchie, république, allégorie, devise...
- La chronologie, les ruptures, les régimes politiques.
- Les valeurs portées par les régimes politiques
- La place de la symbolique révolutionnaire dans l'histoire de l'art, de l'art officiel...

Histoire des Arts



Vues générales du Cap Fréhel (1865, 1880)

Contexte

Le phare primitif du Cap Fréhel, voulu et financé par les armateurs de Saint-Malo, apparaît dès le milieu du XVII^e siècle. Pour compléter la défense de la côte et avertir des attaques de la flotte anglaise, Louis XIV et Vauban décident la construction d'un nouveau phare à Fréhel. Celle-ci est réalisée par Siméon Garengeau (1647-1741), entre 1701 et 1702. Au milieu du XIX^e siècle, comme pour tous les phares de grande portée, on remplace les réflecteurs par l'appareil à lentilles inventé par Fresnel. La nouvelle tour octogonale, haute de 22 mètres et large de 3,40 mètres, destinée à supporter cette nouvelle optique plus lourde, fait saillie sur la façade d'un bâtiment rectangulaire où sont logés les gardiens. À côté, on garde l'ancienne tour ronde. À partir de 1882, on dote le littoral français de grands feux, dits de grands atterages, en prévoyant de les éclairer à l'électricité; les travaux de Fréhel sont exécutés de 1884 à 1886, mais le phare n'est pas électrifié pour des raisons de coût et de risque d'instabilité du service. À la suite du dynamitage du phare du XIX^e siècle par les Allemands à la fin de la seconde guerre mondiale, le Service des phares installe un feu pendant la durée des travaux sur la vieille tour à la Vauban, qui a survécu. Le phare actuel, le quatrième à Fréhel, est commencé en décembre 1946 et mis en service le 1^{er} juillet 1950. L'électrification par le réseau est effectuée simultanément.

Description

«Vue générale du Cap Fréhel, en 1865»

Cette vue est dessinée depuis la terre, plus précisément de la falaise; et présente une mer agitée devant laquelle se trouve, au premier plan, un pâtre jouant de la flûte auprès de ses moutons, ce qui permet d'avoir une échelle. Au loin, apparaissent les différents phares du Cap Fréhel. La lumière ne permet pas de situer de quel moment de la journée il s'agit. Cependant, le spectateur peut deviner que ce n'est pas un lever ou un coucher de soleil, ce type de lumière réclamant une palette de couleurs chaudes. Le soleil n'apparaît pas. En effet, le ciel est bleu plutôt brumeux. L'auteur (Cadin, conducteur de travaux) est parvenu à présenter ainsi les différents phares du Cap Fréhel de manière artistique, ce qui change des productions techniques de plans et élévations habituelles. Il est possible d'imaginer l'auteur se rendre sur place et faire une première esquisse des lieux, qu'il a mise au propre ensuite dans son bureau des Phares et Balises, en ajoutant des personnages et un joli cadre.

«Vue générale du Cap Fréhel, en 1880»

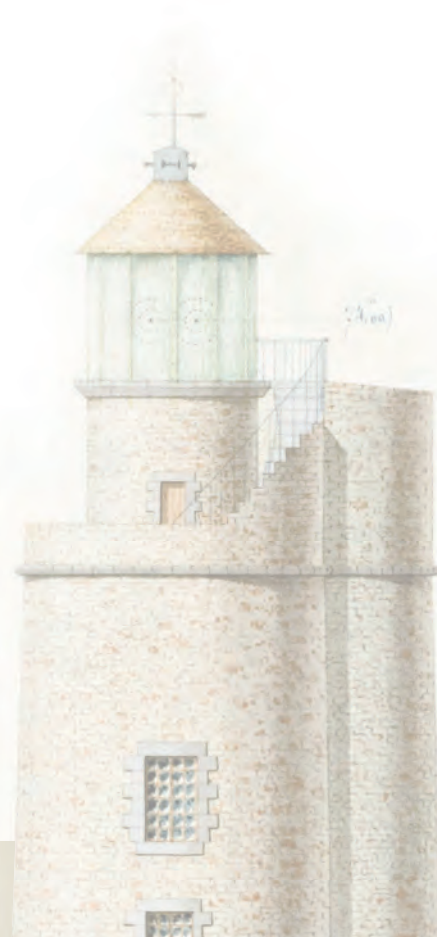
Cette vue représente le phare et son environnement vus de face. Un chemin permet de s'y rendre. Au premier plan, apparaît un couple, la femme dessine, l'homme semble désigner quelque chose dans le paysage. Ils sont tous deux bien habillés. Au loin, une bergère à peine esquissée à l'encre noire fait paître ses chèvres. À côté d'elle se trouve une charrette. Au loin, sont représentées des maisons dont la cheminée fume et des bateaux voguant sur la mer calme. Il est à noter la présence de poteaux et de fil. S'agit-il de l'électricité ou du télégraphe? Difficile de le savoir, étant donné que le projet d'électrification a finalement été abandonné en 1886 par l'État. L'aquarelle permet des jeux de contrastes de lumière et de couleurs très bien maîtrisés par l'auteur. Ainsi, l'artiste a joué de sa technique pour faire un dégradé de bleu commençant par du blanc pour la mer pour se terminer par du bleu pour le ciel.



Cote : S supplément 561 (AD22).

Détail de planches aquarellées sur papier représentant les plans et élévations du phare du Cap Fréhel, conservées dans un atlas des phares et balises.

Date : 1887.



Vues générales du Cap Fréhel (1865, 1880)

Interprétation

On peut se demander pourquoi le conducteur de travaux Cadin a représenté d'une manière artistique le phare du Cap Fréhel ? Dans les notes et brouillons de la notice du phare du Cap Fréhel, nous apprenons que l'ingénieur ordinaire Guillemoto demande à Cadin de faire des recherches sur les anciens phares du Cap Fréhel, afin de réaliser une notice illustrée. Malheureusement, nous ne savons rien des motivations d'élaboration de cette notice et de ces planches aquarellées. [Cadin et Guillemoto ont-ils été motivés par la volonté de valoriser les travaux qui ont été réalisés en vue de l'électrification du site, projet interrompu par l'État en 1886 ?] Est-ce une volonté de valoriser le site, à une époque où l'intérêt du public pour les phares et leur architecture est grandissant ? La présence de la dessinatrice sur le second dessin n'indique-t-elle pas que les phares deviennent un sujet d'étude pour les artistes ? À cette époque, il est courant que les artistes et les personnes de marque demandent à visiter les phares. Le phare apparaît comme monument, mais son environnement est pris en compte. La mer, bien sûr, est son environnement principal mais l'aménagement extérieur le devient aussi. C'est ce que l'on peut constater sur le plan d'ensemble sur lequel est représenté le plan du phare dans un jardin aménagé, entouré d'une clôture de pierre et desservi par un chemin d'accès. Le phare ou plutôt les phares de Cap Fréhel sont alors considérés comme un site paysager.

D'après

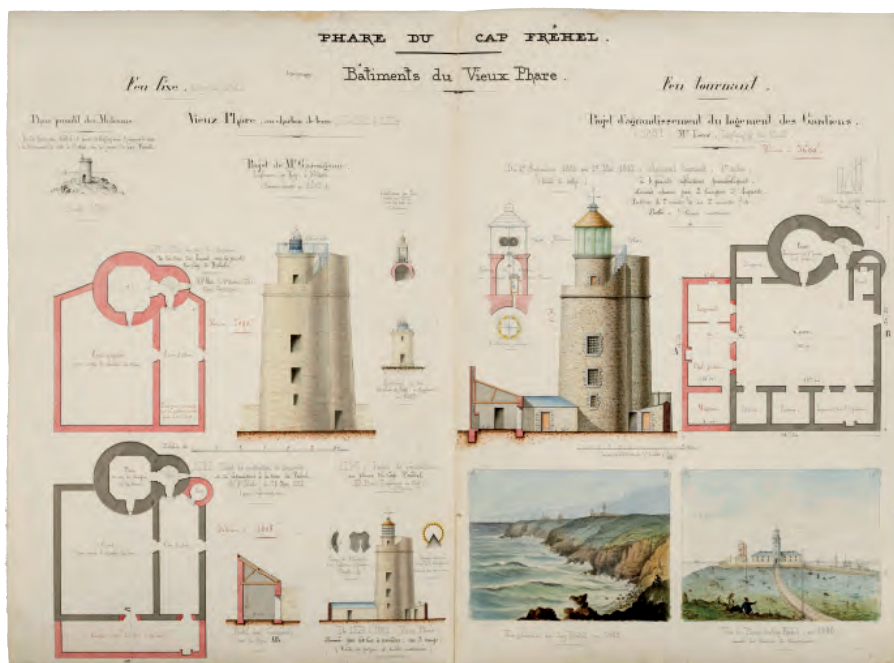
L'Histoire par l'image
<http://www.histoire-image.org/>

Pour aller plus loin

- FICHOU Jean-Christophe, LE HÉNAFF Noël, MÉVEL Xavier, *Phares : histoire du balisage et de l'éclairage des côtes de France*, Tours, 1999.
- Inventaire du patrimoine des communes du littoral des Côtes-d'Armor : commune de Plévenon, site internet des Archives départementales des Côtes-d'Armor.
- Vues sur mer : patrimoine maritime des Côtes-d'Armor*, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 2005.

Pistes pédagogiques

- Les monuments du littoral et leurs représentations.
- L'analyse de la composition : éléments représentés, choix,...
- Les techniques et le support utilisés.
- La technique de l'aquarelle.
- L'art romantique.



Cote : S supplément 561 (AD22).

Planches aquarellées sur papier représentant les plans et élévations du phare du Cap Fréhel, conservées dans un atlas des phares et balises.

Date : 1887.

Histoire des Arts

COLLÈGE



LYCÉE



Génie civil et dessins industriels : le phare des Roches Douvres

Contexte

Situé à environ 16 milles de la côte (soit environ 30 km), entre les îles de Bréhat et de Guernesey, le plateau rocheux des Roches Douvres est extrêmement dangereux pour la navigation. Autour des années 1830, un projet d'y installer un phare existe, mais il est abandonné, faute de moyens techniques permettant de construire aussi loin des côtes. Dans les années 1860, la Commission centrale des Phares, dirigée par l'architecte Léonce Reynaud, constructeur, entre autres, du phare des Héaux de Bréhat, décide l'édification d'un phare en métal préfabriqué, construit à l'usine parisienne Rigolet, et à remonter sur place pour la Nouvelle Calédonie. Les ingénieurs de l'époque voient en ce matériau une possibilité de s'adapter à toutes les formes, toutes les pressions et aussi une limite aux risques d'incendie, tout en permettant une construction en série. Ils n'avaient alors pas pris en compte le problème de la corrosion liée à l'eau salée. L'érection du phare «Amédée» à Nouméa est un succès et Léonce Reynaud décide de construire un phare identique plus haut de six mètres aux Roches Douvres. Le problème étant l'acheminement des matériaux de construction, les pièces détachées, prêtes à monter, permettent de résoudre bien des problèmes.

Ce phare tronconique, haut de 58 mètres, est tout d'abord présenté à l'exposition universelle de Paris sur le Champ de Mars en 1867, puis démonté et transporté jusqu'à l'île de Bréhat, avant d'être remonté définitivement sur le plateau des Roches Douvres. En raison de mauvaises conditions météorologiques, l'édification dure pratiquement un an et demi et s'avère très difficile. Le phare est inauguré en 1869.

Il est complètement détruit à la dynamite par les Allemands en août 1944. Un second phare en granit le remplacera dans les années 1950.

DOCUMENTS 8.1, 2 et 3 **La carrière de Léonce Reynaud (1803-1880)**

Après l'École Polytechnique en 1821, dont il fut renvoyé pour des raisons politiques, puis l'École de Beaux-Arts, Léonce Reynaud entre, en 1831, à l'École des Ponts et Chaussées. Deux ans plus tard, il devient aspirant ingénieur au conseil général du corps des Ponts et Chaussées où il rencontre Léonor Fresnel, le frère d'Augustin, concepteur de l'optique moderne. En 1834, il est chargé de la construction du phare des Héaux de Bréhat et est nommé par la suite ingénieur des Ponts et Chaussées. Entre 1842 et 1847, il réalise la gare du Nord de Paris (considérée comme trop petite, celle-ci a été démontée et reconstruite à Lille en 1860). En 1846, il devient directeur du service des Phares et Balises et conçoit plusieurs projets de phare dont le phare du Cap Fréhel, le phare Amédée en Nouvelle Calédonie et le phare des Roches Douvres. Entre 1853 et 1857, il fut nommé, par le ministre Fortoul, inspecteur général des édifices diocésains, aux côtés, entre autres, de Viollet-le-Duc, pour le contrôle de la restauration des édifices gothiques. En 1869, il devient directeur de l'École des Ponts et Chaussées.



Cote : Bi non coté (AD 22).
Détail d'une planche représentant
les travaux sur le phare des Héaux
de Bréhat, dans *Les Travaux publics
de la France* - tome cinquième :
phares et balises, sous la direction
de Léonce Reynaud.
Date : 1883.

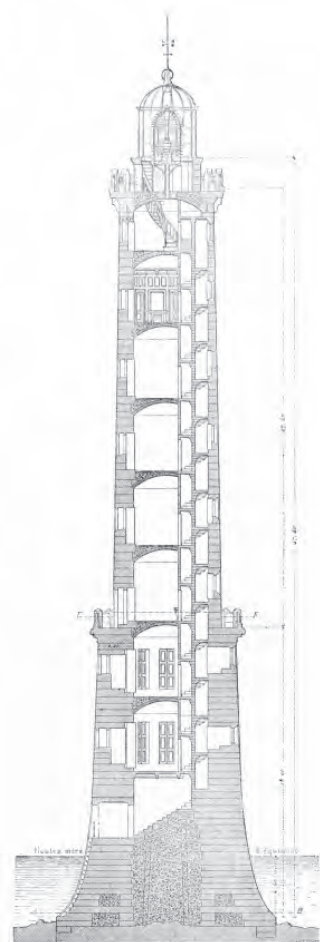


Fig. 78. — Coupe de phare des Héaux de Bréhat,
Echelle de 4 millimètres par mètre.

Cote : Bi non coté (AD22).

Détail d'une planche représentant
une coupe du premier phare, dans
Les Travaux publics de la France
- tome cinquième : phares et
balises, sous la direction de
Léonce Reynaud.

Date : 1883.

Génie civil et dessins industriels : le phare des Roches Douvres

Description

De forme tronconique, ce phare de huit étages était érigé sur un promontoire maçonné, de 12 mètres de diamètre, auquel on accédait par un petit escalier. Le choix de l'emplacement ne devait rien au hasard car il s'agissait du lieu où le rocher était le plus abrité de la pluie et des vents.

Avant tout fonctionnel, cet édifice était muni d'une décoration très simple, inspirée des constructions traditionnelles en pierre et bois, considérés comme des matériaux plus nobles que le métal. Les fenêtres de petite taille, ne permettaient pas une bonne aération de l'intérieur, ni un bon éclairage. Les différentes pièces de l'édifice (cuisine, chambres, etc.) étaient d'assez petite taille et d'un confort médiocre, comme dans les autres phares du département au XIX^e siècle.

Interprétation

L'architecture de la fin du XIX^e siècle connaît une véritable révolution avec l'apport du métal. Il est alors utilisé pour de nombreux ouvrages d'art tels que les ponts et viaducs pour le chemin de fer.

La réalisation du phare des Roches Douvres se voulait moderne et novatrice dans les techniques de construction. Pourtant, le métal s'est avéré très vite handicapant, dans une région où les tempêtes sont nombreuses. L'édifice, régulièrement en contact avec l'eau, a commencé à rouiller, contrairement au phare Amédée, toujours en place de nos jours, et qui est moins sujet à la corrosion.

La vie dans la tour pour les gardiens de phare est intenable. «*Les gardiens sont empoisonnés par les vibrations de l'édifice et le manque d'isolation et d'aération. C'est un four en été, une glacière en hiver. Les parois ruissellent de condensation, la tour oscille à la moindre tempête et le hurlement du vent s'y trouve amplifié comme dans un cornet acoustique géant.*» De plus, l'isolement du site n'aidait pas les gardiens à garder un bon moral. En 1888, un pigeonnier est construit, afin de permettre aux personnels de communiquer avec la terre ferme, qui se trouve à plus de trois heures de mer. Les Terre-neuvas font aussi souvent une halte avant de revenir à Saint-Malo et tiennent ainsi compagnie aux gardiens qui font des séjours de 15 jours d'affilée.

Autour de 1950, un second phare, beaucoup plus grand, est construit en granit. Prenant en compte l'isolement du site et les mauvaises conditions climatiques, ce dernier possède un plan et une élévation beaucoup plus adaptés aux besoins des gardiens de phare.



Cote : Bi non coté (AD22).
Photographie représentant une coupe du premier phare, dans *Les Travaux publics de la France* - tome cinquième : phares et balises, sous la direction de Léonce Reynaud.
Date : 1883.

D'après

FICHOU Jean-Christophe, LE HÉNAFF Noël, MÉVEL Xavier, *Phares : histoire du balisage et de l'éclairage des côtes de France*, Douarnenez, Le Chasse-Marée/Armen, 1999.

Pour aller plus loin

Inventaire du patrimoine des communes littorales des Côtes-d'Armor
<http://archives.cotesdarmor.fr/asp/dossiers.asp>
DRAC : Base Mérimée <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>
Vues sur mer : patrimoine maritime des Côtes-d'Armor, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 2005.

Pistes pédagogiques

- L'architecture du XIX^e siècle.
- L'utilisation des nouveaux matériaux dans la construction du XIX^e siècle et l'intégration des nouvelles techniques dans les constructions d'art (le fer, le béton armé...).
- Les différents types d'ouvrages d'art (métalliques, en maçonnerie, en béton armé).
- Les expositions universelles (Crystal Palace, 1851 ; tour Eiffel, 1889)
- D'autres ingénieurs de la même époque : Harel de La Noë, Fulgence Bienvenüe, Gustave Eiffel.
- La modernisation de la Bretagne (arrivée du train), le développement du tourisme, l'exode rural.
- Art et technique. Innovation et création.

Histoire des Arts



Étienne Bouillé: peintre et photographe (1858-1933)

Contexte

Né à Villiers-Saint-Benoît dans l'Yonne le 12 avril 1858 et décédé à Perros-Guirec en 1933, Étienne Bouillé rejoint Paris en 1878. Dès 1888, il expose au Salon des Artistes Français. Attiré par les effets de lumière, il part en Bretagne en 1889 (région en vogue pour les artistes à cette époque) et s'installe à Guingamp en 1892, puis à Perros-Guirec en 1912 où il ouvre, quelque temps plus tard, une galerie. Il s'intéresse au littoral breton (de Cancale à Vannes), mais également à la Bretagne intérieure. Parmi ses thèmes de prédilection : la mer et les scènes portuaires. Il a notamment beaucoup peint les environs de Paimpol (Ploubazlanec, Loguivy-de-la-Mer, Bréhat).

Il est intéressant de noter qu'à partir de 1892, Étienne Bouillé utilise de plus en plus la photographie comme support pour son travail, en complément de ses études peintes. *« Cette technique va lui permettre de rechercher des cadrages nouveaux et va constituer une aide précieuse dans la mise en place de scènes vivantes »*. Le travail de Bouillé s'inscrit donc, grâce à l'apport de la photographie, dans un contexte de recherche de vérité, d'authenticité et de réalisme. Il aime mettre en scène l'activité humaine (fileuses, processions, retour de pêche...). Pour lui, la photographie n'est pas un art, mais, avant tout, un outil de travail, un auxiliaire pour sa peinture. Il ne s'inscrit donc pas dans une démarche créatrice.

Description

Les tableaux présentés (*Matinée de juin à Porz-Even* et *Le port de Loguivy à marée basse*), peuvent être rapprochés des clichés photographiques dont l'auteur s'est servi pour les composer (*Femme arrachant les pommes de terre à Porz-Even en Ploubazlanec* et *Le port de Loguivy-de-la-Mer en Ploubazlanec*), le réalisme de la reproduction étant d'ailleurs assez frappant. La région de Paimpol est très en vogue à la fin du XIX^e siècle, notamment grâce au roman de Pierre Loti *Pêcheurs d'Islande*, qui après sa publication en 1886, a attiré de nombreux touristes et artistes.

Matinée de juin à Porz-Even : Cette huile sur toile de grand format (91,5 cm x 151,5 cm) est conservée au Musée du Vieux Château, à Laval. Elle a été exposée en 1893 au Salon des Artistes Français. Elle *« montre deux femmes travaillant une parcelle de terre dominant la vaste étendue marine. Cette vue du site à marée basse est constituée de trois plans parallèles. Le premier plan est précis, fouillé : les deux personnages féminins, en tenue de travail ordinaire, portent une robe sombre, un tablier et un capot de toile claire pour se protéger des rayons lumineux. La végétation sauvage ombellifère qui entoure les choux cultivés, mise en place avec vigueur et finesse, suggère le sens du vent léger. Dans le plan intermédiaire, le peintre matérialise le village aux toits d'ardoises pentus, un rideau d'arbres et les embarcations au mouillage à marée basse, dans une eau claire aux multiples irisations. Le plan éloigné apparaît flou, indécis ; la lumière blanche ronge les silhouettes des rochers mauves qui s'évanouissent à l'horizon. »* (...) *« La façon dont cette toile a été réalisée est révélatrice de la méthode de travail d'Étienne Bouillé. Le paysage a fait l'objet d'une étude sur bois de petit format (27 cm x 46 cm), notée sur place. Les personnages (une femme arrachant les pommes de terre, tandis que la seconde scrute l'horizon) ont été photographiés individuellement. La composition de la toile reprend strictement celle de l'étude et Bouillé a inséré dans le paysage les deux femmes, dans l'attitude même où son appareil photo les avait saisies. »*

Le port de Loguivy-de-la-Mer en Ploubazlanec : il s'agit d'une huile sur toile également de grand format (103 cm x 201 cm), conservée au Musée de Saint-Brieuc. *« Loguivy, port de pêche à la langouste, est une simple crique environnée de multiples îlots, où les barques s'échouent à marée basse. Le peintre affirme dans cette œuvre, son sens aigu de l'observation et sa capacité à rendre une ambiance, nous permettant de découvrir un passé révolu. La barrière, formée par l'alignement des coques sombres aux mâts*



Cote : 23 Fi 241 (AD22).
Femme arrachant des pommes
de terre à Porz-Even
en Ploubazlanec.
Date : s.d. [vers 1900-1920]



Cote : Collection du Musée
du Vieux Château, Laval.
Détail du tableau
Matinée de juin
à Porz-Even.
Date : vers 1893.

Étienne Bouillé : peintre et photographe (1858-1933)

effilés, aux voiles ocres et brunes, s'impose à notre regard, tandis que dans le lointain, la mer verte reflète le ciel ennuagé. L'étendue plate du sable mouillé évoque un effet de miroir, produit par la mer qui s'est retirée. L'artiste aime rendre la brillance des sols; avec dextérité, il peint les fins reflets des mâts, les silhouettes inversées des bateaux et des personnages. Dans cette étude patiente et attentive du jeu de la lumière diffuse, Bouillé, à la fois documentariste et plasticien, affirme son besoin de s'ancrer dans la réalité.

Interprétation

«Dès 1892, Étienne Bouillé découvre la photographie qu'il utilisera désormais en complément de ses études peintes. La photographie devient pour l'artiste un moyen d'exécution, une forme rapide et sûre, pour reproduire avec précision des gestes et des attitudes, pour figer des scènes, saisir des ambiances. Il choisit ses sujets et compose parfois ses images, en fonction de ses aspirations de peintre. Il fait du «pittoresque», mot qu'il faut comprendre dans son sens premier (digne d'être peint). Certaines de ses toiles ne sont parfois qu'une transcription de ses clichés photographiques. Cette démarche, révélatrice de son attachement à peindre la réalité, explique en partie «le travail de documentariste» qu'il réalise sur de nombreux ports bretons et dans l'étude de ses intérieurs.»

«Les exposants du Salon des Artistes Français accordent une grande importance au sujet de leur peinture qui est le plus souvent descriptive, comme celle de Bouillé qui travaille d'une manière assez classique. Les études peintes dans de petits formats, précèdent la réalisation des grandes toiles, à la composition plus élaborée, mais moins spontanée, où les tons de bruns, d'ocres, de mauves et de bleus dominent alors que les petites études démontrent plus d'audace du point de vue de la couleur. La matière picturale est lisse, les détails soigneusement précisés; le fini de la toile s'avère primordial. À partir de 1892, le peintre pratique la photographie, il va l'utiliser en complément de ses études peintes. Cette technique va lui permettre de rechercher des cadrages nouveaux et va constituer une aide précieuse dans la mise en place de scènes vivantes. L'instantané photographique lui permet de conserver la spontanéité des attitudes. Ces photographies témoignent de l'attachement du peintre à la réalité, comme dans ses toiles, où il montre un souci permanent de recherche de la vérité.»

«Ces photographies prennent (...) une valeur documentaire exceptionnelle et nous éclairent sur l'univers personnel de l'artiste mais aussi sur sa façon de regarder, de mettre en forme, de saisir des instantanés de la vie quotidienne: bref, sur son style. Il n'est pas le seul peintre, à s'être servi de la photographie. Les plus connus en furent Degas, Bonnard, Maurice Denis... La photographie n'est donc pas seulement un document, un objet de mémoire, c'est aussi une certaine façon de voir les choses, de les apprécier dans leur concrétude. (...) La photographie amateur, sous couvert de servir d'aide-mémoire, offre des fragments de réel aux artistes, capable de stimuler leur créativité et leur imagination. On pourrait même penser que la photographie, dont on dit un peu trop souvent que «l'effet de réel» a libéré la peinture en la déchargeant de sa fonction de représentation, a pu aussi être à l'origine d'une certaine façon d'appréhender le tableau et sa mise en page. La photographie pouvait aussi servir de miroir offert à une réflexion portant sur ce qu'est la réalité de la peinture avec des questions comme: qu'est ce qu'on peut en déduire de nos choix artistiques? Pourquoi privilégier tel support plutôt qu'un autre? Qu'est ce que la modernité? Peut-on sortir de la narration et ne s'occuper que de l'art pour l'art?»

D'après

- DUROC Jacqueline, «Étienne Bouillé observateur attentif de la Bretagne», dans *La Bretagne d'Étienne Bouillé (1858-1933)*, catalogue d'exposition, Saint-Brieuc, Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc, 2000.
- *Le Pittoresque photographique d'Étienne Bouillé : (1858-1933)*, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 2006.

Pour aller plus loin

- *Cadr'ages, itinéraire photographique en Côtes-d'Armor de 1849 à nos jours*, Conseil général des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 1997.
- http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie_et_peinture/153827
- P. MORON, G. PERRIOT, *Photographie - Peinture : une rencontre qui interroge, à propos de peintres photographes au tournant du XX^e siècle*. http://www.ssm.lu/pdfs/Sciences_med_2_2005_5.pdf

Pistes pédagogiques

- Les liens entre photographie et peinture.
- L'apport des nouvelles techniques (ici la photographie) dans l'art.
- La notion de peinture pittoresque, de documentariste.
- Les effets utilisés, les résultats obtenus.
- Le travail de la lumière, la peinture à l'huile.
- La société présentée par l'artiste.

Histoire des Arts



Les ouvrages d'art de l'ingénieur Louis Harel de La Noë (1852-1931)

Contexte

Louis Harel de La Noë, ingénieur des Ponts et Chaussées, est né le 29 janvier 1852 à Saint-Brieuc et décédé le 28 octobre 1931 à Landerneau. En 1870, il entre à l'École Polytechnique, puis à l'École Nationale des Ponts et Chaussées. Il occupe plusieurs postes d'ingénieur dans différents départements français, avant de devenir ingénieur en chef en 1893 et de diriger les services départementaux de la Sarthe, puis des Côtes-du-Nord du 1^{er} décembre 1901 jusqu'au 1^{er} février 1918. Sa nomination à la tête du service des Ponts et Chaussées des Côtes-du-Nord (le seul service technique départemental au début du XX^e siècle) a été l'objet de longs débats. Harel de La Noë jouit alors d'une excellente réputation et *«apparaît comme le seul ingénieur capable de réaliser un réseau de chemins de fer dans des conditions techniques et financières avantageuses pour permettre de désenclaver et de relancer l'économie du département comme le souhaitent les conseillers généraux»*. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, le développement des voies ferrées est en plein essor, on peut même parler d'une «fièvre ferroviaire». Le train apparaît comme un élément essentiel de développement pour les territoires. Le 7 septembre 1863, la ligne Paris-Brest arrive à Saint-Brieuc (elle arrive en 1865 à Brest), mais celle-ci n'est pas suffisante et il faut par la suite envisager des lignes secondaires pour désenclaver le département. C'est à cette tâche que travaille Louis Harel de La Noë pendant ses années briochines. Ainsi, il contribue à réaliser une vingtaine de lignes du réseau ferré d'intérêt local (Saint-Brieuc-Moncontour, Saint-Brieuc-Plouha...) pour lesquelles de nombreux ouvrages d'art sont indispensables (gare centrale de Saint-Brieuc, viaducs de Toupin et Souzain, pont en biais de Rohannec'h...), mais aussi des travaux d'urbanisme à Saint-Brieuc (comme aujourd'hui les boulevards Waldeck-Rousseau, Sévigné et Harel de La Noë), ainsi que de nombreux autres travaux utilisant des techniques novatrices (comme la passerelle pour piétons de la gare ferroviaire). Pionnier dans l'utilisation du béton armé, il s'attache néanmoins à gérer au mieux les finances, tout en mettant au point des procédés de construction réfléchis et audacieux. Il a laissé dans le paysage plus de 300 ouvrages d'art dont la majorité se trouve dans l'ouest de la France.

Description

DOCUMENT 10.1 Le document présenté ici s'intitule *Détails des voûtes de contreventement du 1^{er} étage du Viaduc sur le Gouët* (viaduc de Souzain), de la ligne Saint-Brieuc-Plouha. Il a été dressé le 14 septembre 1903 par l'ingénieur en chef Harel de La Noë. Il présente différents aspects du projet : élévation partielle du viaduc, une élévation d'une voûte du premier étage (en couleurs), une demi-coupe a/b suivant l'axe d'une pile, une demi-coupe c/d suivant l'axe d'une voûte et enfin deux schémas, plus petits, de points particuliers.

Le projet de ce pont, enjambant le Gouët, est antérieur à Harel de La Noë et avait au départ été imaginé avec deux étages : le premier recevant la ligne Saint-Brieuc-Plouha, et le second, à six mètres en dessous, consacré au chemin de grande communication. Pour différentes raisons, (dont la minimisation des dépenses qui était un point essentiel pour Harel de La Noë) l'ingénieur en chef des Ponts et Chaussées choisit d'en faire un ouvrage unique d'une longueur de 274 mètres, d'une hauteur de 32,60 mètres et d'une largeur de 10,80 mètres avec les trottoirs. Ce viaduc a la particularité d'avoir la forme d'un Y, avec un embranchement vers le Légué, et un autre vers Plouha. *«Le viaduc de Souzain est considéré comme le chef-d'œuvre des réalisations départementales de l'ingénieur briochin. Il recevait deux voies ferrées à l'origine, et une voie charretière. Il comportait en fait trois ouvrages différents :*

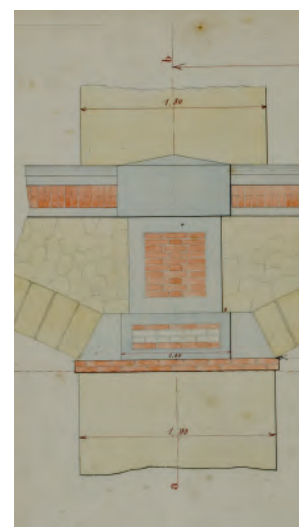
- *un viaduc, composé de vingt-trois arches très surbaissées en maçonnerie, de 9 mètres entre axes, d'une rare élégance. Elles étaient surmontées de pilettes en béton armé parementées de briques polychromes supportant le tablier.*
- *un viaduc droit, côté Plérin, de neuf travées de 5,10 mètres, en béton armé, s'appuyant sur des piles en maçonnerie.*
- *un ouvrage secondaire courbe, pour le départ de la ligne vers le Phare, comportant huit arches de maçonnerie de 4 mètres d'ouverture.»*



Cote : 16 Fi 3616 (AD22).

Le viaduc de Souzain.

Date : s.d. [1917-1924].



Cote : 5 S 117 (AD22).

Détails des voûtes de contreventement du 1^{er} étage du viaduc sur le Gouët.

Date : 14 septembre 1903.

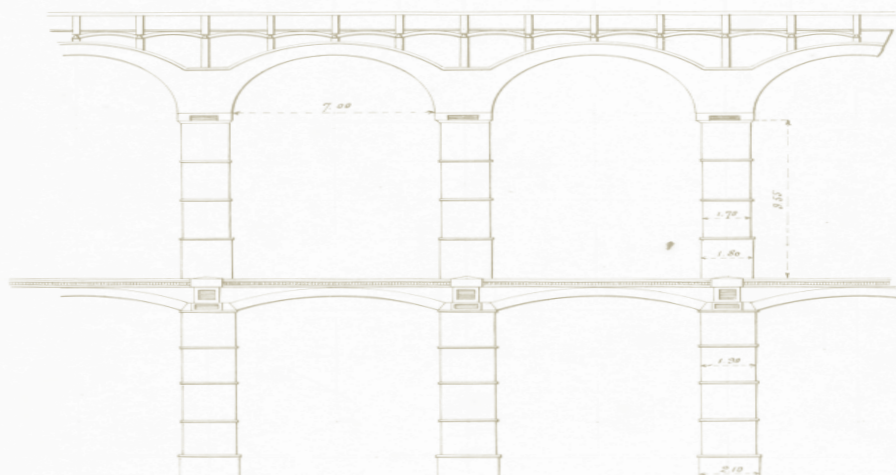
Les ouvrages d'art de l'ingénieur Louis Harel de La Noë (1852-1931)

«Les piles sont en maçonnerie ordinaire jusqu'à mi-hauteur et réunies à ce niveau-là par deux anneaux de voûte de contreventement à cintre surbaissé. Au-dessus de celui-ci, huit pylônes, en béton armé paré de briques, soutiennent des anneaux de voûte en maçonnerie, qui soutiennent eux-mêmes le tablier par des pilettes en béton armé. Ces pilettes supportent des entretoises en béton armé. Des voûtes en briques recouvertes d'une chape en ciment, s'appuient sur ces entretoises et forment tablier». «Après la fin de l'exploitation ferroviaire, en 1956, l'ouvrage dut supporter un très important trafic de transit. (...) Le 21 décembre 1993 est publié l'arrêté d'inscription à l'Inventaire supplémentaire des Monuments Historiques.(...) Le 29 mai 1995 le Conseil général décide finalement de ne pas le restaurer et de le détruire». Pour des raisons financières et d'urgence en matière de sécurité - le Tour de France cycliste devait emprunter un circuit à proximité le mois suivant - le viaduc de Souzain est dynamité le 27 juin 1995.

Interprétation

En arrivant à Saint-Brieuc en 1901, Harel de La Noë est chargé de créer le premier réseau de voies ferrées d'intérêt local dans le département. Dès le début, l'ingénieur impose ses choix : utilisation de matériaux peu coûteux et de pierres locales (comme les briques de Langueux), modes de construction nouveaux, réalisation des grands ouvrages d'art en régie (sans le concours d'entreprises extérieures). Il intervient dans les moindres détails du projet. Malgré de nombreuses critiques (certains de ses projets sont critiqués par le Conseil général, notamment à cause de la légèreté inhabituelle des ouvrages qui inquiétait beaucoup), il persiste dans sa démarche. Il abandonne la technique traditionnelle du déblai-remblai, au profit de la multiplication des ouvrages d'art (viaducs, ponceaux, encorbellements...); on en compte dix sur la ligne Saint-Brieuc-Plouha. Il apparaît finalement comme un ingénieur modèle et rebelle : «Modèle parce que grâce à une recherche et une innovation technique incessantes, il a réussi à réaliser dans un territoire physiquement et socialement difficile, les Côtes-du-Nord, des ponts exemplaires et un réseau ferroviaire quasi complet. Rebelle parce qu'il l'a fait au service direct du Conseil général, en passant outre les contrôles de son Corps, mais en réalisant sa mission : donner le sens du paysage à un département replié sur lui-même.» Harel de La Noë a su tirer parti et utiliser toutes les techniques possibles à son époque, notamment le béton armé, bien avant que cette technique ne soit officialisée (1906), ce qui lui vaut d'assurer dès 1902 le cours de béton armé à l'École nationale des Ponts et Chaussées. Enfin, dans sa conception des lignes de chemin de fer, Harel de La Noë laisse une place importante aux paysages, en tentant grâce à ses différents travaux, de se «glisser dans la topographie accidentée de la côte nord sans l'altérer tout en réservant des vues exceptionnelles sur le paysage alentour.» Sans en avoir l'ambition, Harel de La Noë joue également un rôle important dans le développement du tourisme dans le département, en facilitant l'accès aux stations balnéaires.

«J'ai un labeur considérable qu'aucun terrassier de Saint-Brieuc ne voudrait assumer, mais je m'y livre par amour de la science et aussi pour attacher mon nom à une belle œuvre» (Louis Harel de La Noë).



D'après

- CORNU Alain, *Petits trains des Côtes-du-Nord*, Le Mans, Édition Cénomane, 1987.
- LÉPINE François (dir.), *Louis Harel de La Noë (1852-1931) : un grand ingénieur breton*, Paris, Presses de l'école nationale des Ponts et chaussées, 2003.
- LÉPINE François (dir.), *Louis Harel de La Noë, l'ingénieur-architecte des voies ferrées, des gares et des ponts*, Cahier AMENO n°15, mars 2009.

Pour aller plus loin

- CORBES Hippolyte, «Harel de La Noë et les chemins de fer des Côtes-du-Nord», dans *Bulletin et Mémoires de la Société d'Émulation des Côtes-du-Nord*, tome XCV, Saint-Brieuc, 1967.

Pistes pédagogiques

- L'intégration des nouvelles techniques dans les constructions d'art (le fer, le béton armé...).
- Art et technique. Innovation et création.
- D'autres ingénieurs de la même époque : Fulgence Bienvenüe, Gustave Eiffel, Léonce Reynaud.
- Les différents types d'ouvrages d'art (métalliques, en maçonnerie, en béton armé).
- La modernisation de la Bretagne (arrivée du train), le développement du tourisme, l'exode rural.

Histoire des Arts



Statuaire publique

Ces deux réalisations de même nature - des statues publiques - s'insèrent dans des contextes très distincts : l'affirmation de la III^e République et le renouveau culturel breton. Pour autant, dans les deux cas, elles sont utilisées à des fins plus ou moins politiques (dans le but de transmettre un message). Il est donc intéressant de faire un parallèle entre ces deux productions.

DOCUMENT 11.1 Le monument Poulain-Corbion

Contexte

C'est en 1889 que la municipalité du républicain Charles Pradal (maire de Saint-Brieuc de 1884 à 1890) fait ériger la statue de Poulain-Corbion sur la place de la Préfecture. La construction de ce monument en l'honneur d'un républicain convaincu s'inscrit totalement dans le contexte de la III^e République : affirmation du nouveau régime et multiplication des statues publiques (on va même jusqu'à parler de «statuomanie» pour cette période). À l'échelle de Saint-Brieuc, c'est tout autant un acte de soutien à la III^e République qu'un acte d'ouverture politique pour la ville.

L'auteur : Le sculpteur Pierre-Marie-François Ogé (1849-1913) est l'auteur de ce monument. Il est le fils d'un artiste briochin reconnu, Pierre-Marie Ogé, dont il a été l'élève avant d'être celui de Carpeaux. Son œuvre est abondante et variée. On peut voir d'autres travaux de l'artiste à Lorient (statues de Dupuy de Lôme et Brizeux), ou à Paris (statue du Pilleur de mer dans le parc des Buttes Chaumont).

Le sujet : Cette statue en bronze représentait Jean-François-Pierre Poulain-Corbion (1743-1799). Il fut une personnalité marquante pour Saint-Brieuc pendant la Révolution où il occupa de nombreuses fonctions politiques : avocat au parlement, maire de Saint-Brieuc (1780), député aux États Généraux (14 avril 1789), procureur de la commune de Port-Brieuc (30 mars 1795), commissaire du directoire exécutif près la municipalité de Port-Brieuc (30 octobre 1797). Dans la nuit du 4 au 5 brumaire de l'an VIII (25-26 octobre 1799), il fut tué lors d'une l'attaque des Chouans. On lui prête pour dernières paroles «Vive la République».

Description

Inaugurée le 24 août 1889, la statue se trouvait dans un lieu hautement symbolique politiquement, administrativement et pour la vie quotidienne (commerce, culte...) : la place de la Préfecture (actuellement place du Général de Gaulle). Cette place a connu de nombreuses restructurations au cours du temps : lieu de commerce sous l'Ancien Régime, la Révolution veut en faire un lieu plus «hygiénique» et moderne. Une fontaine, puis un arbre de la Liberté y sont installés, avant l'érection de la statue de Poulain-Corbion. Celle-ci n'est aujourd'hui plus visible. En effet, le 24 mars 1942, sous l'Occupation, les Allemands l'ont enlevée puis fondue pour en récupérer le bronze, matière première indispensable en temps

de guerre. De nos jours, seule une plaque de granit posée sur la cathédrale rappelle cet événement, on peut y lire : «*Dans la nuit du 4 au 5 brumaire an VIII (26 au 27 octobre 1799), ici mourut glorieusement le citoyen Poulain-Corbion, Jean-François Pierre, Procureur syndic de la Commune. Sommé, les baïonnettes sur le cœur de crier Vive le Roi! il répondit Vive la République! et tomba aussitôt percé de coups*».

Le monument représentait Jean-François-Pierre Poulain-Corbion tel qu'on peut l'imaginer au moment où il s'est fait assassiner. Il est vêtu à la manière de l'époque (la tenue sombre des députés du Tiers, habit, veste et culotte de drap noir, manteau court et bas noirs) et porte une écharpe symbolisant ses fonctions d'homme politique. Il n'est pas statique mais au contraire en plein mouvement. Il semble affronter fièrement ses adversaires. Le pied en avant, la torsion du corps, le mouvement du bras et la tête levée ne font que renforcer l'impression de mouvement. Son attitude est digne et volontaire. On remarque qu'il tient, dans sa main droite (un peu en retrait), des clés symbolisant sans doute celles de la ville qu'il aurait refusé de donner aux Chouans. Il symbolise donc pour le peuple de Saint-Brieuc, tant par ses actes que par sa représentation, le courage et la force de conviction, puisque face aux Chouans il a préféré se laisser tuer plutôt que de renier ses idées républicaines.

Interprétation

Le XIX^e siècle apparaît comme une période d'essor de la statuaire, on parle même de «statuomanie». Il s'agissait de renforcer le régime politique en place à travers des productions de plus en plus nombreuses. La III^e République est en quelque sorte l'apogée de cette mode. Les statues publiques sont un moyen d'honorer et de mettre en valeur les grands hommes, mais également de les faire connaître à tous.

À Saint-Brieuc, en rendant hommage à Poulain-Corbion, la municipalité adhère à son œuvre politique et appelle le peuple à y adhérer également. La statuaire est à la fois un souvenir et un témoignage des événements passés et présents, dont l'objectif est d'éduquer le peuple. «*L'initiative privée, jointe à l'esprit d'entreprise de certains conseillers municipaux, explique la floraison des monuments commémoratifs. L'inauguration de chaque monument est prétexte à déploiements populaires. Le jour venu, la sculpture, dévoilée par un membre du gouvernement – c'est l'occasion pour le pouvoir de porter la bonne parole – est soumise au jugement des citoyens. (...) Le lien qui unit la sculpture commémorative à l'idéal politique, culturel, explique l'engouement des différentes municipalités (...), pour l'hommage, l'exemple, le souvenir, le symbole*». Peu de villes échappent alors à cette «statuomanie» qui envahit les places publiques.

Statuaire publique

DOCUMENT 11.4 Monument de Francis RENAUD

Contexte

La Bretonne du Goëlo, qui se trouve aujourd'hui au jardin des Promenades à Saint-Brieuc, fut achetée par l'État en 1922 (9 000 francs) et envoyé au musée de Saint-Brieuc, après que son auteur ait reçu une médaille d'argent au Salon des artistes français en 1922. L'auteur : Francis Renaud est un sculpteur né à Saint-Brieuc le 26 novembre 1887 et mort dans cette même ville le 17 décembre 1973. Il a été formé à l'école des Beaux-Arts de Rennes de 1903 à 1907, puis à Paris de 1908 à 1913. Il a participé à la totalité de la première guerre mondiale. Il a connu de nombreux succès et a reçu un grand nombre de récompenses ; cependant, sa carrière est restée assez discrète. Il s'est notamment fait connaître par ses sculptures de monuments aux morts (on peut citer la Pleureuse de Tréguier reconnue comme l'un de ses chefs-d'œuvre). « À une exception près, toutes ses commandes lui sont venues de Bretagne et bien qu'il préférât le nu, c'est dans le « genre breton » qu'il a le plus produit. S'il a conscience d'appartenir à une brillante promotion de sculpteurs bretons, il ne les fréquente guère et n'adhère à aucun groupe ».

Il est intéressant de restituer le travail de Francis Renaud dans le contexte politique et surtout culturel de l'Entre-deux-guerres en Bretagne. En effet, après la Première Guerre Mondiale : « le désir commun est le renouveau de la Bretagne. [...] Les artistes vont prendre une part très active à ce renouveau. (...) avec l'idée de réussir l'alliance de la tradition et de la modernité » ; Cette période est celle du groupe des Seiz Breur (les Sept Frères) qui tente de susciter une régénération de l'art breton. Même si Francis Renaud n'adhère pas directement au groupe, ses travaux entrent dans cette même mouvance.

Description

Cette statue en pierre de Kersanton, apparaît comme une œuvre « plus détendue » parmi les productions de l'artiste et semble être sa première sculpture monumentale à vocation décorative. La kersantite, ou pierre de Kersanton, est une roche magmatique filonienne, de composition proche du granit, et présentant un intérêt certain pour la sculpture, car elle allie la facilité à être sculptée à la résistance au temps et aux intempéries. La statue représente une jeune femme du Goëlo (région de Paimpol), portant un costume traditionnel de cette région, qui se caractérise notamment par le port d'un grand châle et d'une coiffe (catiole) que l'on reconnaît grâce aux deux ailes rabattues sur le sommet de la tête. Il s'agit vraisemblablement d'un costume de cérémonie. La femme est représentée dans une grande simplicité et son attitude est calme et recueillie. « La symétrie, que rompt à peine la marche très lente, la pose des mains, la calme gravité du visage cadrée par les deux grandes ailes de l'ancienne coiffe paimpolaise expriment le recueillement processionnel ». Simplicité et gravité sont des thèmes récurrents dans la représentation de la femme par Renaud. « Les statues de Renaud sont toujours solidement ancrées à leur base, aucun vide ne vient altérer la compacité des volumes, que seuls quelques larges plis animent, mais la massivité du volume n'exclut pas éventuellement la légèreté de la forme ».

Interprétation

« Dans son ensemble, l'œuvre de Renaud est d'une grande unité thématique et stylistique, l'évolution est faible, son caractère traditionnel est évident, mais sa sculpture n'est en rien académique ; l'admiration pour Phidias, la recherche du général, de la ligne idéale, l'épurement des formes le rattachent à la grande tradition classique. [...] « Le moderne, c'est galvaudé » disait-il. [...] Moderne, néanmoins, il l'est par sa pratique de la taille directe et ce qui en résulte pour son œuvre : d'abord la soumission au matériau dans ses exigences spécifiques (« je préfère le granit parce que c'est lui qui mène le mieux aux grandes simplifications que je recherche »), ensuite son sens du volume et sa recherche de « fermeté des plans et des effets, de la structuration géométrique de l'espace », enfin son sens du monumental acquis dès les premières œuvres. [...] Francis Renaud se veut artisan et artiste, ouvrier autant que concepteur ; contrairement à René Quillivic qui fait travailler des praticiens, il a la maîtrise totale de toutes les étapes de la réalisation : du croquis (rapide) et de la maquette initiale en glaise de petite dimension (au 1/10^e), à la taille directe du bloc, en passant par la maquette, un moulage de plâtre au tiers proposé au commanditaire, le projet est en constante évolution ; les masses sont d'abord ébauchées, avec la recherche du mouvement, de la silhouette, les détails arrivent ensuite ».

D'après

- DELOUCHE Denise, *La Création bretonne 1900-1940*, Rennes, PUR, 1995.
- GASTINEL Bérénice, « Un Siècle de sculptures commémoratives à Rennes », dans DELOUCHE Denise (dir.), *La Sculpture dans l'ouest*, Rennes, PUR, 1993.
- NIÈRES Claude (dir.), *Histoire de Saint-Brieuc et du pays briochin*, Toulouse, Privat, 1991
- Site de l'Association républicaine Poulain-Corbion : <http://associationrepublicainepoulaincorbion.blog4ever.com/blog/index-397258.html>
- THOMAS Loïc, « L'érection de la statue de Poulain-Corbion en 1889 : un hommage des Briochins à un compatriote ? », dans *Mémoires de la Société d'Émulation des Côtes-d'Armor*, tome 137, page 199-231, 2008.

Pour aller plus loin

- L'Histoire par l'image : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=90>
- http://www.ina.fr/fresques/ouest-en-memoire/elements/parcours/html_print/Parcours_06_3_ Une identité culturelle bretonne qui s'affirme par l'art : Un renouveau culturel en Bretagne. html
- <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/trombino-1789/sommaire.asp>
- <http://www.histoirepassion.eu/spip.php?article352>
- <http://classes.bnf.fr/portrait/mode/index.htm>

Pistes pédagogiques

- Le renouveau artistique et culturel breton dans l'entre deux guerres.
- La statuaire commémorative (monuments aux morts).
- Les techniques : le bronze, la sculpture du granit...
- L'utilisation du bronze en sculpture et les différentes étapes du travail.
- Sculpture publique et propagande républicaine. La « statuomanie » de la III^e République.

Histoire des Arts



Affiches touristiques des chemins de fer de l'État - Dinan

Contexte

Les progrès techniques des transports marquent la fin du XIX^e siècle. Ils sont relayés par la littérature, voyager reste un événement et prendre le chemin de fer relève de l'expédition. Il faut faire connaître cette nouvelle façon de se déplacer et rassurer le client potentiel. Les Compagnies des Chemins de Fer de l'État vont commander à des artistes des affiches vantant les stations de bord de mer, de montagne ou encore les villes touristiques, pour orner les multiples petites gares qui se construisent partout en France.

En Bretagne, les principaux acteurs du tourisme et commanditaires d'affiches ont été les compagnies de chemins de fer, relayées après 1910 par les syndicats d'initiative soucieux d'exploiter la richesse du patrimoine local ou régional. Ils collaborent et apposent leurs tampons sur les marges de l'affiche. En 1909, la Compagnie des Chemins de fer de l'État racheta la Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest, qui desservait la Normandie et le nord de la Bretagne. Les affiches publicitaires à thème unique, représentant un paysage, succèdent à la composition en médaillons, qui juxtaposait plusieurs sites. Touristiques ou commerciales, les affiches furent conçues, éditées et, dans la plupart des cas, placardées en dehors de la Bretagne. Elles incitaient à venir en découvrir les sites, à en consommer les produits.

Description

L'affiche-paysage domina toute la production des affiches ferroviaires de 1900 à 1930. Une dizaine d'artistes parisiens développèrent alors un style graphique réaliste solide mais assez monotone et figé qui contraste avec le dynamisme joyeux de la Belle Époque. Le texte encadra désormais, sévèrement rectiligne, un paysage dans lequel la figure humaine se fit plus rare.

Julien Lacaze, peintre paysagiste, graveur et lithographe, commença sa carrière en 1910 et fut l'un des affichistes les plus prolifiques de sa génération. Il créa et dirigea son propre atelier de publicité (atelier Julien Lacaze, 52 rue de Paris, Asnières). Il fut l'auteur d'un très grand nombre d'affiches de chemins de fer, réalisées entre 1910 et 1935 (La Roche-Maurice, Fort La-Latte, Le Guildo). Dans ses affiches très descriptives, l'artiste joue le jeu du rêve et de la séduction dans des représentations de paysages, de points de vue ou des sites. Lacaze utilise des couleurs très lumineuses qui semblent exploiter jusqu'aux limites les possibilités de la lithographie en couleurs, les habitants ne sont ici que des figurants.

Illustrateur, décorateur de théâtre, Géo Dorival fut aussi, avant la première guerre mondiale, l'un des grands spécialistes de l'affiche de tourisme. À partir de 1910 et jusqu'en 1928, l'essentiel de son activité fut consacré aux affiches des compagnies de chemins de fer. Ses œuvres, reconnaissables à leur style dépouillé, synthétique, décoratif, influencé par l'estampe japonaise, demeurent très classiques. Le parti, si fréquent, d'encadrer le motif principal de son affiche et de le rythmer avec un encadrement naturel ou architectural, son penchant pour les nocturnes, son goût pour les vues plongeantes constituent autant d'aveux de son ouverture à quelques-unes des tendances artistiques contemporaines. On connaît de Géo Dorival cinq affiches se rapportant à la Bretagne et concernant Paimpol, Ploumanac'h, Le Huelgoat, Saint-Malo et Dinan. Il offre ici une vision très originale de Dinan, la nuit. Cette vision de Dinan est bien à intégrer dans une campagne globale de promotion qui cherche dans ce cas à renouveler la représentation de Dinan.

Maurice Toussaint (né le 5 septembre 1882 à Fontenay-aux-Roses près de Paris - mort à Lyon le 3 décembre 1974) est un autre peintre, dessinateur et illustrateur français spécialisé dans les illustrations publicitaires pour les Chemins de fer de l'État dans les années 1920-1930 (port de Saint-Malo, escalier de Brélévenez à Lannion). Dinan est cette fois représentée en pleine lumière.



Cote : 12 Fi 142 (AD22).

Excursions en Bretagne.

Billets à prix réduits

[rue du Vieux Dinan].

Date : 1913.

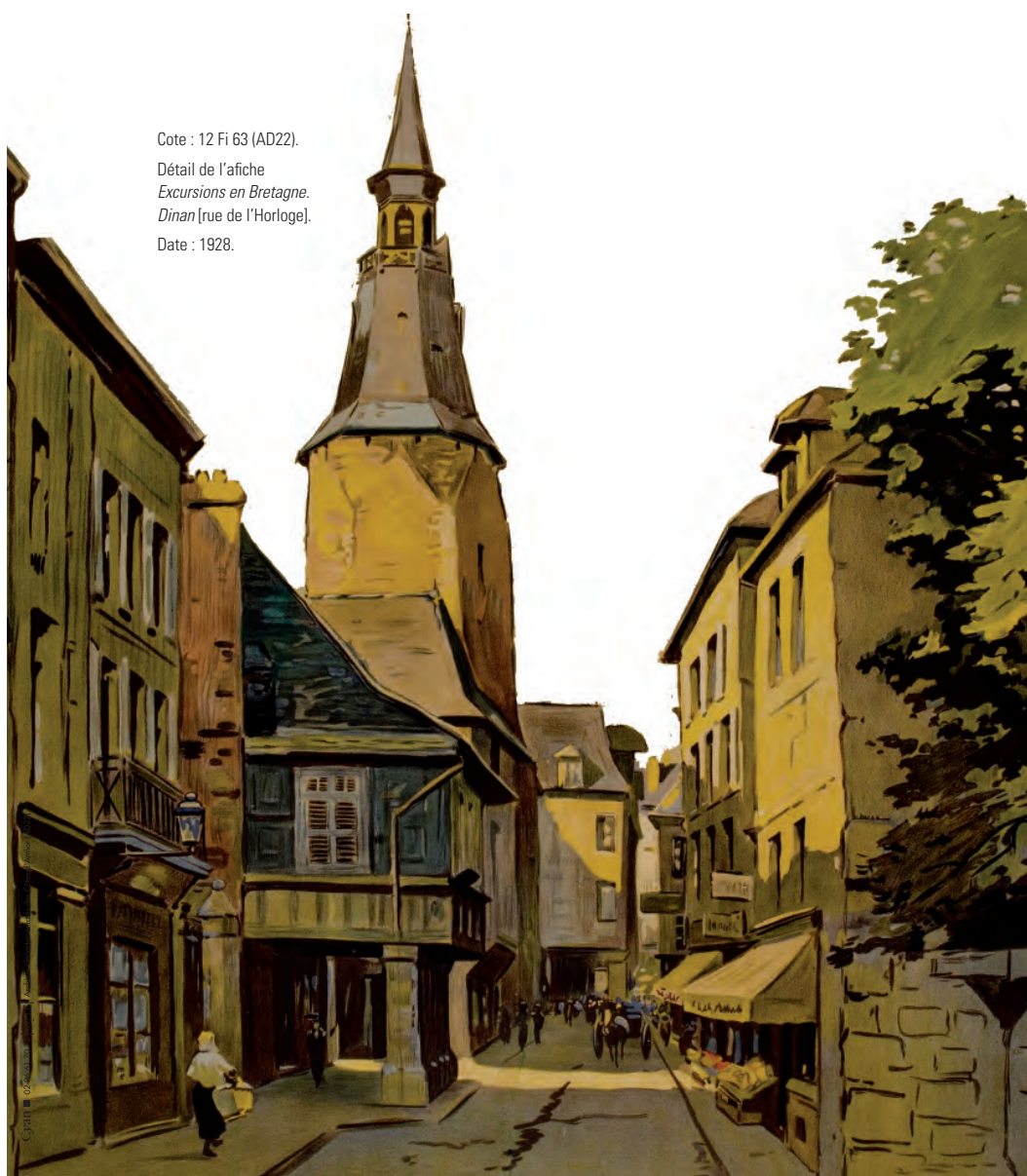
Affiches touristiques des chemins de fer de l'État - Dinan

Interprétation

Aux XIX^e et XX^e siècles, de nombreux artistes français se consacrent à l'art publicitaire dont le style évolue avec les différents mouvements artistiques de cette époque, de l'Art Nouveau à l'Art Déco. Toulouse-Lautrec figure parmi les précurseurs en la matière. D'autres s'essayaient aussi à ce genre qui permet toutes les fantaisies parallèlement à une diffusion rapide et étendue. Les trois affiches présentées relèvent de ce courant, tout en conservant des caractéristiques propres. Ces affiches reflètent, par leur style et leur thématique, l'évolution des goûts et des mentalités d'un public dont les affichistes savaient cerner les attentes pour mieux le séduire, avec leur stylisation d'une Bretagne offrant une bien agréable villégiature. Elles sont aussi un pas essentiel dans un art, l'art publicitaire, qui n'a cessé de grandir aux côtés des Beaux-Arts «traditionnels».

Ces trois affiches offrent une vision traditionnelle de la Bretagne patrimoniale quelque peu idéalisée. On développe ici un atout économique nouveau : le particularisme régional au service d'une activité nouvelle, le tourisme. L'art publicitaire ajoute alors un nouveau chapitre dans l'histoire particulière entre la Bretagne et sa représentation picturale.

Cote : 12 Fi 63 (AD22).
 Détail de l'affiche
Excursions en Bretagne.
Dinan [rue de l'Horloge].
 Date : 1928.

**D'après**

- LE STUM Philippe, *La Bretagne à l'affiche 1890-1960*, Musée départemental breton, 2001.
- *La Bretagne et la mer. Affiches 1890-1940*, Conservatoire de l'affiche en Bretagne, 1994.
- ROBERT Michèle, «Affiches et imagerie touristique», dans *La Mer et les jours. 5 siècles d'arts et cultures maritimes en Côtes-d'Armor*, 1992.
- Dossier pédagogique : Musée du patrimoine du pays royanais : <http://www.pays-royannais-patrimoine.com/themes/insolite/royan-s-affiche-a-pontalliac/les-affiches-et-les-chemins-de-fer/>

Pour aller plus loin

- Les réseaux de la villégiature en France, *In Situ*, n°4, mars 2004.
- http://www.insitu.culture.fr/article.xsp?numero=4&id_article=e2-400
- <http://www.museedurail-dinan.com/Pages/affiche.htm>
- <http://www.geodorival.com/>

Pistes pédagogiques

- Analyse de la composition graphique et des différentes couleurs utilisées.
- L'étude des différents plans (chaque plan correspondant à un attrait de Dinan).
- L'analyse du contenu : des choix opérés par chaque dessinateur, comparer ces choix.
- L'analyse des débuts de l'art publicitaire en lien avec la peinture.
- La production d'une affiche «à la manière de...».

Histoire
des Arts

Photographies au début du XX^e siècle

Contexte

Ces trois documents sont issus de deux collections différentes. Ce sont des plaques de verre photographiques, en quelque sorte l'ancêtre du négatif, très sensibles à la lumière et simple d'utilisation. Cette technique, très en vogue entre 1871 et 1925, permet au photographe de sortir de son studio, de saisir les sujets sur le vif et constitue véritablement une petite révolution dans le monde de la photographie. Elle est à l'origine du développement de la photographie amateur jusqu'aux années 1930. La date officielle de l'invention de la photographie est 1839, avec la présentation par François Arago du daguerréotype à l'Académie des sciences. C'est une amélioration de l'invention de Niepce, due à Louis Jacques Mandé Daguerre qui réduit le temps de pose à une demi-heure. Par la suite, les différents procédés qui se succèdent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle améliorent la qualité des images, la sensibilité à la lumière et facilitent les prises de vue. L'utilisation des plaques de verre fait partie de ces innovations. Il s'agit d'images négatives ou positives qui ont comme support le verre (utilisé dès 1850). Il est recouvert d'une émulsion sensible à la lumière et découpé en plaques de dimensions variables. La couche sensible est constituée de sels d'argent mélangés à une substance qui adhère au support en verre. Cette substance, ou liant, est différente selon les époques (on utilise chronologiquement l'albumine, le collodion puis la gélatine).

Description

Ces trois clichés, datant du début du XX^e siècle, nous proposent des vues singulières. En effet, ils mettent en avant des pratiques ou des populations peu communes dans les Côtes-du-Nord pour cette période, et notamment l'itinérance.

Les deux premières photographies, datées entre 1904 et 1908 appartiennent à la collection Delépine conservée aux Archives départementales des Côtes-d'Armor depuis 2003. Selon toute vraisemblance, elles seraient l'œuvre de Jean-Baptiste Barat (1855-1931), photographe et éditeur de cartes postales installé à Saint-Quay-Portrieux. Différents sujets sont traités dans cette collection, parmi lesquels des scènes de vie quotidienne prises principalement à Saint-Quay-Portrieux et dans ses environs vers 1900-1910. La dernière photographie date également du début du XX^e siècle et fait partie de la collection Alain Raison du Cleuziou, conservée aux Archives départementales des Côtes-d'Armor depuis 2000. On y trouve de nombreuses vues architecturales, mais aussi des scènes d'une société traditionnelle aujourd'hui disparue.

Plus que pour leur valeur artistique, ces clichés sont particulièrement intéressants pour leur apport documentaire sur une époque pour laquelle nous avons peu de documents photographiques.

DOCUMENT 13.1 «Plérin, Montreur d'ours au Légué».

Cette photographie prise à Plérin (on reconnaît le Légué et la tour de Cesson en arrière-plan) nous présente au premier plan un montreur d'ours avec son animal. Ce métier itinérant proposant un mode de vie très rude s'est particulièrement développé en Europe au XIX^e siècle à partir des régions montagneuses et pauvres (notamment les vallées de l'Ariège pour la France). Au début du XX^e siècle, les montreurs d'ours pyrénéens diminuent au profit des Tziganes ou Roms. Sur cette photographie, il est difficile de déterminer l'origine de l'homme qui attire les enfants curieux de la ville. Ceux-ci sont pieds nus, ils portent les chapeaux et bérêts traditionnels de la région et semblent très intéressés par ce spectacle inhabituel.



Cote : 44 Fi 3 (AD22).

Détail de la photographie :
Plérin, Montreur d'ours
au Légué.

Date : s.d. [1904-1908].

Photographies au début du XX^e siècle**DOCUMENT 13.2 «Roulotte de tsiganes Saint-Quay-Portrieux».**

Cette photographie a été prise au début du XX^e siècle à Saint-Quay-Portrieux, sur la route de Kertugal qui longe la grande plage. On reconnaît en arrière-plan l'église et, sur les côtés, les rangées de cabanes de plage. La photographie est centrée sur une roulotte qui crée un réel contraste dans le paysage. Elle est tirée par deux chevaux et guidée par une femme dont l'apparence physique et vestimentaire se différencie des personnes en arrière-plan. En effet, elle a la peau très foncée, porte un fichu et des vêtements qui ne correspondent ni aux habitudes locales, ni à celles des touristes bourgeois. Le titre de la photographie ne nous donne pas d'information sur l'identité de cette personne ou sur les raisons de sa présence à Saint-Quay-Portrieux. Le photographe a choisi de prendre le groupe de face, afin de renforcer l'idée de mouvement. Ce n'est pas une photographie posée, mais bien un cliché pris sur le vif. Les Tsiganes (terme qui apparaît dans la langue française au XIX^e siècle), aussi connus sous le nom de Roms, sont un peuple de nomades qui a connu différentes vagues de migration. Ils vivent de fabrication d'objets en osier, de chaudronnerie et de réparation de vaisselle, en allant de villages en villages, ce qui peut expliquer leur présence dans cette ville à cette période.

DOCUMENT 13.3 «Foire aux chevaux sur la place du Champ de Foire».

Nous sommes ici à Lamballe sur la place du Champ de Foire, qui est occupée par une foule d'hommes, ainsi que par des chevaux. Cette photographie a été prise lors de l'une des trois foires aux chevaux qui avaient lieu à cette époque à Lamballe, et qui attiraient de nombreuses animations parmi lesquelles les fêtes foraines. En effet, on remarque, en arrière-plan, des roulottes, un manège et un cinéma-théâtre sous chapiteau. Au début du XX^e siècle, les événements comme les foires attirent une population très nombreuse et permettent également de faire circuler les nouvelles de la région ou même du pays. D'autre part, entre 1895 et 1914, le cinéma nomade connaît un grand succès, car les forains ont racheté aux frères Lumière, les droits des salles cinématographiques mobiles, qui sont alors très utilisées dans les fêtes foraines, comme on le constate sur ce cliché.

Interprétation

Le développement de la photographie et la multiplication de ses sujets sont particulièrement liés aux innovations techniques qui apparaissent tout au long du XIX^e siècle. Dans un premier temps, elle est obligatoirement pratiquée en intérieur avec un temps de pose assez long. Les nombreux progrès réduisent progressivement les contraintes et permettent aux photographes de sortir des studios. En 1870, apparaissent les plaques de verre sèches au gélatino-bromure d'argent, elles constituent une révolution pour le monde de la photographie en permettant de saisir des sujets en mouvement. La définition est parfaite et suffisamment sensible pour éliminer les problèmes de temps de pose. C'est ainsi que naît la photographie de reportage, permettant aux photographes professionnels et amateurs d'immortaliser définitivement des morceaux de vie. Ils deviennent en quelque sorte, et souvent sans le savoir, des ethnologues, conservant par leur travail les dernières traces de la société traditionnelle. Ces clichés, aussi anodins qu'ils puissent paraître sont donc des témoignages visuels essentiels d'une époque pour laquelle on commence à avoir de nombreux documents photographiques. Ceux étudiés ici nous apportent des informations intéressantes sur des pratiques ou des populations plus ou moins marginales, que l'on ne s'attend pas toujours à trouver dans ce département.

La loi du 16 juillet 1912 renforce la réglementation de l'exercice des professions ambulantes et le contrôle de la circulation des nomades de toute nationalité, notamment avec la mise en place d'un carnet anthropométrique individuel, dans lequel sont notés tous les déplacements, ainsi qu'une description physique très détaillée.

D'après

- La collection Delépine numérisée, consultable sur le site des Archives départementales des Côtes-d'Armor http://sallevirtuelle.cotesdarmor.fr/CP/cpx/commune.aspx?lettre=*%20Delépine
- La collection Du Cleuziou numérisée, consultable sur le site des Archives départementales des Côtes-d'Armor http://sallevirtuelle.cotesdarmor.fr/CP/cpx/commune.aspx?lettre=*%20Du%20Cleuziou

Pour aller plus loin

- Cadrages, itinéraire photographique en Côtes-d'Armor de 1849 à nos jours*, Conseil général des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 1997.
- Sur les plaques de verre : http://www.alienor.org/Articles/plaque_verre/texte_a_imprimer.htm

Pistes pédagogiques

- L'étude des choix du photographe (sujets, cadrages, plans, angles de prise de vue, codes...).
- La photographie documentaire, le reportage photographique...
- L'évolution des champs de la photographie (du témoignage à l'aspect artistique).
- Les apports historiques de la photographie.
- La représentation des professions présentées, des marginalités dans la société...

Histoire des Arts



L'architecture au XX^e siècle : la Caisse d'Épargne de Saint-Brieuc

Contexte

Faire l'histoire d'une institution financière comme la Caisse d'Épargne, c'est un peu faire l'histoire du développement économique d'un chef-lieu comme Saint-Brieuc. Durant le XIX^e siècle, la Caisse d'Épargne fut d'abord hébergée gratuitement dans l'ancien hôtel de ville (1834-1942), y occupant «un petit local très exigu». En 1842, elle installa son siège dans la salle des témoins de la justice de paix, une maison construite en 1825 et située près de la grosse tour sud de la cathédrale. Celle-ci tombait en ruine quand, en 1877, fut décidée l'acquisition d'un immeuble, utilisé jusque-là par le «Cercle du Jeu de boules». C'est là que la Caisse va véritablement développer son activité, pour se retrouver très à l'étroit au début du XX^e siècle. L'administration de la Caisse d'Épargne a acquis alors un emplacement, rue de Rohan, qui donne 21 mètres de façade totale, mais la construction prévue ne doit pas dépasser 17 mètres, avec 3 à 4 mètres de retrait. Le montant de la dépense, 80 000 francs, y compris les murs de clôture et la grille d'entrée, avait été rigoureusement fixé. À l'issue d'un concours lancé en mars 1907, le projet de Georges-Robert Lefort l'emporta sur trente-trois autres propositions. Les projets restèrent exposés dans la salle des fêtes de l'hôtel de Ville. Livré en septembre 1909, l'édifice prend place dans un renouvellement du paysage urbain. Il fut très apprécié comme le prouve ce témoignage de 1934 : *«C'est une jolie réalisation architecturale, digne de Saint-Brieuc, qui apporte, dans le morne quartier de la ville qu'elle occupe, du dégagement, du mouvement, de l'air, de la lumière, et, ce qui ne nuit jamais, de l'art pour la vue, avec le charme de l'aspect»*. Par arrêté du 8 août 1995, la Caisse d'Épargne de Saint-Brieuc a fait l'objet d'une inscription partielle au titre des Monuments historiques (pour les façades principales et latérales, les toitures, et à l'intérieur la salle du Conseil des directeurs).

L'artiste

Georges Robert Lefort (Paris, 27 février 1875-Guingamp, 23 novembre 1954), est élève architecte chez Goemans en 1895-1896, puis élève de Paulin à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il obtient son diplôme en 1900. Sa vie socio-professionnelle est très active, tant dans les organismes nationaux que provinciaux (Société des Architectes diplômés par le Gouvernement, Société centrale, Syndicat des architectes du Nord-Ouest, Association provinciale des architectes français, Conseil régional de l'Ordre des architectes, membre du jury de l'Exposition internationale en 1937). Il participe à la Commission technique de la loi Loucheur et est membre du comité de direction de la revue *La Construction moderne* et du Comité de rédaction de *L'Architecture française*. Architecte de la ville de Rennes en 1910, il est aussi architecte des hospices civils de la ville. Il a une agence dans cette ville, où il exerce en association avec Emmanuel Gontier de 1921 à 1935. Il enseigne à l'École régionale de Rennes de 1923 à 1934, qu'il dirige de 1935 à 1947. En parallèle, il exerce également à Guingamp, où il collabore très tôt avec l'architecte Georges Beck (1900-1961). Il est aussi architecte ordinaire des Monuments historiques de 1923 à 1942. Enfin, il est nommé architecte en chef du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme après la guerre. La plupart de ses réalisations se situent en Bretagne, essentiellement en Ille-et-Vilaine et dans les Côtes-d'Armor, comme :

- le grand séminaire (1925-1927), les Grands Garages bretons (1930) à Saint-Brieuc ;
- le Grand Hôtel de Trestraou et de la Plage à Perros-Guirec (1924-1926).

Description

L'aspect de ce bâtiment est très lié aux contraintes de sa localisation. En effet, l'étroitesse de la parcelle et le problème de la mitoyenneté ont imposé un développement frontal de la composition, une concentration des effets architecturaux et une variété des matériaux employés (granit poli, grès, céramique, bronze) sur la seule façade principale. Cette multiplication d'effets et de matériaux peut donner l'impression d'un monument quelque peu chargé. De plus, on note différentes sources d'inspiration sur



L'architecture au XX^e siècle : la Caisse d'Épargne de Saint-Brieuc

cet édifice qui reste très proche de l'éclectisme qui caractérise le style de l'École des Beaux-Arts du début du XX^e siècle. Sa façade principale est de composition classique avec trois travées délimitées par des pilastres cannelés d'ordre colossal avec au centre un fronton semi-circulaire percé de deux fenêtres. L'entrée principale est constituée de trois ouvertures sur deux niveaux. La partie centrale est délimitée par des colonnes de granit poli bleu. Cette entrée est protégée par des grilles. Georges Lefort utilise le motif traditionnel des baies de chaque côté de la porte, dites baies palladiennes (très utilisées dans l'architecture éclectique). Ce sont des baies cintrées avec de chaque côté deux plus petites baies rectangulaires, surmontées d'une plate-bande et les pilastres cannelés (colonnes de granit poli bleu) et protégées de grilles. La toiture, très ouvragée (dite en pavillon), est couronnée d'une faîtière ornée d'entrelacs de métal. Le document de 1909 fait apparaître de petits lanternons sur la façade principale qui ont disparu. Cette redondance surprend dans «l'austère» environnement briochin, et le bâtiment de la Poste, tout proche (construit par l'architecte de Bourgin), semble, par contraste, d'une grande sobriété.

Travée : une ouverture, un espace construit ou un élément de construction délimité par deux supports verticaux constituant les points d'appuis principaux ou les pièces maîtresses d'une construction (piliers, colonnes, arcs, fermes, poutres etc.).

Pilastre : faux pilier intégré au mur en ornement.

Ordre colossal : un ordre architectural régnant sur plusieurs étages. Cette disposition est apparue timidement au cours du XV^e siècle, et s'est généralisée au milieu du XVI^e siècle.

Fronton : un couronnement composé d'un cadre mouluré et d'un tympan.

Faîtière : une (panne) faîtière est une panne située au sommet de la charpente. Elle supporte l'extrémité supérieure des chevrons ou des plaques de couvertures.

Baie palladienne (aussi appelée serlienne) : un groupement de trois baies (ou triplet) dont la baie centrale est couverte d'un arc en plein cintre, les deux baies latérales sont couvertes d'un linteau (ou d'un arc en plate-bande) à hauteur de l'imposte. Les baies latérales sont généralement plus étroites que la baie centrale : dans les cas extrêmes, elles peuvent se restreindre à un jour étroit entre le piédroit de la serlienne (à l'extérieur) et la colonne ou le pilier recevant la naissance de l'arc central. Il s'agit en fait d'une déclinaison des arcs de triomphe romains antiques.

Toiture en pavillon : toit à quatre versants droits couvrant un corps de bâtiment de plan sensiblement carré.

Interprétation

«*Bien qu'un peu en retrait et mal servi par son implantation qui le prive de dégagement et limite la vision frontale, l'immeuble de la Caisse d'Épargne, conçu par G. Lefort en 1909, manifeste une forme d'éclectisme. Surcharge, ornement gratuit, développement du lexique décoratif désignent une sensibilité architecturale autant qu'ils proclament l'opulence que les milieux de la finance entendent afficher. La modestie de la parcelle qui contenait jusqu'alors l'hôtel Saint-Pierre impose à l'édifice une audacieuse verticalité. Exprimée par la surélévation du rez-de-chaussée sur un étage de soubassement, alliée à la ferme élévation de pilastres cannelés repris par les cheminées passantes établies dans une toiture en pavillon très pentue, elle est néanmoins retenue par l'exubérance du décor qui mêle des ponctuations florales à une polychromie recherchée réalisée par le contraste des matériaux (grès sur le parement à bossage, granit poli pour les colonnes, pierre sculptée, bronze, céramique).*»

Cet édifice s'inscrit donc pleinement dans le courant architectural de l'éclectisme qui se développe entre les années 1860 et les années 1920. Celui-ci consiste à mêler des éléments de différents styles ou époques. L'Opéra Garnier à Paris est l'un des édifices les plus représentatifs de ce courant qui s'oppose totalement au néoclassicisme qui conçoit des bâtiments homogènes d'inspiration unique.

Au fil de sa carrière, les travaux de Georges Robert Lefort évoluent de l'éclectisme vers l'Art Déco.

D'après

- Centenaire de la Caisse d'Épargne de Saint-Brieuc, Les Presses Bretonnes, Saint-Brieuc, 1934.
- NIÈRES Claude (dir.), *Histoire de Saint-Brieuc et du pays briochin*, Privat, 1991.
- <http://www.annuaire-mairie.fr/monument-historique-saint-brieuc.html>
- <http://www.bretagne.culture.gouv.fr/documentation/labelXX/22.html>
- http://archiwebture.citechaillot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_LEFGE_fonds-288

Pour aller plus loin

- Inventaire du fonds Lefort, 124 J, Archives départementales des Côtes-d'Armor.
- Le mouvement éclectique : <http://journal3.net/spip.php?article260>
- Cité de l'architecture et du patrimoine : <http://www.citechaillot.fr/>

Pistes pédagogiques

- Les différents mouvements architecturaux.
- L'analyse des emprunts de l'éclectisme.
- Les différents matériaux utilisés.
- L'étude comparative des différents bâtiments de l'histoire de la Caisse d'Épargne.
- La comparaison avec les autres projets du concours de 1907 (voir 15 Fi 137, Archives départementales des Côtes-d'Armor).

Histoire des Arts



Affiches des «journées» de guerre de la première guerre mondiale (1914-1918)

Contexte

Ces deux affiches s'insèrent dans le cadre d'une guerre qui fut à la fois mondiale et totale. La guerre, que l'on espérait, en août 1914, joyeuse et rapide, s'installe rapidement dans la durée. L'épisode de la bataille de la Marne, au début du mois de septembre 1914, soude les Français derrière leurs combattants. Cependant, la conviction que la guerre était inévitable n'a pas été suivie d'autre effet que la mise en condition psychologique des populations. L'impréparation sur le plan logistique le dispute à l'impossible prévision de l'issue d'un conflit où de gigantesques masses d'hommes se trouvent broyées. Fin 1914, la guerre de mouvement laisse place à la guerre de position, symbolisée par l'enterrement des armées ennemies dans des systèmes de tranchées qui se font face. Désormais durable, quotidienne, non héroïque, cette guerre longue impose la mobilisation de l'ensemble de la société et entraîne la sacralisation de la figure du poilu. La première affiche sélectionnée est un hommage à l'absent, ce père parti au Front pour la défense de la Patrie. En 1914-1918, les opérations militaires n'ont pas été très importantes en Afrique. En revanche, les soldats originaires des colonies ont joué un rôle considérable sur les fronts européens et dans les Balkans, en particulier pour l'armée française.

«Toutes ces troupes indigènes d'Afrique du Nord appartenaient au 19^e Corps d'armée appelé «Armée d'Afrique» dont l'emblème était un croissant. Elles ont été engagées en France métropolitaine dès août 1914. La mobilisation des troupes coloniales pour 14-18 est sans précédent. Près de 930 000 soldats non européens (Hindous, Chinois, Vietnamiens, Somaliens, etc.) vont être incorporés, venant de 40 pays différents. Plus de 70 000 y perdront la vie. Parmi ces effectifs, 290 000 soldats nord-africains vont combattre au service de la France : 173 019 Algériens (les plus nombreux), 80 339 Tunisiens, 40 398 Marocains. Les troupes nord-africaines vont combattre sur tous les fronts : en France, aux Dardanelles (où les tirailleurs sénégalais représentent à eux seuls la moitié des effectifs engagés), dans les Balkans, en Palestine, où elles s'illustrent aux côtés des troupes britanniques lors de la prise de Naplouse. À la fin de la guerre, en novembre 1918, leurs pertes s'élèveront à 28 200 morts et 7 700 disparus».

Description

La solidarité des Français : «l'Union sacrée» est à l'épreuve du temps. L'affiche est placardée à l'occasion d'une «Journée du poilu». Elle situe l'action à l'arrière et non plus au Front. Le trait et la couleur sont peu précis, le dessin se rapproche du dessin de presse. De fait, l'information y est sobre et nette. On a ici, dans un cadre clairement délimité, une annonce qui ressort en rouge sur fond blanc. L'implication des autorités de la République est mise en avant, pour inciter les Français à donner une fois encore. Au centre de l'image, cette fois-ci, les deux personnages sont des enfants pris sur le vif dans leur quête de fonds auprès des passants. Le slogan, incarné par la phrase que les enfants prononcent, insiste sur le repos des braves. Pourtant, la guerre est bien présente dans cette image : le petit garçon porte un képi identique à celui porté dans l'infanterie au début du conflit. La «médaille du poilu», qui orne sa poitrine et témoigne de sa participation à l'effort de guerre, n'est pas sans rappeler celles qui récompensent les combattants eux-mêmes. La petite fille, quant à elle, un peu plus âgée, est costumée en infirmière, une façon de rappeler l'engagement des femmes dans la guerre et sur le Front.

La seconde affiche annonce une autre journée de charité, comme on en organise depuis le début du conflit au niveau national ou départemental en faveur des soldats. Intitulée «Journée de l'armée d'Afrique et des troupes coloniales», elle représente des soldats de l'armée coloniale française lancés à l'assaut. Au premier rang de ces fougueux combattants figurent des soldats nord-africains (tirailleurs, zouaves), qui s'avancent



Cote : 12 Fi 113 (AD22).

Détail de l'affiche
Journée du Poilu.
«Pour que papa vienne
en permission, s'il vous plaît».

Date : 25 et 26 décembre 1915.

Affiches des «journées» de guerre de la première guerre mondiale (1914-1918)

en criant et en brandissant leurs fusils, pleins de rage et de courage. Au second plan, un cavalier arabe (un spahi) précède un officier de l'armée française qui semble conduire l'ensemble de l'attaque. Une inscription en langue arabe témoigne d'une volonté de s'adresser aussi aux populations dites alors «indigènes» : «Sur le chemin de la gloire, avec un Français».

On remarque que les deux dessinateurs possèdent chacun un style qui leur est propre. En effet, le trait de Francisque Poulbot est simple et arrondi, le style semble dépouillé, il n'y a qu'un seul plan de lecture. À l'inverse, Charles Fouqueray propose des dessins beaucoup plus mouvementés et colorés, la totalité de l'espace est remplie, le trait est vif et des lignes conductrices apparaissent, permettant ainsi une hiérarchisation des plans.

Interprétation

Soldats et enfants, même combat : dès les premiers mois du conflit, le mot «poilu» devint d'un usage courant au sens qu'il avait dans l'argot militaire à la fin du XIX^e siècle : «courageux», «brave». Le port de la barbe et de la moustache par les soldats du Front participa alors au vif succès que rencontra son emploi pour désigner familièrement le père, le mari, le fils, le frère qui se sacrifie pour les civils de l'arrière. L'affiche illustre une campagne d'opinion, mais aussi une aide matérielle à la vie du soldat par la réception de colis à une date symbolique : le 25 décembre est le jour de Noël. Sans nier l'horreur de la guerre et la nécessaire solidarité de tous les Français, l'affiche fait abstraction du Front et propose une trêve de Noël, un retour à la famille et à la vie civile. Aux visages moustachus des poilus, burinés par les épreuves, répondent ici les visages innocents et implorants des enfants, peut-être destinés à devenir orphelins. Comme souvent à l'époque, l'image des enfants est instrumentalisée à double titre : on cherche d'abord à attirer l'attention et la compassion des adultes. On prévoit, en outre, l'encadrement des enfants et on les contraint à adopter, de plus en plus souvent, des préoccupations et des comportements d'adultes. Cette entreprise, à elle seule, témoigne de l'ampleur et de la profondeur de la guerre totale. Pour cette tâche, on a fait ici appel à un spécialiste du monde de l'enfance, Francisque Poulbot (1879-1946). Les dessins de cet autodidacte commencent à être publiés dans la presse dès 1900. Poulbot s'installe à Montmartre et se rend célèbre pour ses portraits d'enfants. Soldat en 1914, il est cependant réformé l'année suivante et se consacre aux affiches et aux cartes postales patriotiques. Son travail lui vaudra d'être assigné à résidence pendant la seconde guerre mondiale, sous l'Occupation allemande. Très attaché à la vie montmartroise, Poulbot s'associe, en 1920-1921, à la création de la «République de Montmartre» avec ses amis Adolphe Willette, Jean-Louis Forain et Maurice Neumont. Pour venir en aide aux enfants nécessiteux de Montmartre, il ouvre, en 1923, un dispensaire rue Lepic. Il décède à Paris le 16 septembre 1946 et est inhumé au cimetière de Montmartre.

L'affiche coloniale est à l'inverse caractérisée par l'élan et le mouvement vers l'avant des combattants. L'auteur cherche ainsi à témoigner de l'ardeur et de la bravoure des Nord-Africains, comme de leur fierté de se battre pour la France, par reconnaissance pour la «Mère Patrie». L'affiche reflète fidèlement l'opinion que, selon la théorie élaborée par le général Mangin en 1910, le commandement français avait de la «force noire» et de sa capacité à participer efficacement aux «coups durs» de la guerre en Europe. Charles Fouqueray, (1872-1956), peintre d'histoire et peintre officiel des ministères de la Marine puis des Colonies, fut un illustrateur, affichiste et décorateur français. Attiré par les voyages et les colonies, qui lui inspirèrent ses livres les plus réputés, il est contraint par la guerre en 1914 à rester en Europe et à recevoir des commandes de l'État, des ministères et de l'armée. Il réinvestit ici son goût de la couleur dans une composition expressionniste : aux couleurs nationales.

D'après

- Site de TV5Monde : <http://cinema.tv5monde.com/articles/en-savoir-plus-sur-ces-tiraillleurs-senegalais-medailles-a-cannes>
- Site de L'Histoire par l'image : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=715&d=11&c=Guerre%20de%2014-18>
- Encyclopédie en ligne Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org> (articles sur Francisque Poulbot et Charles Fouqueray)

Pour aller plus loin

- PAILLARD, Rémi, *Affiches 14-18*, Reims, R. Paillard, 1986.
- Site de L'Histoire par l'image : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=715&d=11&c=Guerre%20de%2014-18>

Pistes pédagogiques

- La présentation de l'affiche, sa nature, la commande, les destinataires, le contexte.
- La composition de l'affiche : description de l'image (personnages, décors, symboles, couleurs, leur sens...) et analyse du slogan.
- L'interprétation : message de l'affiche, impact.
- L'interprétation d'une affiche de propagande.

Histoire des Arts



Monuments aux morts

Contexte

Les monuments aux morts apparaissent dès le XIX^e siècle, mais le phénomène prend véritablement une ampleur considérable au lendemain de la première guerre mondiale. En effet, celle-ci a laissé dans les mémoires un souvenir très présent, en raison de son caractère excessivement brutal et meurtrier. Ainsi, dans chaque commune, il convient d'honorer les soldats, enfants du pays, qui sont morts pour la France. Les quatre années qui suivent la guerre voient un foisonnement de constructions ; 85 % des monuments aux morts des Côtes-du-Nord sont érigés entre 1919 et 1923.

Le monument aux morts de Plestin-les-Grèves a été érigé en 1923 après une délibération du conseil municipal datant du 21 janvier 1923. Il est l'œuvre du sculpteur Yves Hernot (signature). La statue du « poilu » a été exécutée par le sculpteur Léon Hernot, le fils du premier (signature). Le monument fut inauguré le 30 septembre 1923 sous la présidence d'Yves Le Trocquer, alors ministre des Travaux publics (d'après inscription).

Yves Hernot junior (1861 - 1929) a hérité des affaires de son père après la mort de celui-ci en 1890. À cette époque, l'atelier, spécialisé dans la sculpture religieuse, emploie plus de 80 travailleurs. Selon son responsable, l'entreprise a créé plus de 440 calvaires, dont les plus importants ont été le calvaire de protestation (dit aussi calvaire de réparation) à Tréguier et le calvaire breton de Lourdes. Yves Hernot junior a également produit des œuvres profanes, notamment la statue d'Abraham Duquesne à Concarneau. Après la première guerre mondiale, l'entreprise a conçu un grand nombre de monuments aux morts en Bretagne (38 monuments dans les Côtes-du-Nord), dont ceux de Lannion et Plestin-les-Grèves, sculptés par Léon (1894-1971) le fils cadet d'Yves Hernot, mais aussi dans toute la France, comme à Dommeliers dans l'Oise. Cette entreprise de Lannion est un bel exemple d'adaptation à la demande : plutôt spécialisée dans les calvaires en granit bleu avant guerre (plus de 900 entre 1844 et 1914, selon un prospectus publicitaire), elle s'oriente naturellement vers les monuments commémoratifs après 1918.



Cote : 2 O 194/2 (AD22).

Maquette du poilu (photographie prise dans l'atelier du sculpteur).

Date : 1923.

Cote : 2 O 194/2 (AD22).

Devis de la société Hernot pour le monument aux morts de Plestin-les-Grèves.

Date : 20 janvier 1923.



Monuments aux morts

Description

«Le monument aux morts est taillé dans de la kersantite. Il a été érigé au milieu d'une plateforme en granit, délimité par des piliers reliés par des chaînes (granite bleu provenant de Bégard). Cette plateforme accueille au centre un emmarchement à trois degrés, portant un socle orné d'un Poilu en pied, adossé à un obélisque. Plusieurs inscriptions en lettres dorées sont gravées sur l'obélisque : inscription commémorative à l'avant et noms des victimes de la Grande Guerre sur les côtés et au revers. Matériau(x) de gros œuvre et mise en œuvre : granite ; kersantite ; pierre de taille. Technique du décor : sculpture. Représentation : soldat ; croix de guerre ; épée. Inscriptions portées sur l'édifice : AUX ENFANTS/DE/PLESTIN-LES-GREVES/MORTS/POUR LA PATRIE ; 1914-1918 ; Y. HERNOT, LANNION ; Léon HERNOT/1923 ; INAUGURE/LE 30 SEPTEMBRE 1923/SOUS LA PRÉSIDENTIE DE/MONSIEUR YVES LE TROCQUER/MINISTRE DES TRAVAUX PUBLICS.»

Il est intéressant de noter que si certains artistes préfèrent utiliser du bronze pour la réalisation des statues, la famille Hernot privilégie le travail du granit, dont la technique est tout à fait différente. Il ne s'agit pas d'un moulage, la forme finale est obtenue par l'élimination contrôlée de matériaux, après un travail préalable de première ébauche dans un matériau provisoire, ici sans doute de l'argile, comme on le voit sur le document n° 2.

Interprétation :

La volonté de créer des monuments aux morts est véritablement locale. Elle est bien le fruit de décisions et de délibérations des conseils municipaux et des communes. «L'État n'impulse pas le mouvement d'érection des monuments aux morts. Le mouvement vient des populations et des élus au niveau local. Mais l'État se doit de l'encadrer. À Paris, le ministre de l'intérieur a en charge le dossier. Dans les départements, le préfet veille à l'application des textes législatifs et réglementaires.» En moyenne on compte 14 mois entre la décision et la réception des travaux. «Les communes font appel, à une très forte majorité, à des artisans et des entrepreneurs, des tailleurs de pierres et des sculpteurs, des architectes locaux. Les mêmes noms se retrouvent dans les marchés et devis de gré à gré.» De même, le département possédant un grand nombre de carrières de pierre, il est important de privilégier les matériaux locaux pour les constructions. «Le type dominant de monument est la forme la plus simple, celle de la stèle, de l'obélisque ou de la pyramide. Les monuments verticaux peuvent être surmontés d'une croix latine, d'une croix de guerre, d'un coq, d'une flamme, d'une urne. Les monuments statues représenteraient près du tiers des constructions. Les Côtes-du-Nord se distinguent par un grand nombre de statues de poilus, symbole pour les populations de la bravoure et du sacrifice des combattants.» Pour ce qui est de l'emplacement du monument, il n'y a pas de règle, si ce n'est que, en vertu de la loi de 1905, un monument sur un lieu public ne peut contenir aucun signe religieux. On en retrouve donc dans les cimetières, près des églises, ce qui leur confère une symbolique plus ou moins religieuse de deuil et de recueillement ou sur les places publiques, à proximité de la mairie, avec alors un sens peut-être plus civique.

D'après

- MÉVELLEC Annick, CARRÉ Bernard, «Lieux de mémoire, objets d'histoire : les monuments aux morts : l'exemple des Côtes-d'Armor», dans *Généalogie* 22, n° 80, octobre 2008.
- MÉVELLEC Annick, CARRÉ Bernard, «Les monuments aux morts des Côtes-d'Armor : contribution à l'histoire de leur érection», dans *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, tome LXXXVII, 2009.
- http://patrimoine.region-bretagne.fr/sdx/sribzh/main.jsp?execute=show_document&id=MERIMEEIA22003198

Pour aller plus loin

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Yves_Hernot
- http://archives.cotesdarmor.fr/asp/inventaire/plestin/Geoviewer/Data/html/III-04_22_05507_NUCA.html (photos du monument).
- http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/04508395/0/fiche_ressourcepedagogique/&RH=1160251854265

Pistes pédagogiques

- L'étude de la composition du monument (formes, matériaux, symboles...)
- Le travail d'ébauche et de maquette du sculpteur.
- L'étude de la symbolique, des allégories, des différentes représentations du soldat...
- L'étude comparée avec d'autres monuments aux morts.
- La mémoire collective et commande publique, l'œuvre d'art et la mémoire.
- La statuaire publique et commémorative, les sculpteurs et l'essor des monuments commémoratifs.

Histoire des Arts



Monuments et paysages dessinés par Henri Frotier de La Messelière (1876-1965)

Contexte

Henri Frotier de La Messelière est né le 2 novembre 1876 au manoir de Prémoré en Plesder (Ille-et-Vilaine) et décédé le 6 décembre 1965 à Saint-Brieuc. Malgré son goût pour l'histoire et l'héraldique et son souhait de devenir généalogiste, il suivit les recommandations de ses parents et fit des études de droit à Rennes. Il y soutint sa thèse de doctorat ès sciences politiques et économiques sur *La Noblesse en Bretagne avant 1789*, en 1902. Après son mariage, il s'installa à Saint-Brieuc (en 1906) et un important héritage lui permit de vivre confortablement, sans avoir à ouvrir un cabinet d'avocat et surtout de mener à bien ses projets. Il avait pour ambition de «*dresser un armorial des familles bretonnes, identifier manoirs et châteaux, les dessiner, relever toutes les armoiries, mais aussi toutes les traces de la longue histoire d'un lointain passé*». Il a été conseiller municipal à Saint-Brieuc; il a, d'autre part, été membre de nombreuses sociétés savantes. Pendant plus de cinquante ans, il a parcouru la Bretagne, mais surtout les Côtes-du-Nord, à pied ou en bicyclette, reproduisant, le plus souvent à la plume, un patrimoine qu'il voulait sauver de l'oubli, ce qui lui a permis de publier de nombreux ouvrages. Il dit avoir vu près de 1 700 manoirs, mais il faut toutefois noter qu'il ne s'est pas «*aventuré*» sur les franges sud et sud-ouest du département, pour lesquelles nous n'avons presque pas de croquis. À la fin de sa vie, il a fait don aux Archives des Côtes-du-Nord d'une partie de ses notes et croquis, réalisés pendant plus de cinquante ans, ensemble documentaire qui constitue aujourd'hui l'une des plus belles collections d'érudit du département.

À travers ses nombreux dessins, son but était de témoigner de l'histoire locale et de garder le souvenir d'un passé pittoresque, qu'il imaginait voué à disparaître avec la modernisation et l'urbanisation. Les travaux de Frotier de La Messelière s'insèrent dans un courant qui s'est développé au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle et qui a connu un vif succès, celui des érudits locaux et de l'histoire locale.

Description

Les dessins d'Henri Frotier de La Messelière sont des croquis noir sur blanc, pris sur le vif, le plus souvent réalisés à la plume. Le trait tient une place importante et permet, en fonction de son sens ou de son intensité, de donner de la perspective au dessin. Celui-ci nous présente le château de La Hunaudaye à Plédéliac, dans son état avant la Révolution (d'après l'auteur): «*Aspect probable de La Hunaudaye en 1789 d'après l'état de ses ruines en 1896 avec le plan du cadastre*».

Ce château, construit en 1220 par Olivier Tournemine, est assez représentatif des châteaux forts (avec ses tours, ses douves et son pont-levis). Détruit au XIV^e siècle, puis reconstruit au début du XV^e siècle, le château est, pendant la Révolution, en partie démantelé par son propriétaire. Il est finalement incendié en 1793 sur ordre du district de Lamballe.

L'auteur a également reproduit le château dans son état réel en 1896, c'est-à-dire en ruines. On se rend compte qu'il a dû faire preuve d'un peu d'imagination pour restituer l'état du château en 1789. Cependant, il est probable qu'il ait pu avoir entre les mains des représentations antérieures du château. Le trait du dessin est précis. On retrouve les trois grosses tours et les mâchicoulis. Les douves sont clairement dessinées, la végétation est contrôlée, pont-levis, toiture, tout semble être à sa place. L'auteur a pris le soin de représenter les moindres détails comme le parement des murs ou les archères décalées d'un étage à l'autre. Cependant, certains éléments comme des créneaux apparaissent, alors qu'on ne les voit pas sur le dessin des ruines. Enfin, on peut se demander quelle a été la formation artistique d'Henri Frotier de La Messelière. Aucune source ne nous indique qu'il ait suivi des cours de dessin, cependant il y a peut-être été sensibilisé pendant ses études à Vannes, ou dans sa famille.



Monuments et paysages

dessinés par Henri Frotier de La Messelière (1876-1965)

Interprétation

En analysant les différents travaux d'Henri Frotier de La Messelière, on remarque que le patrimoine qu'il choisit de mettre en lumière est le patrimoine bâti ancien. En effet, il ne semble pas s'intéresser aux constructions de son temps ou même du siècle précédent. Il reproduit donc sur le papier manoirs, châteaux, églises et abbayes. Il refuse plus ou moins le modernisme (il se déplace, par exemple, toujours à pied ou en vélo, n'utilise pas du tout la photographie...), et s'attache à représenter un passé parfois quelque peu idéalisé, à travers une mise en scène souvent inspirée du style romantique (avec notamment une végétation abondante...). Il dessine toujours de la même façon, on ne remarque quasiment pas d'évolution dans le temps. Il arrive parfois qu'il reprenne ses croquis pour en faire des aquarelles (c'est par exemple le cas du château de La Touche-Trébry en Trébry).

Tout au long de ces années d'exploration du département, Frotier de La Messelière a cherché à représenter précisément ce qu'il voyait, pour en laisser un témoignage fidèle. Parfois cependant, il s'est autorisé quelques interprétations ou réinterprétations qui ne sont pas toujours fondées. Dans le cas du château de La Hunaudaye par exemple, il est difficile de savoir quelle était son apparence à la veille de la Révolution. D'autre part, en 1789 le château était délaissé, son état ne devait donc sans doute pas être aussi admirable que ce que Frotier de La Messelière nous suggère avec son dessin. Peut-être a-t-il été influencé par les travaux (dessins ou réalisations) de l'architecte Viollet-Le-Duc, qui entre 1840 et 1879 entreprit de restaurer des bâtiments du patrimoine médiéval (château de Pierrefonds, cité de Carcassonne). Ce dernier avait un point de vue très singulier sur l'art de la restauration : « *Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné* ». Cette pensée l'entraîna donc à modifier, par interprétation, de nombreux monuments, sans toujours s'attacher à respecter la réalité. C'est peut-être sous l'influence des idées de Viollet-Le-Duc que Frotier de La Messelière a choisi de représenter certains bâtiments dans leur état complet. Enfin, il est intéressant de remarquer qu'un projet de restauration du château de La Hunaudaye, proposé dans les années 1920 par l'architecte Closson, semble largement s'inspirer du dessin de Frotier de La Messelière.

D'après

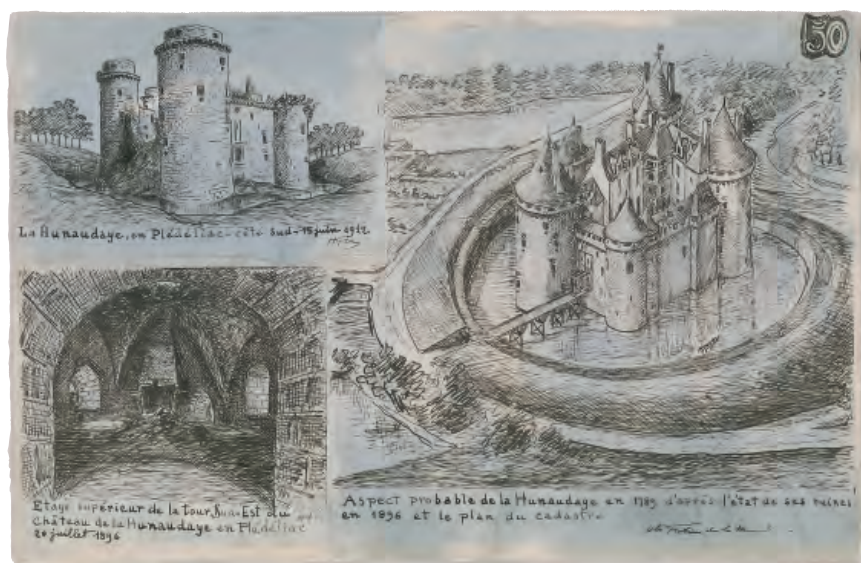
- *Promenades avec Henri Frotier de La Messelière*, Archives départementales des Côtes-d'Armor, catalogue d'exposition, 2009.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tome 8 : Restauration, Paris, B. Bancel, 1866.

Pour aller plus loin

- DANET Gérard, *Châteaux et abbayes du Moyen Âge en Côtes-d'Armor*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2009.
- *Des Abbayes et des châteaux au Moyen Âge*, Conseil général des Côtes-d'Armor, dossier pédagogique, 2006.

Pistes pédagogiques

- La technique et le travail du croquis. Du croquis à l'aquarelle...
- L'architecture bretonne : châteaux, manoirs, abbayes...
- Les différents mouvements artistiques concernés : le pittoresque, le romantisme, le régionalisme...
- Art et continuité : les influences d'un mouvement, d'une période sur une autre.
- Les érudits locaux et leur apport à l'histoire des arts.



Cote du document : 60 J 226 (AD22), Planche 50 représentant le château de La Hunaudaye. Date : 1930.

Histoire des Arts



Dessins d'enfants, dessins de guerre

Les deux documents présentés, outre le fait d'être des dessins d'enfants, ont en commun d'avoir été réalisés en temps de guerre (le premier lors de la guerre 14-18 et le second pendant la guerre 39-45). Cependant, ils s'insèrent dans des contextes très différents.

Contexte

Le premier dessin est celui d'un enfant de l'école de Pleudaniel, Louis Ambert, alors âgé de 12 ans, et dont le thème est «*La Fuite des Boches*». La première guerre mondiale, guerre totale, touche absolument toute la société, jusqu'aux plus jeunes. Une pédagogie de guerre se met en place et les instituteurs font, par exemple, dessiner les enfants sur le conflit, ses répercussions sur la vie quotidienne ou les représentations qu'ils s'en font. Très rapidement, les enfants sont concernés par la propagande, en particulier à travers l'école, qui leur fait prendre conscience de la brutalité du conflit et surtout du sacrifice des soldats sur le Front. Enfants et soldats ne doivent avoir qu'un seul et même but : la victoire. C'est ainsi qu'en 1917, la Ligue de l'Enseignement organise, sous le patronage du ministère de l'Instruction publique, une exposition sur le thème «*L'école et la guerre*» grâce à différents travaux d'enfants (dessins, rédactions...).

C'est dans le contexte de la seconde guerre mondiale et de la persécution des Juifs que s'intègrent les dessins de Raymond Lévy, jeune élève juif de l'artiste briochin Émile Daubé. «*Le premier statut des Juifs date du 3 octobre 1940. Il introduit une première définition des Juifs et impose leur recensement. [...] Les autorités allemandes et le gouvernement de Vichy édictent une série de mesures discriminatoires, frappant les Juifs dans leur vie quotidienne et professionnelle, ainsi que dans leur patrimoine. [...] La mise à l'écart des Juifs, préalable à leur arrestation et à leur déportation, est renforcée en 1942 par une nouvelle série de mesures discriminatoires comme l'ordonnance du 29 mai 1942 obligeant tous les Juifs de plus de 6 ans à porter l'étoile jaune*». Raymond Lévy est arrêté avec sa famille (ses parents et son jeune frère Jean âgé de 14 ans) pour défaut du port de l'étoile jaune. Ils sont incarcérés à la prison des Villes Dorées à Saint-Brieuc en juillet 1943, puis déportés à Auschwitz. Les dessins, présentés ici, datent de cette période de captivité à Saint-Brieuc.

Description

Le premier dessin, une peinture à la gouache, a sans doute été réalisé à la demande de la propagande patriotique durant la guerre 1914-1918. Son auteur est un élève de l'école de Pleudaniel, Louis Ambert, âgé de 12 ans, il porte pour titre : «*La fuite des Boches*». La présentation - dessin encadré, nom de l'école en haut à gauche, nom de l'élève en haut à droite et titre au-dessus - correspond vraisemblablement à une demande de l'instituteur. Sur ce dessin, l'enfant a représenté un moment de panique, que l'on remarque avec les armes, sacs et autres casques au sol, ainsi qu'avec les hommes «*coupés*» à droite de l'image. Il s'agit de soldats allemands mis en déroute. Ceux-ci sont représentés au premier plan sous les traits habituels que leur donne la propagande française (planches du journal *L'Illustration* du 29 août 1914) et facilement reconnaissables grâce au fameux casque à pointe («*le «couvre-Boche», comme l'on dit alors, considéré comme un symbole durable de «l'archaïsme» du militarisme prussien, est souvent utilisé par la propagande*»). Les vainqueurs qui arrivent en arrière-plan sont représentés de façon moins traditionnelle : en vert avec une casquette molle de type anglais. On peut penser qu'il s'agit de soldats anglais ou de soldats belges (voire français, tous ne portant pas la tenue bleu horizon et le casque en métal).



Cote : 1 Num 6 (Collection privée).

Le jeune Jean Lévy en détention
à la maison d'arrêt de Saint-Brieuc.
Carnet de dessins.

Date : juillet 1943.

Dessins d'enfants, dessins de guerre

«Le carnet de Raymond Lévy est constitué de 18 planches de croquis (crayon) réalisés en captivité du 7 au 28 juillet 1943, et tous marqués d'une «grille» rappelant la condition de prisonnier. Lévy y dessine ses compagnons de geôle, dont son petit frère, pensif, la tête appuyée sur les mains, et ses parents. Il prend le soin de noter les dates de réalisation de ses dessins. [...] Un peu comme un testament, Raymond Lévy mentionne sur la première planche de son carnet l'indication suivante : «à envoyer à Mark Bougeard pour M. Daubé, Merci». C'est par le biais d'un gardien de la maison d'arrêt que Mark Bougeard, un ami de Raymond Lévy au cours municipal de dessin, a pu récupérer le carnet de croquis pour le remettre à Émile Daubé.». Le dessin de son jeune frère, lui aussi emprisonné, est particulièrement touchant. Il est daté du 17 juillet 1943. C'est l'un des croquis les plus aboutis du carnet. Le jeune garçon est assis, pensif, sur un banc. Recroquevillé, il tient sa tête avec une main. On ne peut pas voir l'expression de son visage, mais une certaine tristesse et une gravité s'échappent du dessin. Les couleurs utilisées, variant autour de l'ocre, du brun et du noir, renforcent ces impressions. Il s'agit (sans doute) de dessin à la sanguine. À travers ses carnets, Raymond Lévy nous transmet le témoignage de son expérience de la guerre et de son incarcération.

Interprétation

Il convient de rappeler les deux situations très différentes dans lesquelles ces dessins ont été réalisés. Le premier est une production encadrée par l'école dans le cadre de la propagande scolaire et du «bourrage de crâne». C'est un travail réfléchi et préparé, alors que le second ; plus spontané ; est le témoignage d'un jeune garçon «apprenti dessinateur», victime du processus d'extermination des Juifs.

Pendant la première guerre mondiale, l'école est très largement utilisée comme un outil de propagande en direction des enfants, qui sont alors véritablement instrumentalisés. Tous les programmes sont orientés vers la guerre. Chaque jour, des communiqués sont lus aux élèves pour les informer de la situation du conflit. Dès 1914, le ministère de l'Instruction publique précise aux instituteurs qu'il est nécessaire de mettre en place une «scolarité de guerre» ; à ce titre, le dessin fait lui aussi partie intégrante de cette propagande scolaire. Il est à la fois le prolongement et l'illustration des leçons apprises en cours, mais aussi le reflet des sentiments de l'enfant et de son interprétation de la situation. Par conséquent, le dessin a donc un but pédagogique et patriotique. Il traduit l'adhésion des enfants au discours ambiant, leurs peurs, mais surtout les représentations qu'ils se font de la guerre, à travers les lettres du Front, les journaux ou la parole des parents et des enseignants. Ce qui explique parfois certaines incohérences et certaines interprétations fantaisistes. De plus, il est également un moyen de les encadrer, avec notamment des thèmes imposés, comme c'est sans doute le cas ici. Enfin, pour les enfants, la réussite scolaire devient le pendant de l'effort des soldats sur le Front.

À l'inverse du premier dessin utilisé dans un but «patriotique», le dessin de Raymond Lévy est l'expression de son propre ressenti, de ses sentiments. On peut lire dans son carnet de notes de nombreuses phrases qui traduisent l'importance qu'avait le dessin pour lui «Il faut que je dessine pour apprendre. (...) Un croquis c'est la vie». Pendant sa période de captivité, le dessin est une de ses seules activités, ce qui lui permet (sans doute) d'échapper à son quotidien carcéral. Il n'est pas rare de retrouver des dessins faits dans de telles conditions, il prend alors un rôle cathartique. En effet, ceux-ci sont souvent un moyen d'oublier sa situation pendant un temps, ou de témoigner de celle-ci. Il existe un certain nombre de dessins produits pendant la période de la seconde guerre mondiale, notamment par des déportés qui, de cette façon, témoignent de leur expérience de la barbarie nazie.

D'après

- À la découverte d'Émile Daubé (1885-1961), Archives départementales des Côtes-d'Armor et Musée d'art et d'histoire de Saint-Brieuc, catalogue d'exposition, 2006.
- <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?m=14-18&d=61&i=398>

Pour aller plus loin

- DELAPORTE Sophie : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=57
- GUYVARCH Didier, *Marie Rocher, écolière en guerre : dessins d'enfants 1914-1918*, Rennes, Apogée, 1993.
- PIGNOT Manon, *La Guerre des crayons, quand les enfants d'une école de Montmartre dessinent la première guerre mondiale*, Parigramme, 2004.
- À propos d'un concours de dessin organisé en 1916 sur le thème des économies de guerre : <http://www.archives13.fr/archives13/CG13/cache/bypass/pid/424?allChapters=false&chapter=1488>
- Voir les dessins de Thomas Geve, jeune juif allemand, déporté à Auschwitz de 1943 à 1945 : <http://www2.ac-poitiers.fr/civique/spip.php?article472>

Pistes pédagogiques

- L'analyse des dessins : techniques, intentions, témoignages, ...
- Les dessins de la première guerre mondiale : instrumentalisation patriotique de l'école et des enfants...
- Les dessins de la Shoah : les œuvres de la mémoire.

Histoire des Arts



Affiches de propagande de la politique familiale du régime de Vichy (1940-1944)

Contexte

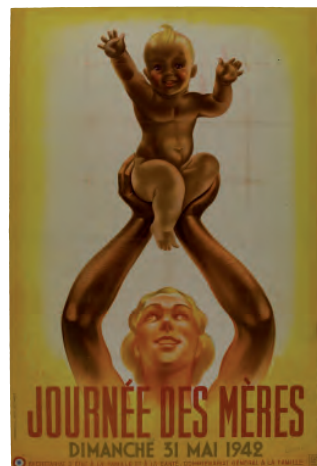
Pour le régime de Vichy, et son chef le maréchal Pétain, la défaite de 1940 est le résultat de déviations morales. Il faut donc à la France un redressement intellectuel et moral que résume la devise «Travail, Famille, Patrie». Pour rétablir «l'ordre moral» en France et relancer la natalité, la famille occupe une place de premier plan dans les orientations sociales du nouveau régime, dans le prolongement du Code de la famille promulgué le 29 juillet 1939. Les traditionalistes de Vichy veulent renforcer la solidarité familiale, cellule de base, au détriment des droits de l'individu. Pétain déclare : «Le droit des familles l'emporte sur les droits de l'État et de l'individu». Le droit au divorce est plus restrictif, interdit pendant les trois premières années de mariage. L'avortement est sévèrement réprimé.

Pour ce qui est de la famille, un Commissariat général est fondé, poursuivant les orientations du Code de la famille. Après la Charte du travail de 1941, une «Charte de la famille» tente, en décembre 1942, d'intégrer les familles dans un cadre corporatif unique et moralisateur. La famille, cellule régénératrice du pays, inspire une politique associant la promotion du mariage, le retour au foyer des Françaises, la famille nombreuse. L'idéologie de Vichy exalte la famille tout en cherchant à encadrer la jeunesse. Le premier axe n'est pas fait pour choquer l'opinion d'une région encore très catholique comme la Bretagne. Monseigneur Serrand, l'évêque de Saint-Brieuc et Tréguier, soutient totalement les objectifs d'un régime qui s'intéresse par ailleurs à la situation des écoles privées. L'évêque, intronisé en 1923, ancien aumônier dans les tranchées en 14-18, est un fervent pétainiste et il le restera jusqu'à la Libération.

L'image de la mère de famille au foyer est exaltée et dès 1941, avec la création de la «Journée des mères», l'épouse, génitrice, est valorisée par le régime lors de cérémonies, notamment à l'occasion des décorations de mères de familles nombreuses. Le 25 mai 1941, le gouvernement instaure pour la première fois la fête des mères, à grand renfort de circulaires et d'affiches.

Loin d'un discours de guerre, le modèle proposé par Vichy, pacifié, offrait une image rassurante, éternelle et maternelle qui correspondait à l'attente d'une grande partie de la population. L'idéal maternel de Vichy n'avait pas pour seules destinataires les femmes, le message s'adressait également à l'ensemble de la population. La fête des mères, qui existait pour les mères de familles nombreuses depuis 1920, est devenue officielle et a été étendue à toutes les mères à partir de 1941. Elle est l'une des manifestations les plus significatives de la mobilisation du modèle maternel. Dès la première, le 25 mai 1941, la propagande a multiplié les initiatives pour faire de cette journée un moment de consensus. Derrière la mère, c'était l'ensemble de la Révolution nationale et son chef, le maréchal Pétain, qui se trouvaient glorifiés. Spectacles, défilés, médailles, discours, tous les moyens étaient déployés. Une affiche, imprimée à 80 000 exemplaires et placardée dans toutes les écoles, disait : «Ta maman l'a fait pour toi... Le Maréchal te demande de l'en remercier gentiment».

Chaque année, Philippe Grach est chargé de réaliser une affiche sur laquelle la mère est glorifiée, mais dans son seul rôle maternel. La fête des mères donne lieu en 1942 et 1943 à des cérémonies à «l'éclat exceptionnel». Pourtant, la commission départementale de la médaille de la Famille française n'est créée qu'en 1944 (673 décorées le 21 mai). Un service de répression de l'avortement existe alors, mais la surveillance est bien difficile. La politique nataliste commence à porter ses fruits dans les Côtes-du-Nord comme ailleurs et c'est l'un des rares points positifs de ce régime qui a doublé les dépenses d'assistance aux familles de 1942 à 1944.



Cote : 25 Fi 66 (AD22).

*Journée des mères,
dimanche 31 mai 1942.*

Date : 1942.



Cote : 25 Fi 80 (AD22).

*La Famille. Fruit du passé,
germe de l'avenir.*

Date : 30 mai 1943.

Affiches de propagande de la politique familiale du régime de Vichy (1940-1944)

Artiste

Pierre Philippe Amédée Grach (1898-1987) fut élève de l'École nationale des Arts Décoratifs. Il réalisa des affiches, des réclames et des illustrations, sous son nom ou sous le pseudonyme de Phili, voire de Phil. À quelques exceptions près, son éditeur principal semble être *Le Petit Écho de la Mode* (magazine féminin hebdomadaire, fondé en 1880 par Charles de Penanster, imprimé à Châtaudren), pour lequel il illustre plusieurs parutions : *Lisette*, *Pierrot*, *Rustica*, collection *Stella*, etc. Philippe Grach est le principal graphiste de la propagande familiale de Vichy à partir de 1941 (il signe Grach d'abord puis de plus en plus souvent Phili). Il réalise les affiches pour la campagne «La Famille» menée par le Secrétariat d'État à la famille et à la santé : «Donner la vie... engendrer la joie», «La famille, fruit du passé, germe de l'avenir», «Toi qui veux rebâtir la France, donne-lui d'abord des enfants», etc. À la Libération, il continue à exercer son office auprès du Gouvernement Provisoire de la République Française mais après 1945, on ne trouve plus trace de son travail.

Description

Les trois affiches présentées ici, reprennent différents aspects de la politique familiale du régime de Vichy. Elles semblent se faire écho. La première consacrée à la journée des mères met en scène, sur un fond jaune très lumineux, une mère portant en triomphe, à bout de bras au-dessus de sa tête, un bébé potelé. Tous deux affichent de larges sourires, et l'enfant est très nettement mis en évidence par la lumière blanche qui l'entoure. On retrouve le même principe dans la deuxième affiche : le bébé lui aussi grassouillet, entouré de blanc, se détache clairement du fond bleu. Il est porté par son père, qui tient une truelle dans sa main gauche. L'affiche met ainsi en évidence les deux façons de reconstruire la France, le travail de l'homme et le réveil démographique. Enfin, la dernière affiche qui reprend le même graphisme que la précédente, présente sur un fond rouge et chaleureux, une famille qui même dans l'épreuve reste unie. Dans la difficulté, les Français sont invités à se regrouper autour de leur chef mais aussi à se recentrer sur leur famille. Ainsi le père, à l'apparence d'un homme fort et solide, tient le «gouvernail» et conduit sereinement sa famille vers un bonheur certain. La mère adopte une position tendre vis-à-vis de son époux et tient dans ses bras un bébé, dernier venu dans cette famille de quatre enfants. Cette affiche qui met à l'honneur une famille nombreuse et heureuse, et dont le message se veut intemporel, apparaît comme une synthèse des idées du régime de Vichy en matière de politique familiale.

Interprétation

Pour mesurer l'importance de ces campagnes natalistes du régime de Vichy, il faut bien mesurer l'aspect, alors consensuel, de leur message. En effet, c'est bien l'utilisation du thème familial et de l'image de la mère qui donne à ces campagnes un poids historique important et il faut souligner le fait que la fête des mères survit après la Libération, en trouvant toute sa place dans «le baby boom» de l'après-guerre.

Du côté de la France combattante, il ne s'est guère manifesté d'oppositions aux mesures concernant la politique familiale de Vichy. Certes, de nombreuses critiques soulignaient le décalage entre un discours de protection de la famille et la réalité des situations vécues. À l'affiche officielle de Phili-Grach montrant une mère élevant son enfant (dessinée pour le secrétariat d'État à la famille à l'occasion de la fête de mai 1942) ont répondu les très rares affichettes de la Résistance qui aient été réalisées et qui nous aient été transmises. Deux notamment leur répondent, dont l'une reprend même le dessin avec le texte «31 mai. Pour le pain et la liberté. Mères Françaises. Manifestez» et la seconde, signée du Front national pour la Libération de la France, proclame : «Journée des Mères. Assez de discours assez de fêtes. Du lait et du pain pour nos petits» (1943). Ces affichettes appartiennent à la précieuse collection de papillons et d'affichettes décollés sur les murs au jour le jour par la police et que l'on retrouve dans les archives Tasca à la Fondation Feltrinelli (Milan). L'inspiration des affiches de la Résistance est significative. Au bébé joufflu et souriant de la première affiche répond l'enfant décharné de la seconde. Mais dans les deux cas, le sort de la mère et de l'enfant sont liés, et le bonheur ou le malheur sont ceux de la maternité. L'affichette de la Résistance se situe dans le même cadre que celui proposé par Vichy. Même s'il s'agissait d'un appel à manifester pour le pain et la liberté, il s'adressait spécifiquement aux mères françaises.

D'après

- BOUGEARD Christian, *Le Choc de la guerre dans les Côtes-du-Nord 1939-1945*, Ed. Gisserot, 1995, p. 27-28.
- GERVEREAU Laurent, PESCHANSKI Denis, *La propagande sous Vichy*, Paris, BDIC, 1990, p. 120.
- Archives départementales des Côtes-d'Armor : dossier pédagogique sur les affiches de la seconde guerre mondiale : http://www.ac-rennes.fr/pedagogie/hist_geo/ResPeda/affiches/affiches/index.htm
- CAPDEVILA Luc (CRHISCO-Université de Rennes 2), VIRGILI Fabrice (IHTP-CNRS) *Guerre, femmes et nation en France (1939-1945)* : <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?3farticle511.html>
Blog *La Semaine de Suzette* : http://nouvellesuzette.canalblog.com/archives/illustrateur__phili/index.html

Pour aller plus loin

- Archives nationales (Paris) : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/affichescomitehistoire.htm>
- Mémorial de Caen : <http://www.posters-ww2.unicaen.fr/>
- CNDP : http://www2.cndp.fr/memoire/liberation_territoire/lycee/institutions.htm
- ALARY Éric, «Vichy, les mères à l'honneur, les femmes sous contrôle», *Les Chemins de la Mémoire*, mars 2007 (n° 170).
- Ministère de la défense, *Les Chemins de la mémoire* : <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/>

Pistes pédagogiques

- Les outils des affiches de propagande : graphismes-symboles-slogans.
- Les artistes de la propagande de Vichy.
- Les autres thèmes de propagande de Vichy-les réponses de la France Libre.
- L'histoire des affiches politiques.

Histoire des Arts



Le projet de vitrail d'Émile Daubé (1885-1961) pour la cathédrale de Tréguier

Contexte

Émile Daubé est un artiste qui a marqué la vie culturelle briochine de manière très importante pendant la première moitié du XX^e siècle. Né à Murat (Cantal) le 2 décembre 1885, il s'intéresse très tôt à l'art et part à Paris suivre les cours de l'école des Beaux-Arts. Il choisit, par la suite, l'enseignement qui le mène d'abord à Limoges. En 1911, il est nommé professeur de dessin au lycée Saint-Charles de Saint-Brieuc, qui recherche alors, notamment pour ses classes préparatoires au concours d'entrée de l'École Navale, un enseignant maîtrisant toutes les formes de dessin technique et d'expression picturale. Il y fait toute sa carrière jusqu'en 1955. Émile Daubé, pédagogue passionné, assure également chez lui des cours du soir, suivis par de nombreux élèves, sans pour autant délaisser son activité d'artiste. Il enseigne tous les styles, toutes les techniques, et s'intéresse aux sujets les plus divers (natures mortes, paysages, portraits...). En 1935, le maire de Saint-Brieuc, Octave Brillaud, lui confie la direction de l'école municipale de dessin. L'année suivante, il est nommé conservateur du Musée de la ville, qu'il contribue à enrichir. Il occupe ces deux fonctions jusqu'à sa mort en 1961. Émile Daubé est un homme passionné, pour qui l'enseignement apparaît comme un véritable sacerdoce. La formation de ses élèves est pour lui essentielle. Certains d'entre eux ont ensuite choisi d'exercer une activité professionnelle dans le domaine des arts (Raymond Hains, plasticien de notoriété internationale dans le monde de l'art contemporain; Yvon Le Corre, artiste-navigateur; André Coupé, caricaturiste et peintre paysagiste; Bernard Locca, caricaturiste et illustrateur; Jean-Claude Fournier, illustrateur et réalisateur de bandes dessinées; Jean Mordant, peintre prolifique des paysages de Bretagne). Enthousiaste, sachant toujours se rendre disponible pour ses élèves (par exemple, Raymond Lévy) mais aussi très exigeant, Daubé souhaite inculquer à ses élèves une méthode de travail où la priorité est donnée au dessin, à la prise de croquis sur le vif, à la recherche et à la progression, tout en favorisant l'expression de leur propre talent. Émile Daubé est surtout connu pour ses productions picturales, mais son talent va au-delà, comme le suggère ce projet de vitrail de saint Yves pour la cathédrale de Tréguier.

Description

Le carton est une pièce majeure dans la fabrication d'un vitrail, c'est le modèle - à l'échelle 1 - du projet à exécuter. Ce projet de vitrail, réalisé pour la cathédrale de Tréguier, date des années 1930. Il se compose de trois rouleaux comprenant sept dessins sur papier calque en grandeur réelle, réalisés à l'encre noire et de couleur : deux très grands dessins de lancettes et cinq dessins de lancéoles (deux grandes lancettes : 65 x 534 cm, lancéoles : 65 x 98 cm, lancette centrale (saint Yves) : 65 x 100 cm). À l'origine, il y avait quatre cartons de vitraux, mais il ne reste aujourd'hui plus que celui-ci, avec pour thème Saint Yves célébrant la Sainte Messe. L'ensemble des cartons a été remis aux Archives départementales des Côtes-d'Armor en 2005, par les fils de l'artiste. Les quatre vitraux (*Saint Yves honoré par Jean V*; *Saint Yves et les pauvres*; *Saint Yves rendant la justice* et *Saint Yves célébrant la Sainte Messe*) réalisés par Émile Daubé, se trouvent dans la chapelle au duc (bas côté nord, chapelle du Saint Sacrement) et entoure le tombeau de saint Yves dans la cathédrale de Tréguier. Ils représentent tous des scènes relatives à la vie du saint patron des Bretons symbolisant la justice et canonisé en 1347. Le donateur de ce vitrail (dont le nom figure au bas de la lancette gauche) est l'association Ernest Psichari, du nom du petit-fils de l'écrivain Ernest Renan (1823-1892), trécorrois, philologue célèbre, membre de l'Académie française et administrateur du Collège de France. Ernest Psichari (1883-1914), converti au christianisme en 1912, fut tué au combat dès le début de la Première Guerre mondiale. Juste au-dessus de la signature d'Émile Daubé, on peut lire une phrase inscrite en latin (sans doute choisie par les donateurs) : «*Sine sanguinis effusion non fit remissio*» (Sans effusion de sang, il n'y a pas de pardon possible).



Cote du document : 53 Fi (AD22).
Projet de vitrail
pour la cathédrale de Tréguier.
Date : 1930.

Le projet de vitrail d'Émile Daubé (1885-1961) pour la cathédrale de Tréguier

La réalisation d'un carton consiste en plusieurs étapes. Il faut découper dans le calque autant de morceaux (calibres) qu'il y a de colorations. On y indique aussi l'emplacement des armatures, le tracé des plombs et les panneaux du vitrail. Les couleurs utilisées ici sont très vives, le décor est abondant, de nombreux personnages sont représentés, parmi lesquels saint Yves sur la lancette centrale, revêtu de ses habits sacerdotaux, en train d'élever la coupe vers le Christ en croix sur la lancette de droite. Sur la partie supérieure du vitrail, on retrouve Dieu, son Fils et l'Esprit Saint.

Un vocabulaire spécifique :

Vitrail : ensemble de pièces de verre découpées en formes diverses, selon un dessin préétabli, translucides ou transparentes, colorées ou non et maintenues entre elles par un réseau de plomb.

Carton : c'est le modèle du vitrail à exécuter, c'est le véritable « patron » de la verrière. Dans les vitraux anciens, on utilisait des cartons en tissu ou en parchemin. Aujourd'hui, c'est un calque en grandeur d'exécution qui est transposé sur un support rigide (carton) posé sur un châssis transparent.

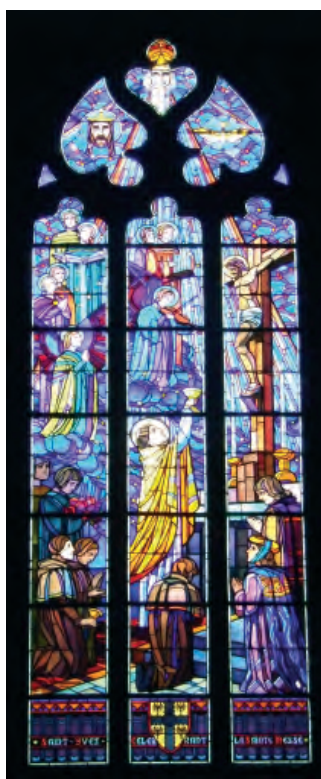
Lancette : à l'intérieur d'une baie (ouverture), division en forme d'arcades créées par les meneaux (montant ou traverse de pierre qui divise une baie).

Lancéole : motif asymétrique utilisé en réseau dont le tracé évoque la forme d'une flamme.

Interprétation

L'intention de l'association donatrice est sans doute de perpétuer le souvenir d'Ernest Psichari dans la ville natale de son grand-père Ernest Renan à Tréguier. On peut voir dans le choix du thème l'intention des donateurs de rapprocher les deux « sacrifices » :

- celui d'un homme, encore jeune, parti défendre son pays contre l'envahisseur ; il trouve la mort dès le début du conflit mondial en 1914,
- celui de l'homme crucifié publiquement par les autorités romaines d'occupation (lancette de droite).



Saint Yves, le personnage central (au titre de sa grande popularité en Bretagne et à Tréguier en particulier) assiste à sa manière à l'agonie de ces deux hommes. Les couleurs choisies par Émile Daubé sont nombreuses et souvent vives. Un décor abondant semble vouloir dire combien Daubé est attaché à la vie plus qu'à la mort. Cependant, le vitrail installé dans la cathédrale de Tréguier, même s'il reprend l'idée générale de l'artiste, présente de très nombreuses variantes (personnages beaucoup plus nombreux que sur le carton d'origine, disparition de certains détails, très peu de décor floral). Émile Daubé a probablement dû « revoir sa copie » en respectant les règles précises de la commande officielle. Cela l'a sans doute conduit à réaliser un second carton, qui a permis au maître verrier d'engager, à sa suite, la réalisation du vitrail.

Cote du document : 4 Num 22

Vitrail de saint Yves
célébrant la Sainte Messe.

Date : 2007.

D'après

- Archives départementales des Côtes-d'Armor, «Atelier vitrail», dossier pédagogique, réalisé par le Service éducatif, Saint-Brieuc, 2007.
- *À la découverte d'Émile Daubé*, catalogue d'exposition, Archives départementales des Côtes-d'Armor-Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc, 2006.

Pour aller plus loin

- Atelier vitrail proposé par le Service éducatif des Archives départementales des Côtes d'Armor.

Pistes pédagogiques

- Les différentes étapes de la création d'un vitrail (voir atelier pédagogique du Service éducatif).
- Les différents métiers associés à la création d'un vitrail.
- La lecture et la compréhension du vitrail.

Histoire des Arts



Caricatures et dessins de presse

DOCUMENTS 21.1 et 3 **André Gill**

Contexte

Le journal :

L'Éclipse est un journal satirique illustré qui a paru du 26 janvier 1868 à mai 1919, succédant à *La Lune* (octobre 1865-17 janvier 1868) censurée en 1867. Ce journal fut aussi censuré et remplacé par *La Lune Rousse* (décembre 1876-1880). Toutes ces parutions sont dirigées et éditées par François Polo (1838-1874), puis par Maurice Lagarde, et illustrées sur la une par Gill.

L'auteur :

André Gill, de son vrai nom Louis-Alexandre Gosset de Guines (1840-1885), a connu une assez belle carrière, malgré les nombreuses censures, même s'il a regretté ne pas avoir été un «véritable artiste». Les caricatures de Gill présentent souvent des personnalités politiques de la même manière : une grosse tête portée par un corps trapu, avec les défauts de chacun bien mis en exergues : oreilles décollées, nez busqué, embonpoint... Le nouveau procédé de la lithographie (dessin au crayon gras sur une pierre grainée, ensuite encrée, remplaçant la gravure sur bois ou sur métal) a permis aux caricaturistes du XIX^e siècle, tel Gill, de «coller» à l'actualité et de publier, ainsi régulièrement, ces portraits-charges qui jouèrent un rôle non négligeable dans la vie politique de l'époque.

La personne caricaturée :

Issu d'une famille bretonne royaliste, le vicomte Hippolyte-Louis de Lorgeril (Trébedan, 24 mai 1811-5 juillet 1888) fut un homme politique d'extrême droite, légitimiste intransigeant, fervent défenseur de l'agriculture en Bretagne. Conseiller général du canton de Plélan-le-Petit en 1848, il est, durant l'année 1871, à la fois, élu représentant des Côtes-du-Nord à l'Assemblée nationale le 8 février, et conseiller général du canton de Jugon le 8 octobre. Élu sénateur inamovible le 15 novembre 1875, il se présente comme candidat du comité conservateur pour «*battre l'opportunisme*» et instaurer un «*gouvernement qui protège l'agriculture et la marine*» : un tel programme était bien dans la tradition familiale du candidat qui se prononçait également pour la révision de la Constitution. Connu pour ses interventions excentriques, on notera, entre autre, sa proposition de taxer les chapeaux dits haut de forme, alors qu'il s'était opposé à l'impôt sur le sel. Il était aussi célèbre pour ses poèmes dont il avait publié plusieurs recueils.

Description

Ce portrait-charge présente Hippolyte de Lorgeril comme un personnage difforme, avec une trop grosse tête par rapport à un corps petit et râblé. Cela donne l'impression au spectateur d'observer une marionnette ou un pantin, accoutré de riches vêtements. Une certaine maladresse ressort de ce personnage qui ressemble à un vieillard. Il porte un chapeau haut de forme, sur lequel se trouve une sorte de timbre, faisant référence au

projet de Lorgeril de taxer les grands chapeaux. De la main gauche, l'homme tient une lyre rappelant ses talents de poète. Une bouteille apparaît dans sa poche. Est-ce une bouteille de cidre rappelant ses origines bretonnes, et surtout paysannes, et faisant référence à sa volonté de défendre la culture de la pomme en Bretagne ? Ou bien est-ce une moquerie de l'artiste par rapport aux problèmes d'alcoolisme des Bretons ? Il est, en effet, parfois difficile de comprendre à quoi l'auteur de la caricature fait référence, en raison du contexte de l'époque. Ainsi, l'épingle de cravate piquée dans la narine est difficile à comprendre : une simple moquerie ou bien le détournement d'une parole politique ?

Interprétation

Le terme de caricature vient de l'italien et signifie «charger». Au XIX^e siècle, les portraits-charges lithographiés connaissent un grand succès et se multiplient, notamment pendant le règne de Louis-Philippe et de Napoléon III. La République permettant une plus grande liberté d'expression à partir de 1881, les caricatures et les périodiques satiriques illustrés connaissent un certain essor, en particulier durant la Troisième République.

L'art de la caricature est destiné à faire rire, en premier lieu, puis à provoquer la réflexion, dans un second temps. Le rire est attisé par la déformation physique des personnages représentés, ou bien par une situation incongrue. Elle tourne en ridicule une manie, un geste ou des contradictions, et tente de faire apparaître visuellement un trait de caractère.

C'est un art humoristique éphémère puisqu'il fait référence à des événements qui peuvent être rapidement oubliés. En dehors de l'amusement que procure au spectateur le dessin, il faut pouvoir le décoder. Les personnages portent des attributs ou prononcent une phrase rappelant l'actualité, et donnant ainsi cette caractéristique d'art «instantané».

De nos jours, la caricature est un art très apprécié de tous et apporte parfois un éclairage nouveau sur l'actualité.



Cote du document :

1 J 127 (2) (AD22).

Titre du journal : *L'Éclipse*.

[caricature du conseiller général et député Hippolyte-Louis de Lorgeril].

Date de parution : 15 février 1874.

Caricatures et dessins de presse

DOCUMENTS 21.2 et 4 **Jean Le Roux****Contexte**

Dans la réalité, il s'agit d'une crise mondiale portant sur la question du soutien des États aux agricultures nationales (notamment en Europe, dans le cadre de la P.A.C.). Au cours des années 1980, les conflits commerciaux dans le domaine agricole se sont multipliés, les prix mondiaux chutent et les principaux producteurs, en premier lieu les États-Unis et la Communauté Européenne, se retrouvent avec des stocks d'inventus croissants. Les gouvernements choisissent, pour assurer un certain revenu à leurs agriculteurs, d'écouler les surplus sur les marchés internationaux, en finançant de larges restitutions à l'exportation. Dans ce «dumping» généralisé, l'agriculture européenne a commencé à concurrencer celle des États-Unis, en particulier dans le domaine des céréales. La France souhaitait que la négociation s'engage sur toutes les formes d'aides, et pas uniquement sur le système de restitution de la P.A.C. Cette situation a créé, entre les pays membres du G.A.T.T., une ambiance propice à une négociation globale, dans le but de parvenir à une plus grande libéralisation du commerce mondial des produits agricoles. En 1986, les négociations s'ouvrent. Difficile d'imaginer deux individus aussi dissemblables que Ronald Reagan et François Mitterrand : l'un américain jusqu'à la caricature, pragmatique, simple ; l'autre, pur produit de la culture classique, à l'intelligence complexe. Pourtant, en dépit des divergences, des crises parfois, ils sympathisent d'emblée au sommet d'Ottawa, et ce climat influera fortement sur la suite de leurs relations. Le sentiment de François Mitterrand sur Ronald Reagan est positif : *«Il est chaleureux, sympathique, d'un abord agréable. C'est un homme de bonne volonté qui a une idéologie simple... on peut toujours débattre avec lui. (...) je l'ai trouvé comme il est : habité de certitudes. Américain typique, il n'est pas très exportable»*. Une critique sans concession tout de même, lors du difficile sommet de Williamsburg : *«Son étroitesse d'esprit est évidente. Cet homme n'a que quelques disques qui tournent et retournent dans sa tête»*.

Description :

Le dessin est une traduction du sentiment du monde de l'agriculture français : un président de la République qui capitule, sur le dossier agricole, devant le Président des États-Unis d'Amérique et, en particulier, sur celui des aides directes à la production céréalière. Pour bien montrer cette capitulation, on rejoue ici la scène de la défaite gauloise d'Alésia en 52 av. J.-C., avec Vercingétorix qui se rend à César..., sous les yeux de la statue de la Liberté... Le style est moqueur mais demeure bon enfant. Même s'il est traité avec humour (coiffure de Ronald Reagan, nez de François Mitterrand...), l'aspect physique des personnages n'est pas le motif principal de la caricature, c'est plutôt le contexte politique qui est ici visé. L'ensemble du dessin est assez simple et s'organise sur seulement deux plans : les deux hommes politiques en premier plan et la statue américaine en second plan. Ceci est une constante, dans le travail de Jean Le Roux, et dans l'art de la caricature en général, qui se veut compréhensible, dès le premier coup d'œil.

Interprétation :

Dans un journal, la caricature est une représentation graphique d'un événement de l'actualité, d'une situation controversée, telle qu'elle est perçue par un membre de l'équipe éditoriale. Elle comporte généralement un message verbal reflétant une pensée, une opinion bien articulée. Elle se veut généralement dérangeante, combative, provocatrice, puisqu'elle se fait juge et interprète de l'actualité. Un caricaturiste doit avoir une bonne connaissance des faits d'information dont il traite, être un habile dessinateur, en plus d'avoir un très bon sens de l'humour. Contrairement à Gill, l'humour de Jean Le Roux n'est pas corrosif, il se veut conciliant avec les lecteurs du *Paysan breton*, en présentant les agriculteurs de manière sympathique et en se moquant des dirigeants pour leur politique agricole. Jean Le Roux est né à Plélo en 1928. Élève plutôt moyen à l'école, le dessin lui permet de relever son niveau scolaire. Il décide alors de continuer dans cette branche. Pendant quatre années difficiles, pour assurer sa subsistance, il produit quelques travaux graphiques, dont la caricature. Après ses études à l'École des Beaux-Arts de Rennes il mène une carrière de professeur de dessin dans l'Éducation nationale, entre autres aux lycées briochins Rabelais et Anatole Le Braz, mais aussi à l'École des Beaux-Arts de Saint-Brieuc. En même temps, il collabore à différentes publications telles que *Elle*, *Ici-Paris*, *Temps de l'Ouest*, *Le Paysan breton*, *Le Télégramme*..., ainsi que dans le domaine de la publicité (affiches, dépliants touristiques...). Le fonds Jean Le Roux (1971-2007) se compose d'une collection de dessins originaux, destinés à la publication dans différents journaux des Côtes-d'Armor, et d'affiches. On notera particulièrement la série des «griffonnages», parus quotidiennement dans *Le Télégramme*, souvent accompagné de petits textes explicatifs de Patrick Le Nen, et les dessins du *Paysan breton*, présentant avec humour le monde agricole breton face à l'évolution mondiale de l'agriculture, témoin d'un changement de société.

D'après

- MAYEUR Jean-Marie, CORBIN Alain, SCHWEITZ Arlette (dir.), *Les Immortels du Sénat, 1875 1918 : les cent seize inamovibles de la Troisième République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.
- <http://www.mitterrand.org/A-la-recherche-de-convergences.html>
- http://www.europarl.europa.eu/factsheets/4_1_7_fr.htm

Pour aller plus loin

- Fonds Le Roux, 57 Fi (Archives départementales des Côtes-d'Armor).
- *C'est écrit dans le journal : trois siècles d'histoire journalistique dans le département des Côtes-d'Armor*, catalogue d'exposition, Saint-Brieuc, Archives départementales des Côtes-d'Armor, 2002.
- *Croqué et archivé : la collection de dessins et d'affiches de Jean Le Roux*, cédérom présentant une sélection de dessins du fonds Le Roux (1971-2007), atelier photographique des Archives départementales des Côtes-d'Armor, 2010.

Pistes pédagogiques

- Travail sur les caricatures anciennes, contemporaines...
- Décoder et comprendre les caricatures.
- Apprendre à faire des caricatures.

Histoire des Arts



Architecture contemporaine : Site de Cosmopolis* à Pleumeur-Bodou et l'architecte Roger Le Flanchec (1915-1986)

Nous proposons ici de mettre en parallèle deux éléments d'architecture contemporaine, construits dans les années 1960, et qui ont en commun, non seulement leur localisation, mais surtout leur aspect novateur et singulier dans le paysage breton.

DOCUMENTS 22.1, 2 et 3 **Le site de Cosmopolis à Pleumeur-Bodou**

Contexte

La station de télécommunications spatiales est construite à partir du début des années soixante à la suite d'une convention signée entre la France et la NASA dans le cadre du projet international de télécommunications par satellites appelé «Relay». Elle a permis, dans la nuit du 10 au 11 juillet 1962, via le satellite à défilement Telstar, la première retransmission en direct d'images télévisées en provenance des États-Unis. Elle comprend une première antenne, le «Radôme», conçue entre 1961 et 1962 pour le Centre National de Télécommunications Spatiales par la société *Bird Air* (Milton Plunnett, architecte), en partenariat avec les compagnies *ATT* et *Bell system*.

Inaugurée le 19 octobre 1962 par le Général de Gaulle, elle a été déclassée en 1985 suite à la mise en service d'antennes paraboliques couplées à un satellite géostationnaire. Unique témoin au monde encore en élévation du premier épisode de l'histoire des télécommunications spatiales, la station a accueilli en 1991 un musée des télécommunications et a été classée au titre de la législation sur les monuments historiques le 26 septembre 2000.

Description

Station de télécommunications spatiales construite au milieu des landes à moins de deux kilomètres au nord-nord-ouest de la commune de Pleumeur-Bodou. Elle comprend un premier dispositif de grande taille conçu pour la poursuite et l'acquisition d'un satellite à défilement. Dénommé le «Radôme» (contraction des termes radar et dôme), ce dispositif de 64 mètres de diamètre et de 50 mètres de hauteur est composé d'une antenne à cornet et réflecteur d'un poids de 340 tonnes pouvant pivoter tant à l'horizontale qu'à la verticale à l'aide d'un dispositif encore partiellement en place. L'antenne est recouverte d'une enveloppe protectrice en forme de dôme constituée de deux couches croisées de fil de dragon enrobées de caoutchouc synthétique blanc (l'Hypalon) et maintenue en élévation par la mise en pression de l'air contenu à l'intérieur. Un second dispositif, constitué d'antennes paraboliques à l'air libre, permet d'assurer depuis 1985 les services de transmission via un satellite géostationnaire. À proximité du Radôme, un corps de bâtiment en forme d'aile delta, abrite les collections du musée des télécommunications.



Cote du document :
16 Fi 3816 (AD22)
Pleumeur-Bodou.
[vue du Radôme avec
une maison de type
traditionnel au premier
plan].
Date : s.d. [1980-1990].

Interprétation

Le 19 octobre 1962, le Général Charles de Gaulle vient inaugurer, au pas de course (1h40), la station de télécommunications spatiales. Une démonstration d'une transmission intercontinentale en direct provenant de l'Amérique est présentée au Président et à son entourage. Puis le Général inaugure la plaque posée sur le menhir se trouvant face au «Radôme». Les journalistes d'*Ouest-France* et du *Télégramme* parlent alors de «gros ballon blanc» ou bien de «silhouette fantomatique». «(...) Le menhir portant la plaque commémorative (...) dresse vers le ciel sa haute silhouette de granit ayant pour toile de fond un décor de pins sylvestres et la sphère blanche du radôme estompée dans un léger brouillard. Saisissant contraste que cette pierre levée, sortie tout droit de la préhistoire et ce symbole géométrique d'une science en progrès incessants dans sa marche vers l'espace.» affirme le journaliste du *Télégramme*. Source d'espoir économique pour la petite commune de Pleumeur-Bodou, cette architecture surprend et ne laisse pas indifférent. De nombreuses cartes postales présentent la sphère émergeant d'une brume et donnant cet aspect fantomatique. D'autres cartes postales insistent sur le contraste entre le patrimoine ancien et traditionnel (menhir, église...) et le «radôme» emblème de la modernité et du progrès technique en juxtaposant les deux styles d'édifices. Le Général de Gaulle, lors de son discours d'inauguration évoque une «(...) très grande réussite technique; c'est l'immense synthèse de la mécanique, de la physique, de la chimie, de l'optique, de l'électricité, de l'électronique et aussi de l'ajustement incroyable de toutes les activités, de toutes les initiatives, et j'ajoute, de tous les dévouements qui ont permis de faire fonctionner cette station.» Pour conclure, très optimiste, il met l'accent sur «l'œuvre de rapprochement des peuples: (...) le jour vient où il sera plus difficile d'imaginer la guerre, quand tous les hommes, où qu'ils soient, seront en contact direct les uns avec les autres, se verront tels qu'ils sont et se comprendront, autrement dit seront les uns pour les autres des hommes». Ainsi, en 1962, outre le progrès technique, le radôme devient un symbole d'espoir pour l'humanité.

*Cosmopolis: station de télécommunications spatiales dite le Radôme, actuellement musée des télécommunications

Architecture contemporaine : Site de Cosmopolis à Pleumeur-Bodou et l'architecte Roger Le Flanchec (1915-1986)

DOCUMENT 22.4 L'architecte Roger Le Flanchec

Contexte

Roger Le Flanchec est né le 26 novembre 1915 à Guingamp. Il décède en 1986 à Trébeurden. Entre 1931 et 1933, il suit les cours de l'école des Beaux-Arts à Rennes, mais n'y trouve pas ce qu'il cherche et décide de partir et d'apprendre l'architecture sur le tas. Jusqu'en 1936 il travaille à Saint-Brieuc, chez Jean Fauny architecte départemental, mais là encore il se sent à l'étroit. C'est pourquoi, en 1936, il fonde son propre cabinet d'architecte à Trébeurden. Il construit notamment la maison Strniste à l'Île Grande (1936-1937), dont le style régionaliste laisse transparaître l'influence de Jean Fauny. Après la guerre il reprend ses travaux d'architecture et s'inscrit à l'ordre des architectes en 1947. Profondément anti-académique, marginalisé par la profession, constamment en butte à l'administration, il n'obtient avec ses projets que peu de permis de construire. Sur les quelque trois cents études menées par Le Flanchec, on ne compte guère qu'une vingtaine de réalisations : la plupart de ses commandes émanent du secteur privé. Très cultivé, il tire son inspiration en partie de l'œuvre de Le Corbusier (il rend un hommage particulier à ce dernier avec la résidence Hélios à Trébeurden). À la recherche d'une synthèse des arts, cet architecte, pionnier en la matière, tente souvent de prolonger ses recherches par un travail plastique, incluant les extérieurs. Il s'attache toujours à adapter ses constructions aux éléments naturels (topographie, végétation...).

Description

La cité Hélios est un immeuble d'habitat collectif, entièrement réalisé en béton et inspiré de la Cité Radieuse de l'architecte Le Corbusier. Elle se trouve rue des Hortensias à Trébeurden, et a été construite entre 1950 et 1962, suite à une commande d'un industriel parisien, Maurice Naëder, après bien des péripéties. *«Édifice de plan allongé de sept travées et onze étages carrés. Les neuf niveaux supérieurs côté mer possèdent des loggias qui éclairent les appartements. Les garde-corps sont en plastique ondulé ou en béton. L'immeuble comprend dès l'origine un ascenseur. À chaque niveau, un couloir longitudinal longe la façade postérieure et donne accès aux appartements orientés vers la mer»*. Au sommet de l'immeuble se trouve l'appartement de l'architecte (Roger le Flanchec), appelé l'île de verre «Inis Gwirin», un loft de 135 m² avec une vue à 180° sur la mer. Quand on lui demandait si une telle construction ne détériorait pas le paysage, il répondait : *«Qui détruit le paysage ? Une seule construction de grande taille, ou 40 de ces maisons qui couvrent les landes et les pointes rocheuses de la côte de granit ?»*.

Interprétation

«L'Immeuble Hélios est construit de 1950 à 1962 par l'architecte Roger Le Flanchec, installé à Trébeurden, pour l'industriel parisien Maurice Naëder. En 1949, le maître de l'ouvrage commande six maisons de rapport. L'architecte lui propose un immeuble à logements de type unité d'habitation inspirée des réalisations de Le Corbusier à Marseille et Rezé-les-Nantes, adapté ici à la villégiature en bord de mer. Le projet doit faire face à de multiples difficultés administratives, dont l'obtention du permis de construire qui est effectif en 1952. Neuf mois après le début des travaux, ils sont interrompus quatre années jusqu'en 1957. Le gros œuvre est achevé en 1962. Chaque appartement est vendu vide, sans aucun aménagement, ce qui permet de limiter les coûts du financement initial et ceux des frais notariaux. Cependant, certains studios sont aménagés par le maître d'œuvre dans un esprit fonctionnel qui rappelle l'intérieur d'un bateau. Une affiche publicitaire porte le slogan : «le soleil brille pour tout le monde dans l'immeuble Hélios». Le projet d'origine comprend 24 appartements de tailles diverses, sur 13 étages, pouvant loger 104 personnes, ainsi qu'un espace commercial, un centre médical (entresol), des bureaux, et un restaurant. Pour pallier aux diverses difficultés, les équipements sont supprimés, l'entrée monumentale abandonnée, l'espace du soubassement entre les pilotis est clos et en partie comblé formant un premier étage carré. En 1980, l'architecte aménage son habitation sur le toit terrasse et la baptise Inis Gwirin (L'île de verre).»

D'après

- DENIS Laure, «Le Radôme», in *Bretagne XX^e siècle : un siècle d'architectures*, sous la direction de Patrick Dieudonné, Terre de Brume-AMAB, 2001, p. 160-161.
- http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA22000338
- http://archiwebture.citechallot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_LEFRO_fonds-314
- Journal Ouest France*, 20 et 21 octobre 1962 (AD 22, JP 166).
- Journal La Télégramme*, 20 et 21 octobre 1962 (AD 22, JP 167).

Pour aller plus loin

- <http://www.citechallot.fr/>
- <http://www2.cndp.fr/magarts/architecture1/edito.htm>
Sur le Radôme :
- <http://sallevirtuelle.cotesdarmor.fr/CP/cpx/consult.aspx?image=081164216294506>
- <http://archives.cotesdarmor.fr/asp/inventaire/pleumeur/Geoviewer/Data/html/IA22005698.html>
- <http://www.bretagne.culture.gouv.fr/documentation/labelXX/22.html>

Pistes pédagogiques

- L'architecture et la modernité contemporaine : les choix des matériaux, des formes...
- Les représentations de la modernité, le choix des contrastes.
- Le lien entre l'architecture et l'urbanisme (voir Le Corbusier, la Cité Radieuse).



Histoire des Arts

COLLÈGE



LYCÉE



Le mobilier de type « breton » (première moitié du XX^e siècle) Les meubles « Ty Picard »

Contexte

André Le Picard est né le 2 avril 1911 à Tréguier. Il appartient à la troisième génération d'une famille d'ébénistes. Son grand-père, Jean-Marie, dit Jean I, fut tout d'abord brocanteur, mais, très vite il se spécialise dans la réparation de meubles et fonde en 1878 à Langazou en Minihy-Tréguier la maison « Ty Picard », aussi connue sous le nom « Picard Meub' ». Son père Jean-Marie, dit Jean II, travaille avec lui avant de prendre la tête de l'entreprise après le décès du fondateur et de la transférer à Tréguier. Très jeune, André fréquente l'atelier familial, les ouvriers, et s'amuse à déchiffrer les plans de son grand-père. C'est pourquoi, après le collège, il poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Rennes, dans la section ébénisterie, malgré la désapprobation de son père. En 1930, il entre à l'École des Arts Décoratifs à Paris, où il obtient de nombreuses récompenses pour ses travaux, notamment en sculpture. En parallèle, il participe à plusieurs expositions (Salon des artistes français...), où ses productions sont, à chaque fois, remarquées et s'essaie à d'autres pratiques artistiques comme la céramique, qui le mène à collaborer pendant un temps avec Henriot à Quimper. Il finit ses études en 1934, et part faire son service militaire tout en participant, dès qu'il le peut, aux projets de l'entreprise familiale. Il acquiert très vite une excellente réputation et son travail est reconnu de tous. Cependant, la tuberculose, qu'il contracte pendant son service militaire, met un frein à sa carrière, en l'affaiblissant et en l'éloignant constamment de ses ateliers. Malgré tout, et grâce à sa formation, André Le Picard parvient à donner à l'entreprise un souffle nouveau, proche du mouvement des arts bretons et, notamment, dans le même esprit que le groupe des *Seiz Breur* (« Les Sept Frères », mouvement artistique de renouvellement de l'art breton). Il s'occupe essentiellement de la partie création et dessine les modèles qui sont réalisés par les ouvriers. Il travaille également pour les Monuments Historiques, en réalisant expertises et restaurations. En 1956, l'entreprise subit un incendie qui détruit presque toutes les machines. La maison Picard ferme définitivement ses portes en 1962. André Le Picard s'éteint le 9 mars 1989 à Tréguier.

Description

Les trois documents présentés ici, bien qu'étant de nature différente, nous permettent d'appréhender non seulement le style des meubles créés par André Le Picard, mais aussi différentes étapes de leur conception. Il s'agit, très souvent, d'objets assez massifs, mêlant inspirations « néo-bretonne » et art déco. Ce travail peut s'inscrire dans la même lignée que ceux du groupe des *Seiz Breur*. Le croquis sur calque du lit clos avec banc présente un ensemble mobilier que l'on retrouve traditionnellement en Bretagne. Le modèle s'inspire très nettement de motifs fréquemment utilisés dans le mobilier breton, comme les nombreuses déclinaisons autour du cœur. C'est d'ailleurs un thème qui semble particulièrement inspirer André Le Picard, car on le retrouve pour de nombreux autres meubles. Le cœur est ainsi présent sur la photographie du buffet : le panneau central reprend ce motif alors que sur les côtés, on retrouve des formes arrondies, ressemblant à des S, ou à deux branches d'un *triskell*. Enfin, le gabarit en carton de la forme donne un aperçu du travail préparatoire, mis en place avant la sculpture d'un meuble.



Cote : 163 J 100/40 (AD22).
Croquis sur calque d'un lit clos.
Date : s.d. [1934-1962]

André Le Picard

Le mobilier de type « breton » (première moitié du XX^e siècle) Les meubles « Ty Picard »

Interprétation

L'œuvre d'André Picard s'insère logiquement dans le courant régionaliste de la Bretagne de la première moitié du XX^e siècle, se mêlant étroitement à la mouvance des *Seiz Breur*. Ses créations expriment sa perpétuelle recherche du « beau » et de l'esprit breton - synthèse de sa formation artistique - qui l'a conduit à un niveau d'excellence en sculpture - et de son inspiration régionale : il est à la fois artiste et artisan.

« Quant à ses meubles, eux aussi sont les témoins d'une époque où l'âme bretonne s'exprimait dans tous les aspects de la vie quotidienne. Ses créations mobilières sont le reflet d'une région qui souhaite se tourner vers le futur, tout en puisant son inspiration dans ses origines ancestrales. André crée des meubles à l'image de la région et de ses habitants, il leur donne une apparence rude et imposante, leur structure est solide, comme si ces meubles devaient subir la rigueur de la vie dans les contrées bretonnes. Mais le décor vient poser la touche de délicatesse, les motifs rappellent les origines du peuple et leur traitement stylisé suggère l'époque à laquelle il vit : une époque en passe de modernité. »

André Le Picard est donc un créateur complet, qui possède le savoir-faire des artisans ensembliers et sculpteurs ainsi que l'esprit original de l'artiste. Il a su adapter sa formation artistique parisienne, ainsi que sa formation pratique, réalisée auprès de son père et de son grand-père, à ses recherches pour une création régionale. Ceci transparaît dans son œuvre mobilière, il propose des meubles originaux et de qualité, réalisés avec grand soin dans les ateliers de l'entreprise familiale.

D'ailleurs, son rôle au sein de la maison Picard a permis à cette dernière d'entrer dans une ère nouvelle, celle de la création de modèles originaux. En tant que créateur de meubles modernes bretons de la maison Picard, il a été reconnu au niveau national dans les années 1930, apportant ainsi une plus grande renommée à "Ty Picard" » (Caroline MAHÉ, 2004).

D'après

- Archives départementales des Côtes-d'Armor, répertoire du fonds Le Picard (163 J).
- MAHÉ Caroline, « André Le Picard (1911-1989), sculpteur et ensemblier du renouveau des arts bretons », DEA, histoire de l'art, Rennes 2, 2004.
- Archives départementales des Côtes-d'Armor, *Trésors d'archives, vingt ans d'acquisitions (1988-2007)*, catalogue d'exposition, 2009.

Pour aller plus loin

- <http://www.espace-mica.com/traidunion.htm>

Pistes pédagogiques

- L'étude des arts populaires (de l'art populaire au design).
- Le renouveau culturel breton dans les années 1930.
- Le meuble d'art, de la conception à la réalisation.
- André Le Picard, un artiste entrepreneur.
- L'évolution des meubles de style régional.



Cote : 163 J 89 (AD22).
Photographie d'un buffet.
Date : s.d. [1934-1962]

Histoire des Arts

COLLÈGE



LYCÉE



Les illustrations marginales

Contexte

Ce qui est présenté ici est une expression artistique assez originale, puisqu'il s'agit de dessins faits à la marge d'un document (manuscrit, livre, carte géographique...), également connus sous le nom d'illustrations marginales.

La possibilité d'insérer des illustrations dans les marges est née avec la création du *codex* (première forme du livre). En effet, auparavant, les colonnes d'écriture se succédaient sur les rouleaux sans laisser beaucoup d'espaces libres. Avec le *codex*, la surface attribuée à l'écrit est définie, et un espace libre, assez large, apparaît progressivement sur les côtés, permettant ainsi de relier les différents feuillets mais également d'y ajouter d'éventuels commentaires ou illustrations. Sur de nombreux documents, les dessins ont été rajoutés bien après l'exécution du manuscrit.

Description

DOCUMENT 24.1 Copie d'un texte d'Aristote :

Liber elenchorum ... dividitur in duos libros, d'Aristote.

Le document de 1470 sur lequel figure ce dessin est une copie d'un texte d'Aristote faite par un étudiant nommé Rodolphe de La Touche. Un homme, dont on ne voit que la partie supérieure du corps, est dessiné en rouge et noir. L'auteur a pris soin de représenter de nombreux détails du visage du personnage, mais également des vêtements et du chapeau. Une partie du texte est encadrée et sort de la main de cet homme, un peu à la manière d'une bulle de bande dessinée. Ce procédé est sans doute utilisé pour mettre en évidence un passage précis dans le texte.

DOCUMENT 24.2 Aveu de la seigneurie de Kerespert.

Nous avons ici une lettrine, dessinée à l'encre noire et rouge, c'est-à-dire une initiale en majuscule, décorée et placée en tête d'un texte, à la manière des textes médiévaux. Elle apparaît sur un document de la seigneurie de Kerespert en Trédarzec, daté de 1608. Il s'agit de la lettre C. Elle est encadrée, ce qui permet de bien la mettre en valeur et de la différencier, par rapport au reste du texte. Elle est ornée de fleurs et présente différents petits personnages. Il est intéressant de noter qu'à la période où a été produit ce document (début du XVII^e siècle), l'utilisation de lettrines comme celle-ci devient beaucoup plus rare. D'autre part, on remarque que le dessin est un peu maladroit, ce qui laisse supposer que l'auteur n'est sans doute pas un dessinateur ou un enlumineur professionnel, mais plutôt l'auteur du texte lui-même qui a voulu agrémenter celui-ci.

DOCUMENT 24.3 Cartulaire de l'abbaye de Saint-Aubin-des-Bois en Plédéliac.

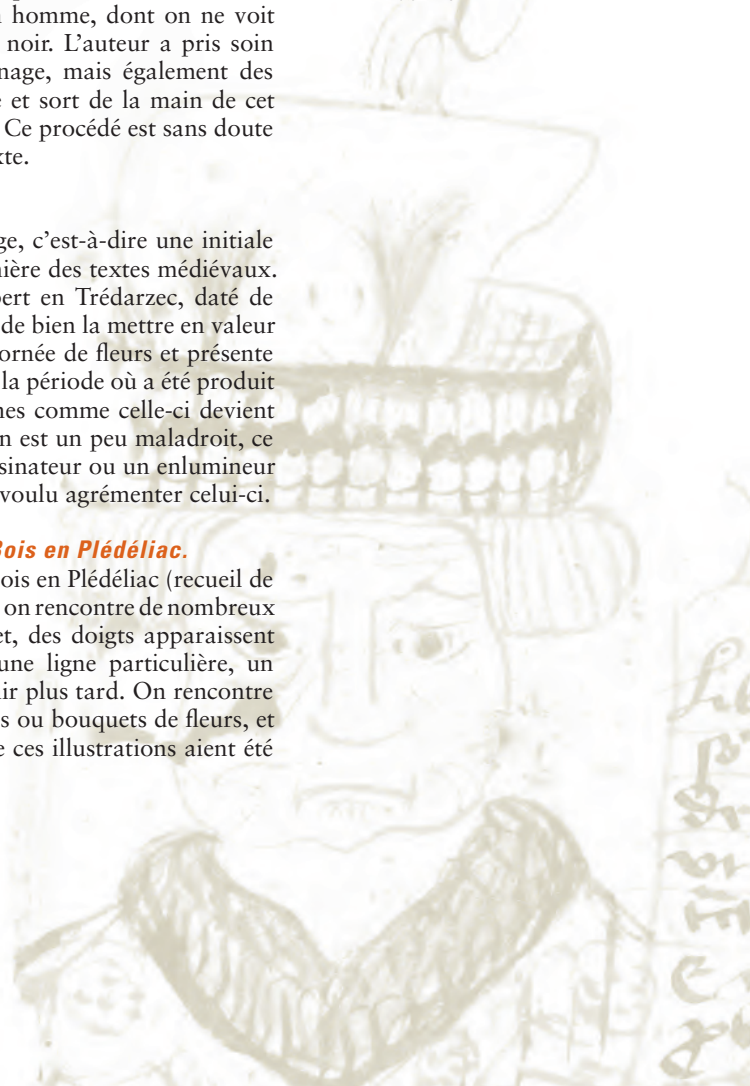
Tout au long du cartulaire de l'abbaye de Saint-Aubin-des-Bois en Plédéliac (recueil de copies de chartes concernant l'abbaye élaboré au XIV^e siècle), on rencontre de nombreux petits dessins, dont la fonction dans le texte varie. En effet, des doigts apparaissent fréquemment dans la marge, mettant ainsi en évidence une ligne particulière, un passage compliqué, sur lesquels le copiste envisage de revenir plus tard. On rencontre également des dessins plus décoratifs, comme des guirlandes ou bouquets de fleurs, et même des petits personnages. Il semblerait que certaines de ces illustrations aient été ajoutées après la composition du manuscrit.



Cote : 1 MS 5 (AD22).

« Liber elenchorum... dividitur in duos libros », commentaires des œuvres d'Aristote, première page.

Date : 1470-1471.



Les illustrations marginales

DOCUMENT 24.4 Carte de Saint-Caradec.

Ce dessin apparaît en marge (en bas à droite) d'une carte de la commune de Saint-Caradec dressée pendant la période révolutionnaire. Alors que l'église, représentée sur la carte, est dessinée très «grossièrement», le personnage est, quant à lui, très soigné. Il représente une sorte de loup-garou, c'est-à-dire un être mi-homme mi-loup. Le dessin, en couleur, est très détaillé. On remarque la queue, le pelage, les griffes de l'animal. L'auteur a pris soin de colorier en rose le visage, les pieds et les mains, pour leur donner un aspect humain. On peut se demander pourquoi cette «créature» apparaît ici... Y a-t-il eu à cette époque une histoire de loup dans la région de Saint-Caradec? Les derniers loups disparaissent dans le département dans le département des Côtes-du-Nord à la fin du XIX^e siècle.

DOCUMENT 24.5 Courrier de la préfecture de Saint-Brieuc.

Ce dessin apparaît sur une lettre, datée du 13 novembre 1930, et provenant du Cabinet du Préfet des Côtes-du-Nord. Dans ce document, il est question de l'installation d'un poste téléphonique dans le cabinet d'un juge d'instruction à Saint-Brieuc. Cependant, les fonds semblent être insuffisants, comme le laisse imaginer le dessin, en bas à gauche. En effet, celui-ci représente un homme en costume, qui, l'air embêté, retourne ses poches pour montrer qu'elles sont vides. À côté de lui, on peut lire: «Crédit?». L'auteur du document a donc pris le soin de rajouter, de manière facétieuse, un petit personnage, pour mettre en évidence les problèmes financiers rencontrés, qui semblent, en l'occurrence, sans solution.

Interprétation

Les petits dessins dans les marges des documents sont parfois une illustration du texte, un repère dans le texte, tout simplement une fantaisie de l'auteur ou encore une preuve de l'ennui de celui-ci. Tantôt soigneusement préparés, tantôt complètement improvisés, ils sont parfois très utiles pour comprendre la signification d'un document. C'est, par exemple, grâce à ce genre de dessin en marge, qu'a été découvert la seule représentation de Jeanne d'Arc, réalisée de son vivant. Dans le registre des délibérations du Conseil du Parlement de Paris (Parlement civil), datées du 12 novembre 1428 au 18 avril 1436, on trouve, notamment, au folio 12, la relation par le greffier Clément de Fauquembergue de la délivrance d'Orléans, en mai 1429, par l'armée du Dauphin, accompagnée de «une pucelle seule». Dans la marge, il a dessiné à la plume Jeanne d'Arc à mi-corps et de profil, tenant une bannière avec les lettres «IHS» (pour *Jhesus*). C'est le seul portrait connu de Jeanne d'Arc exécuté de son vivant (Archives nationales, document original coté AE/II/447).



Cote : 4 N 36 (AD22).

Illustration marginale soulignant un manque de crédits.
Courrier adressé par le sous-préfet de Saint-Brieuc à l'architecte départemental.

Date : 13 novembre 1930.

D'après

- MARTIN Henri-Jean, VEZIN Jean (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990.
- Archives nationales (Paris), collections du Musée de l'histoire de France : http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0008/dafanch06_a200139n00024_2.htm

Pour aller plus loin

- Bibliothèque nationale de France :
- *Titivillus, le démon des calligraphes* : http://expositions.bnf.fr/parole/arret/02_2.htm
«Les scribes médiévaux couchant sur le parchemin le texte de la Bible étaient, dit-on, tellement impressionnés par la responsabilité écrasante qui leur incombait qu'ils avaient inventé la figure de Titivillus, diable affecté au scriptorium qu'ils pouvaient accuser de toutes les erreurs de transcription...»
- Les origines de la BD : <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>

Pistes pédagogiques

- L'étude du travail d'illustration des manuscrits jusqu'à la bande dessinée.
- Les emprunts et les reprises à travers le temps.
- L'évolution du manuscrit.
- Un atelier «lettrine» et enluminure.

Histoire
des ArtsCOLLÈGE
Histoire
des Arts
Arts,
CRÉATIONS,
CULTURESLYCÉE
Histoire
des Arts
Arts,
SOCIÉTÉS,
CULTURES

La calligraphie



Cote du document :
1 E 21 (AD22).

Première page du registre
de comptes du comté
de Penthièvre.

Date : 1465-1467.

Dimensions : 32 x 38 cm,
120 feuillets.

Auteur :
Guillaume Cadet (receveur).

Technique : page calligraphiée
à l'encre noire.

Support : parchemin.

La calligraphie



Cote : 1 E 21 (AD22).

Détail de la page
du registre de comptes
du comté de Penthièvre.

Date : 1465-1467.

Dimensions : 32 x 38 cm,
120 feuillets.

Auteur : Guillaume Cadet
(receveur).

Technique : page
calligraphiée à l'encre noire.

Support : parchemin.

1.2



Une signature particulière : les sceaux du Moyen Âge

Cote : H 420,
fonds de l'abbaye
de Saint-Magloire de Léhon
(AD22).

Sceau équestre
de forme ronde.

Date : 1281.

Dimensions : 72 mm.

Auteur :
Guillaume de Rochefort.

Technique : empreinte de cire
appendue sur simple queue
de parchemin.

Support : cire verte foncée.

DOCUMENT 2.1



2.1

Cote : H 39, fonds de l'abbaye
de Beauport (AD22).

Sceau de Conrad Ronhofer,
docteur de l'université
de Ratisbonne (Saint-Empire
romain germanique)
en navette (en forme d'amande).

Date : 1415.

Dimensions : 68 x 45 mm.

Auteur : Conrad Ronhofer.

Technique : empreinte de cire
appendue par une double
cordelette de lin.

Support : cire rouge.

DOCUMENT 2.2



2.2

Une signature particulière : les sceaux du Moyen Âge



Cote : H 420, fonds de l'abbaye de Saint-Magloire de Léhon (AD22).

Sceau en navette de Gervaise de Dinan.

Date : 1233 ou 1234.

Dimensions : 50 x 80 mm.

Auteur : Gervaise de Dinan.

Technique : empreinte de cire appendue par une cordelette de soie tressée.

Support : cire brune.

2.3

DOCUMENT 2.3



Cote : 2 G 2, fonds de l'évêché de Tréguier (AD22).

Sceau plaqué de l'abbaye de Beauport.

Date : 13 juin 1709.

Dimensions : 20 x 20 mm.

Auteur : Abbaye de Beauport.

Technique : empreinte de cire plaquée.

Support : cire rouge.

2.4

DOCUMENT 2.4

La cathédrale de Tréguier et son cloître gothique



3.1

Cote : 15 Fi 120 (AD22).

Cloître de l'ancienne cathédrale
(extrait de *La Bretagne
Contemporaine*).

Date : 1865.

Dimensions : 33 x 27 cm.

Auteur : Félix Benoist.

Technique : lithographie.

Support : impression
par Charpentier, Paris.

DOCUMENT 3.1



3.2

Cote : 1 Q 143 (AD22).

Détail du plan de la maison
épiscopale de Tréguier.

Date : 19 floréal an II (8 mai 1794).

Dimensions : 160 x 97 cm.

Auteur : ingénieur
du 4^e arrondissement du
département des Côtes-du-Nord.

Technique : plan aquarellé.

Support : papier.

DOCUMENT 3.2

La cathédrale de Tréguier et son cloître gothique

Cote : 16 Fi 6398 (AD22).
 Vue d'ensemble
 du cloître.
 Date : s.d. [1908-1910].
 Dimensions : 13,5 x 9 cm
 Auteur : ND Phot.
 Technique : photographie.
 Support :
 papier (carte postale).

DOCUMENT 3.3



3.3

Cote : 16 Fi 6399 (AD22).
 Galerie du cloître.
 Date : s.d. [1908-1910].
 Dimensions : 13,5 x 9 cm.
 Auteur : ND Phot.
 Technique : photographie.
 Support :
 papier (carte postale).

DOCUMENT 3.4

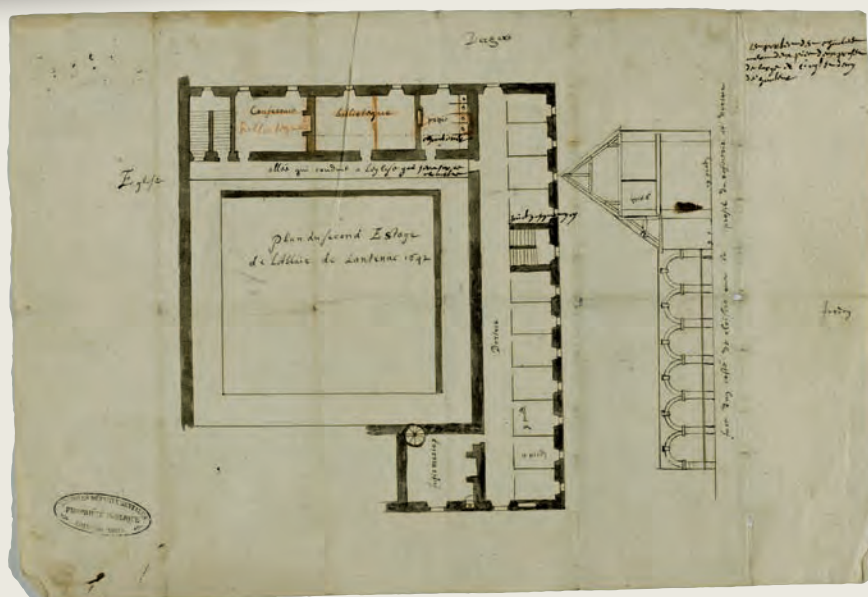


3.4

Une abbaye : l'abbaye bénédictine Notre-Dame de Lantenac (commune de La Ferrière)



4.1 (a)



4.1 (b)

Cote : H 324 (Plans 2, 7) (AD22).

Plans du monastère
de Lantenac :
plan du premier étage,
plan du second étage.

Date : 1642.

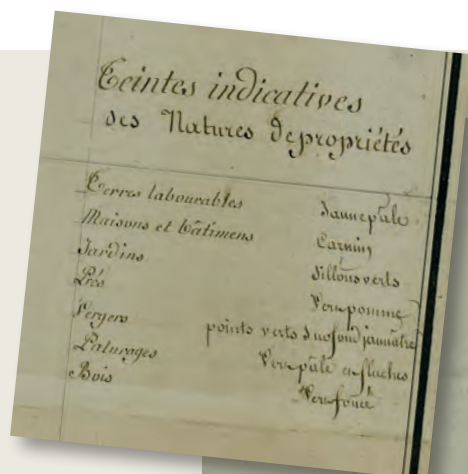
Auteur : inconnu.

Dimensions : 44 x 34 cm,
36 x 29 cm, 34 x 23,5 cm.

Technique : dessin à l'encre.

Support : papier.

Une abbaye : l'abbaye bénédictine Notre-Dame de Lantenac (commune de La Ferrière)



Cote : 3 P 63/1 (AD22).

Détail du plan par masse de culture, commune de La Ferrière.

Date : an XIII (1805).

Auteur : Delaunay (géomètre en chef), Hennon du Bois.

Dimensions : 115 x 121 cm. (arpenteur).

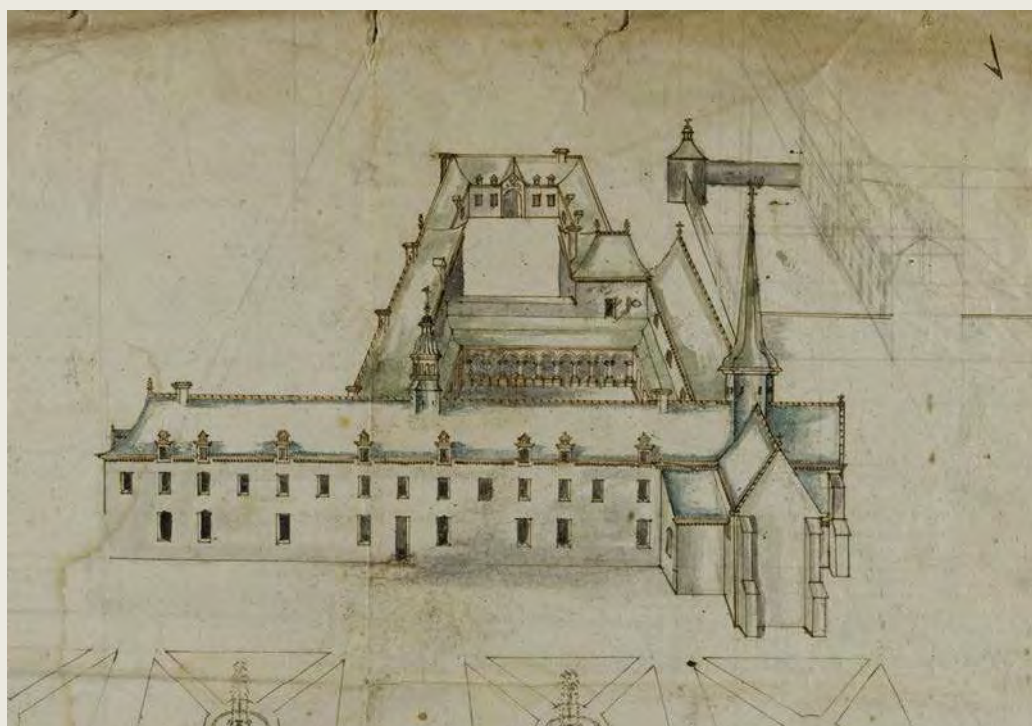
Technique : plan aquarellé, encre.

Support : papier.

DOCUMENT 4.2

4.2

4.3



Cote : H 324 (Plan 1) (AD22).

Vue cavalière de l'abbaye.

Date : 1642.

Auteur : inconnu.

Dimensions : 44 x 38 cm.

Technique : dessin à l'encre.

Support : papier.

DOCUMENT 4.3

Vue de Moncontour et du comté de Plourhan en 1698



5.1

Cote : 2 Fi 43 (AD22).
« Vue de Moncontour
et du comté de Plourhan ».
Date : 1698.
Dimensions : 28 x 74 cm.
Auteur : Marc Du Rufflay.
Technique :
encre, lavis, dorure.
Support : parchemin.

Vue de Moncontour et du comté de Plourhan en 1698

« Plan des landes et des communes de Penvénan et Plougrescant » [XVII^e siècle]

5.2

DOCUMENT COMPLÉMENTAIRE



Ce document complémentaire (A 81), est un plan intéressant la gestion du domaine de Lannion, siège de l'un des centres du domaine royal avec Dinan, Saint-Brieuc et Jugon. Le domaine royal de Lannion (évêché de Tréguier) comptait plus de 25 paroisses sous l'Ancien Régime. Cette représentation porte plus précisément sur les « communes » et « paroisses de Penvénan et Plougrescant ». Ce plan, mis en parallèle avec la vue de Moncontour et du comté de Plourhan, nous permet d'appréhender les évolutions de la cartographie qui devient progressivement de plus en plus précise pour des raisons non seulement économiques (pour une gestion plus rigoureuse des domaines), mais également scientifiques. En effet, la mise au point de nouvelles techniques et leurs diffusions ne permettent plus de se contenter d'approximations.

Cote : A 81 (AD22).

« Plan des landes
et des communes
de Penvénan et Plougrescant ».

Date : s. d. [XVII^e siècle]

Dimensions : 66 x 55 cm.

Auteur : inconnu.

Technique : peinture.

Support : parchemin.

Vignettes révolutionnaires



Cote : 40 Fi 2 (AD22).

Vignette officielle
du Ministère de la Marine.

Date : an III (1794-1795).

Dimensions : 24 x 19 cm.

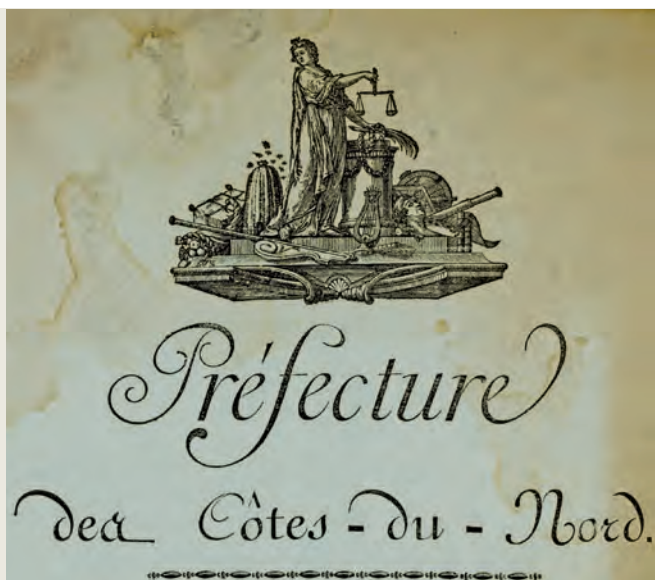
Auteur : Ministère de la Marine.

Technique : gravure sur cuivre.

Support : papier.

6.1

DOCUMENT 6.1



Cote : 2 M 5 (AD22).

Vignette préfectorale.

Date : 21 prairial an XII
(10 juin 1804).

Dimensions : 22 x 34 cm.

Auteur :
Ministère de l'Intérieur.

Technique :
gravure sur cuivre.

Support : papier.

6.2

DOCUMENT 6.2

Vignettes révolutionnaires

6.3



Cote : 1 M 306 (AD22).
Vignette préfectorale, la Patrie et les arts.
Date : 30 prairial an X (19 juin 1802).
Dimensions : 31 x 21 cm.
Auteur : Ministère de l'Intérieur.
Technique : gravure.
Support : papier.

Pour cette vignette, la Préfecture utilise une composition pyramidale sur « La Patrie et les arts ». Le génie des arts, une figure allégorique souvent représentée par un jeune homme, est ici un vieillard appuyé sur les ouvrages du naturaliste Buffon, du mathématicien Bézout, de l'ingénieur Bélidor et enfin de l'homme de lettres, Perrault. Il est entouré de nombreux éléments qui représentent un large panel des arts et des sciences (architecture, cartographie ...).

DOCUMENT 6.3

6.4



Cette vignette provient d'un ensemble de lettres privées écrites par des militaires. Le papier à en-tête, dont la typographie imite parfois l'écriture manuscrite, était fourni aux recrues par l'intendance. Certains les coloriaient à leur goût. L'armée utilisa beaucoup ces images, mais au fur et à mesure la simple référence aux activités des unités et la propagande républicaine furent éclipsées par l'expression de l'orgueil des chefs.

La vignette présentée ici a la particularité de faire référence à Agricol Viala (1780-1793) ; celui-ci fut le héros d'un épisode tragique sur les bords de la Durance, lors de l'insurrection des Girondins. Avignon ayant pris parti pour la Convention, les fédéralistes marseillais sont quelques temps tenus à distance grâce au sacrifice du jeune Viala qui tenta de couper les câbles des pontons (6 juillet 1793).

La technique de la gravure

Cote : 1 L 698 (AD22).
Lettre du militaire Bouttier.
Date : 5 pluviôse an III (24 janvier 1795).
Dimensions : 22 x 17,5 cm
Auteur : inconnu.
Technique : gravure.
Support : papier.

Sur une planche de bois dur et lisse, on dessine à la plume non seulement l'ensemble de la composition à graver, mais aussi tous les détails déterminant l'effet, depuis l'ombre la plus intense jusqu'à la plus faible teinte. Puis on creuse avec un instrument tranchant - à l'origine la pointe à graver, plus tard le burin - les parties qui doivent rester blanches dans l'estampe. Celles sur lesquelles la plume s'est arrêtée sont épargnées par le graveur, d'où le nom de taille d'épargne, et, comme elles subsistent seules à la hauteur de la surface première, elles déposent sur la feuille de papier, appelée épreuve ou estampe, l'encre d'impression qu'elles ont reçue. Plusieurs techniques permettent de réaliser une gravure sur cuivre. Nous retiendrons principalement la technique au burin : on taille directement la plaque de métal à l'aide d'un outil en acier dont la pointe est en forme de losange et la technique celle de l'eau forte c'est à dire à l'acide. Il s'agit d'un procédé de taille en creux indirect. « Le principe est simple : sur la plaque de métal préalablement recouverte d'un vernis à graver, l'artiste dessine son motif à la pointe métallique. La plaque est ensuite placée dans un bain d'acide qui « mord » les zones à découper et laisse intactes les parties protégées. Après nettoyage du vernis, la plaque est encrée et mise sous presse ». D'après : (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Eau-forte>)

DOCUMENT 6.4

Vues générales du Cap Fréhel (1865, 1880)



Vue générale du Cap Fréhel, en 1865.



Vue du Phare du Cap Fréhel, en 1880, avant les travaux de transformation.

Cote : S supplément 561 (AD22).

Détails de planches aquarellées sur papier représentant les plans et élévations du phare du Cap Fréhel, conservées dans un atlas des phares et balises.

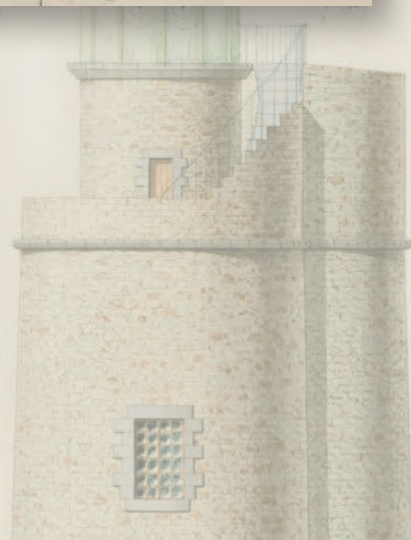
Dimensions de la planche : 62 x 83,5 cm ; dimensions des dessins : 13 x 18 cm.

Date : 1887.

Auteur : Cadin (conducteur des travaux publics), sous l'autorité de l'ingénieur ordinaire Guillemoto.

Technique : crayon à papier, aquarelle et rehauts d'encre noire.

Support : papier.



Vues générales du Cap Fréhel (1865, 1880)

CONSTRUCTION D'UNE TOURELLE AMER SUR LA ROCHE LA HERGUE (Rade de Portrieux.)

Elevation.



7.2

Cote : S supplément 561 (AD22).

Détail d'une planche représentant la construction d'un amer (sous la forme d'une tourelle) sur la roche de La Hergue (rade de Portrieux), conservée dans un atlas des phares et balises.

Dimensions de la planche :
62 x 83,5 cm.

Date : 1887.

Auteur : Guillemoto (ingénieur ordinaire).

Technique : crayon à papier, aquarelle et rehauts d'encre noire.

Support : papier.

DOCUMENT 7.2

7.3

Cote : 15 Fi 100 (AD22).

Vue de la station balnéaire du Val-André, au début de son développement (commune de Pléneuf).

Dimensions de la planche :
31 x 23 cm.

Date : 1880.

Auteur : Gustave Fraipont.

Technique : aquarelle et rehauts d'encre noire.

Support : papier.

DOCUMENT 7.3



Aquarelle de G. Fraipont

Génie civil et dessins industriels : le phare des Roches Douvres



Cote : Bi non coté (AD22).

Photographie
et planche représentant
une coupe du premier phare,
dans *Les Travaux publics de
la France* - tome cinquième :
phares et balises, sous
la direction de Léonce Reynaud.

Date : 1883.

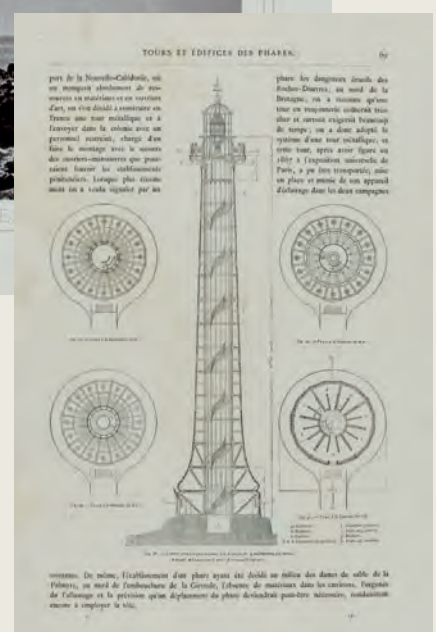
Dimensions : 56 x 40 cm.

Editeur : J. Rothschild, Paris.

Technique : photographie
et planche illustrée imprimée.

Support : papier.

DOCUMENT 8.1



Génie civil et dessins industriels : le phare des Roches Douvres

Le phare de Bréhat.



Cote : Bi non coté (AD 22).

Détail d'une planche représentant les travaux sur le phare des Héaux de Bréhat, dans *Les Travaux publics de la France* - tome cinquième : phares et balises, sous la direction de Léonce Reynaud.

Date : 1883.

Dimensions : 56 x 40 cm.

Éditeur : J. Rothschild, Paris.

Technique : gravure.

Support : papier.

DOCUMENT 8.2



8.2

8.3

Cote : Bi non coté (AD 22).

Planche n° 20 représentant l'élévation et la coupe du phare des Héaux de Bréhat dans *Mémoire sur l'éclairage et le balisage des côtes de France*, Léonce Reynaud, Paris Imprimerie impériale, 1864.

Date : 1864.

Dimensions : 32 x 45 cm.

Auteur : Léonce Reynaud.

Technique : gravure.

Support : papier.

DOCUMENT 8.3



Le phare des Héaux de Bréhat se situe à environ 5 milles (environ 10 kilomètres) de l'île de Bréhat et à 2,5 milles (environ 5 kilomètres) de la côte. Il a été construit par Léonce Reynaud, ingénieur des Ponts et Chaussée, entre 1836 et 1840. L'édifice mesure 47,20 m de haut pour 4,20 m de diamètre et est entièrement construit en granit. La construction n'a pas été simple, en raison des conditions climatiques, d'une part, qui obligeaient les ouvriers à rester sur place, et du terrain rocheux accidenté, d'autre part. La forme du phare est conçue pour résister aux tempêtes. L'édifice s'élève sur neuf étages : les deux premiers sont consacrés à des magasins, les quatre suivants se composent de la cuisine et des chambres des gardiens. Le septième étage forme une chambre plus « luxueuse » destinée aux ingénieurs, le huitième étage est une chambre de service et la lanterne se trouve au neuvième. Lors de la Seconde Guerre mondiale, la partie supérieure du phare fut détruite par les Allemands et reconstruite ensuite.

Étienne Bouillé: Peintre et photographe (1858-1933)



9.1

Cote : 23 Fi 241 (AD22).

Femme arrachant des pommes
de terre à Porz-Even
en Ploubazlanec.

Date : s.d. [vers 1900-1920]

Dimensions : 12 x 8,5 cm.

Auteur : Étienne Bouillé.

Technique : photographie
noir et blanc.

Support : négatif sur plaque
de verre.

DOCUMENT 9.1

9.2



Cote : Collection du Musée
du Vieux Château, Laval.

*Matinée de juin
à Porz-Even.*

Date : vers 1893.

Dimensions : 91,5 x 151,5 cm.

Auteur : Étienne Bouillé.

Technique : peinture à l'huile.

Support : toile.

DOCUMENT 9.2

Étienne Bouillé : peintre et photographe (1858-1933)

Cote : 23 Fi 238 (AD22).
 Port de Loguivy-de-la-Mer
 en Ploubazlanec.
 Date : s.d. [vers 1900-1920]
 Dimensions : 13 x 18 cm.
 Auteur : Étienne Bouillé.
 Technique : photographie noir
 et blanc.
 Support : négatif sur plaque
 de verre.



9.3

DOCUMENT 9.3

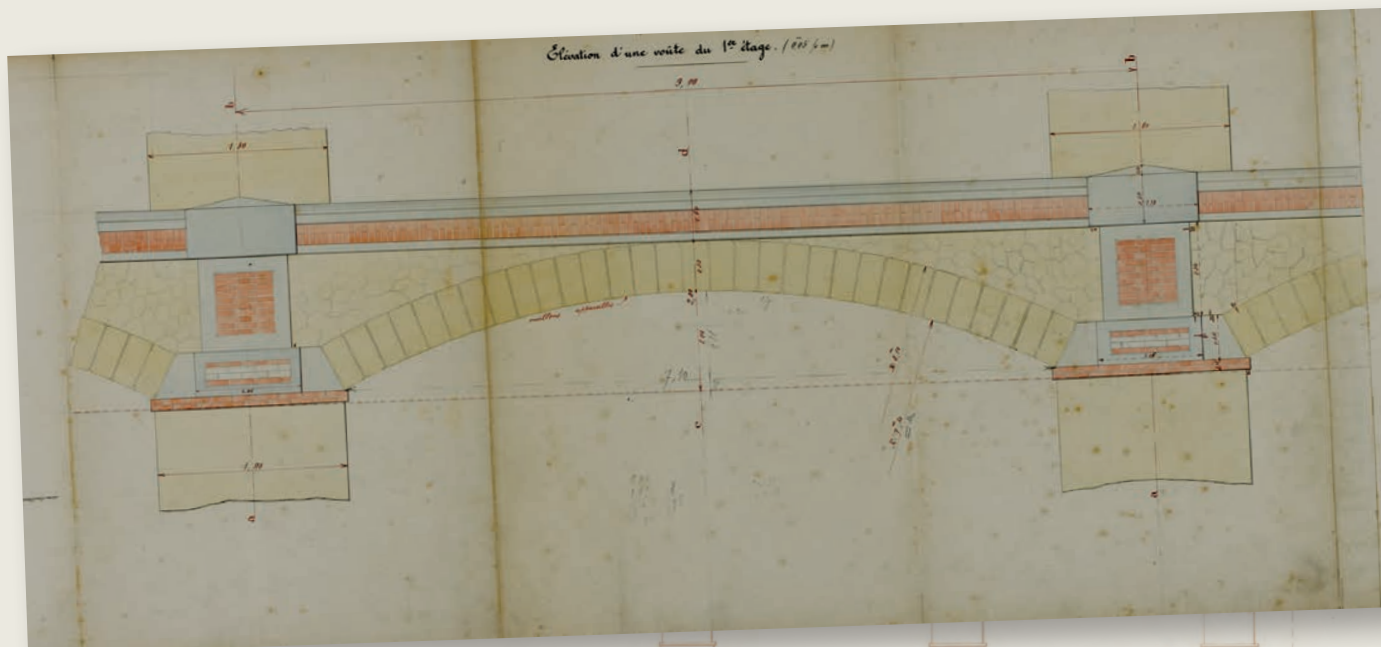
Cote : Collection du Musée
 d'art et d'histoire
 de Saint-Brieuc.
 Le port de Loguivy
 à marée basse.
 Date : s.d. [fin du XIX^e siècle]
 Dimensions : 103 x 201 cm.
 Auteur : Étienne Bouillé.
 Technique : peinture à l'huile.
 Support : toile.



9.4

DOCUMENT 9.4

Les ouvrages d'art de l'ingénieur Louis Harel de La Noë (1852-1931)



Cote : 5 S 117 (AD22).

Détails des voûtes
de contreventement du 1^{er} étage
du viaduc sur le Gouët.

Date : 14 septembre 1903.

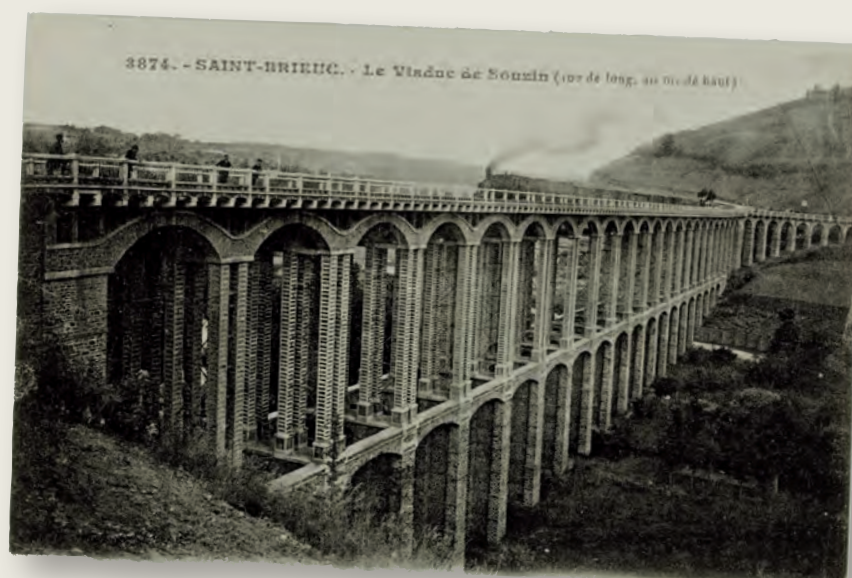
Dimensions : 140 x 31 cm.

Auteur : Louis Harel de La Noë.

Technique : dessin.

Support : papier.

DOCUMENT 10.1



Cote : 16 Fi 3616 (AD22).

Le viaduc de Souzain.

Date : s.d. [1917-1924].

Dimensions : 13,5 x 9 cm.

Auteur : inconnu,
éditeur Hamonic.

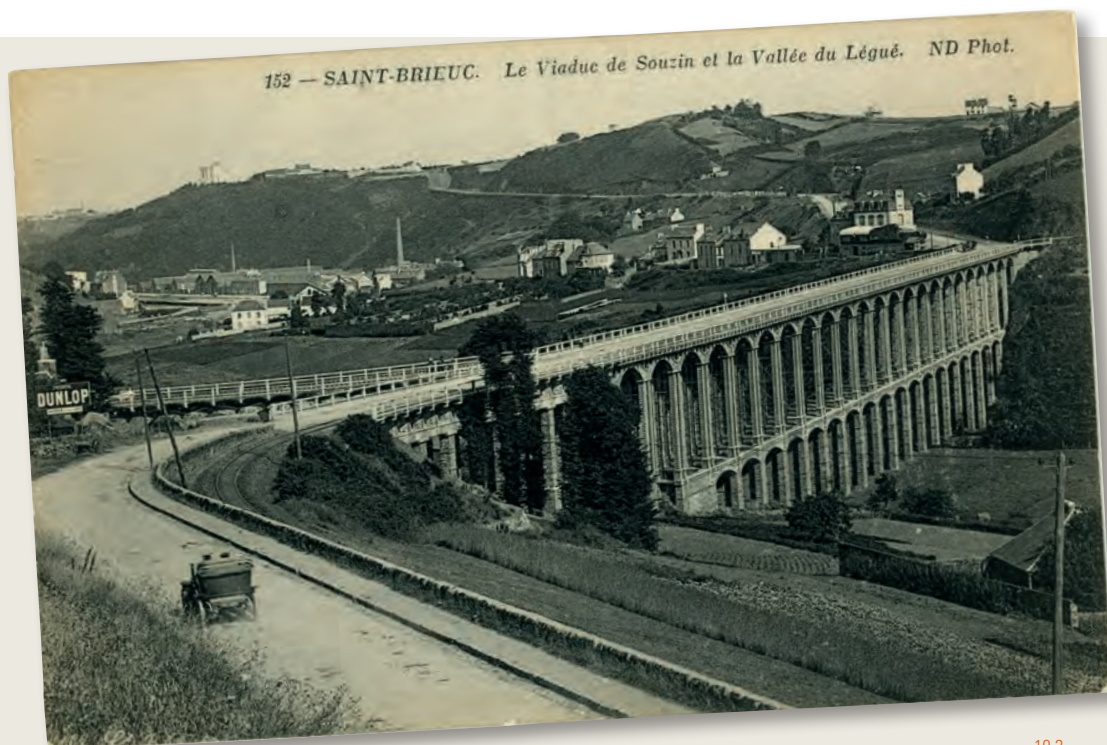
Technique : photographie.

Support :
papier (carte postale).

DOCUMENT 10.2

10.2

Les ouvrages d'art de l'ingénieur Louis Harel de La Noë (1852-1931)



Cote : 16 Fi 3618 (AD22).

*Le viaduc de Souzain
et la vallée du Légué.*

Date : s.d. [1913].

Dimensions : 13,5 x 9 cm.

Auteur : inconnu,
éditeur ND Phot.

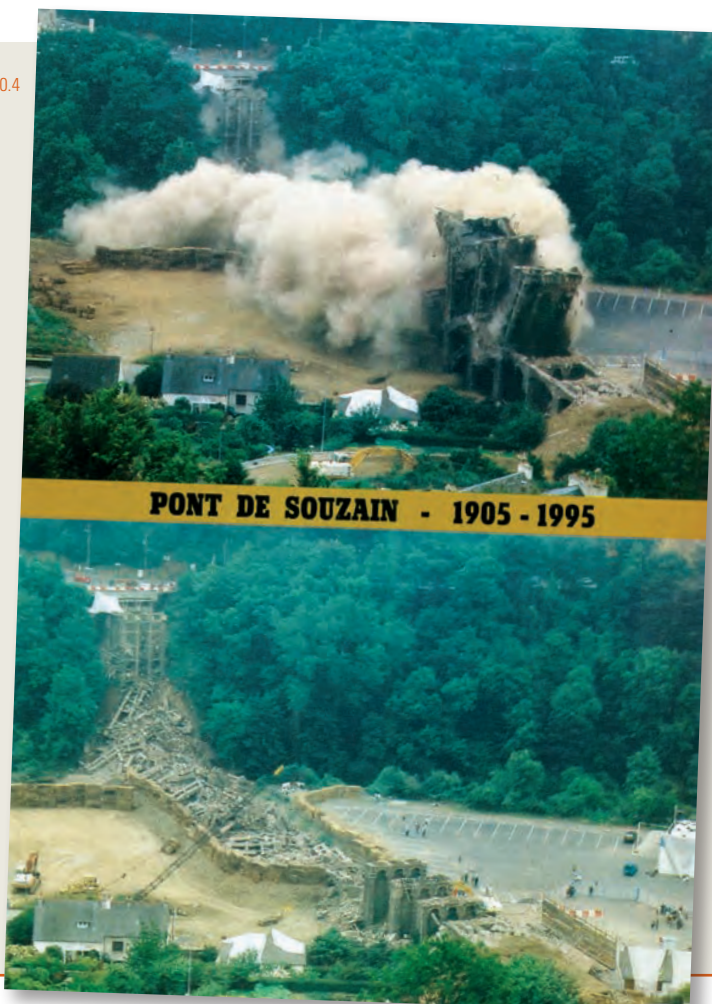
Technique : photographie.

Support : papier
(carte postale).

10.3

DOCUMENT 10.3

10.4



Cote : 16 Fi 5243 (AD22).

*Saint Brieuc - Plérin,
le pont de Souzain (1905-1995)
[Démolition du pont, 27 juin 1995].*

Date : 1995.

Dimensions : 11 x 15 cm.

Auteur : inconnu, édition Club
cartophile des Côtes-d'Armor.

Technique : photographie.

Support : papier
(carte postale).

DOCUMENT 10.4

Statuaire publique

11.1

1069.- St-BRIEUC
Maire de St-Brieuc

Poulain-Corbion
le 5 Brumaire, an VIII,
ville.

Cote : 16 Fi 5018 (AD22).

Saint-Brieuc, place de la préfecture.

Statue de Poulain-Corbion.

[du sculpteur Pierre-Marie-François Ogé].

Date : s.d. [1902-1903].

Dimensions : 13,5 x 9 cm.

Auteur : inconnu, éditeur Breiz H.E.

Technique : photographie.

Support : papier (carte postale).

DOCUMENT 11.1

11.2



Cote : 16 Fi 5055 (AD22).

Saint-Brieuc, parc des promenades.

Bretonne du Goëlo.

[du sculpteur Francis Renaud].

Date : s.d. [1930].

Dimensions : 13,5 x 9 cm.

Auteur : inconnu,
éditeur : Papeterie B. Nédelec,
Saint-Brieuc.

Technique : photographie.

Support : papier (carte postale).

DOCUMENT 11.2

Statuaire publique

Cote : 14 Fi 48 (AD22).

*M. Poulain de Corbion
député de la Sénéchaussée
de Saint-Brieuc.*

Date : 1789.

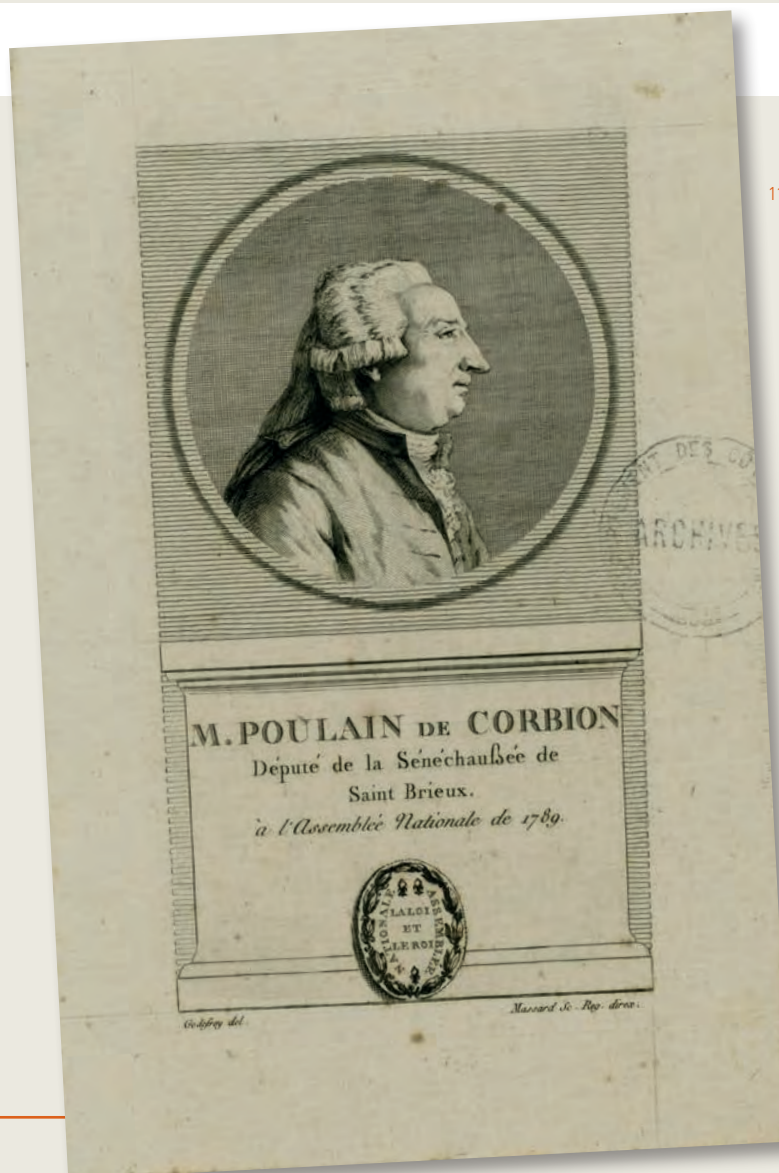
Dimensions : 21 x 28 cm.

Auteur : Godfroy / Massard.

Technique : gravure.

Support : papier.

DOCUMENT 11.3



11.3

La technique de la sculpture en bronze (alliage de cuivre et d'étain ; parfois de plomb) :

Un moule réfractaire est réalisé à partir d'une épreuve en cire de la sculpture, celle-ci ayant été elle-même coulée dans un moule réalisé à partir de la pièce originale. Le bronze est ensuite coulé par un fondeur dans ce moule réfractaire. La cire est alors évacuée par des évents se trouvant dans le moule réfractaire. C'est pourquoi on parle de moulage à la cire perdue. Pour le démoulage, le moule réfractaire est alors cassé.

D'après :

<http://www.galerie-rollin.com/UserFiles/File/Lexique%20sculptureA4.pdf>

D'autres œuvres de Francis Renaud :

Les Veuves d'Islandais (musée de Saint-Brieuc), Monument aux morts en mer, hommage aux héroïnes de *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti. « La mer c'est aussi la tragédie des veuves ; Francis Renaud a conçu un monument aux morts en mer, qui est un hommage aux héroïnes de *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti. Il expose ce groupe *Veuves d'Islandais* en 1932 et obtient une médaille d'or, mais il n'a pas de commande et les tentatives qu'il fait auprès du maire de Ploubazlanec, pour que le groupe soit placé à Pors Even face à la mer, en hommage à Pierre Loti et aux pêcheurs d'Islande, resteront vaines, malgré l'appui de quelques articles. Le plâtre (2 mètres de haut), en mauvais état, attend toujours au musée de Saint-Brieuc. C'est un groupe imposant de deux femmes debout, l'une voûtée n'est qu'une éloquente cape de deuil, dans le capuchon de laquelle se cache le visage dans un trou d'ombre ; l'autre jeune et digne, coiffée de la toukenn, affronte l'adversité, le visage impassible et dur ; les plis simplifiés structurent les deux silhouettes et leur donnent une monumentalité expressive ».

DELOUCHE Denise, THOMAS-LAGES Véronique, « Francis Renaud sculpteur, ou une certaine modernité », dans DELOUCHE Denise (dir.), *La Création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

DOCUMENT 11.4

Affiches touristiques des chemins de fer de l'État - Dinan

Cote : 12 Fi 62 (AD22).
Excursions en Bretagne
 [rue du Jerzual à Dinan].
 Date : 1921.
 Dimensions : 112 x 77 cm.
 Auteur : Géo Dorival, Paris
 Imprimerie Cornille et Serre.
 Technique : impression
 en couleurs.
 Support : papier.

DOCUMENT 12.1



12.1

Cote : 12 Fi 63 (AD22).
Excursions en Bretagne.
Dinan [rue de l'Horloge].
 Date : 1928.
 Dimensions : 109 x 79 cm.
 Auteur : Maurice Toussaint.
 Paris Imprimerie Daude frères.
 Technique : impression
 en couleurs.
 Support : papier.

DOCUMENT 12.2



12.2

Cote : 12 Fi 142 (AD22).
Excursions en Bretagne.
Billets à prix réduits
 [rue du Vieux Dinan].
 Date : 1913.
 Dimensions : 109 x 78 cm.
 Auteur : Julien Lacaze.
 Technique : impression
 en couleurs.
 Support : papier.

DOCUMENT 12.3



12.3

Affiches touristiques des chemins de fer de l'État - Dinan

12.4

Cote : 12 Fi 55 (AD22).
 Les vacances en Bretagne
 Saint-Quay-Portrieux.
 Date : 1929.
 Dimensions : 100 x 64 cm.
 Auteur : Charley Garry.
 Technique : impression
 en couleurs.
 Support : papier.

DOCUMENT 12.4

**Une affiche résolument moderne, une autre image de la Bretagne :**

« Les Vacances en Bretagne - Saint-Quay-Portrieux (Côtes-du-Nord) - Plage au séjour joyeux », par Charley Garry.

« Après 1929, la presse médicale semble prendre la relève pédagogique des guides touristiques. Le soleil est le point de mire de l'affiche. Un héliotropisme et la baignade triomphent. La baigneuse est aussi vénérée par les peintres. Avec Garry, la publicité pour Saint-Quay-Portrieux, réduite au séjour joyeux, se passe d'anecdote. Elle utilise la force d'accrochage des magazines de mode diffusés partout. Garry schématise les installations, épure les formes. L'ovale de la piscine est l'écho de la baigneuse-soleil au maquillage moderne qui ôte à Saint-Quay toute racine bretonne. Le rythme répétitif scande l'image et le texte renforce l'impact du slogan. Le sport polarise l'attention. Le culturisme, synonyme de santé, de beauté est aussi la première expression d'émancipation féminine. Plus d'épouses candides sur les plages, mais des muses sportives qui nous convient aux joies du canoë en couple à Saint-Cast ou comme cette garçonne à la pêche au Val-André ».

ROBERT Michèle, « Affiches et imagerie touristique », dans *La Mer et les jours. 5 siècles d'arts et cultures maritimes en Côtes-d'Armor*, 1992, catalogue d'exposition, Conseil général des Côtes-d'Armor.

Photographies au début du XX^e siècle

13.1

Cote : 44 Fi 3 (AD22).
Plérin, Montreur d'ours
au Légué.
Date : s.d. [1904-1908].
Dimensions : 8,5 x 10 cm.
Auteur : Barat, collection
Delépine.
Technique : photographie
noir et blanc.
Support : plaque de verre.

DOCUMENT 13.1

Cote : 44 Fi 6 (AD22).
Saint-Quay-Portrieux,
Roulotte de tsiganes
« La nouvelle route de Saint-Quay ».
Date : s.d. [1904-1908].
Dimensions : 8,5 x 10 cm.
Auteur : Barat, collection
Delépine.
Technique : photographie
noir et blanc.
Support : plaque de verre.

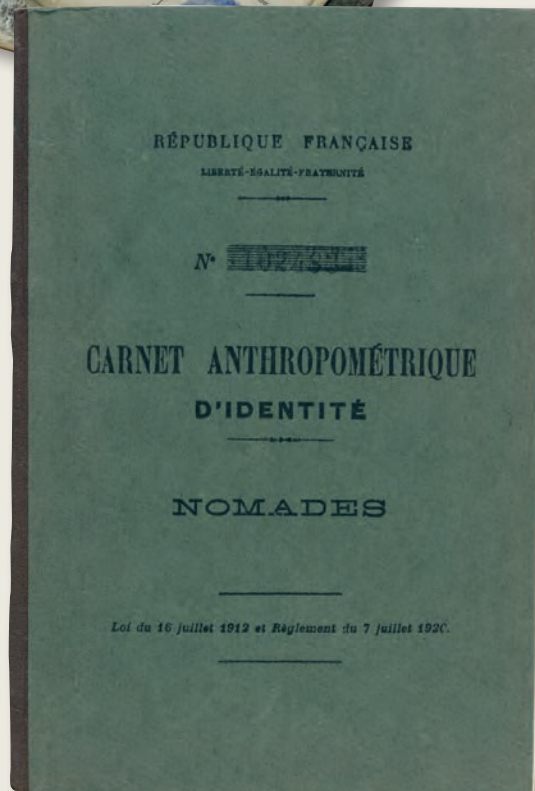
DOCUMENT 13.2

13.2

Cote : 43 Fi 99 (AD22).
Lamballe, Foire aux chevaux
sur la place du champ de foire.
Date : s.d. [fin XIX^e siècle-1920].
Dimensions : 13 x 18 cm.
Auteur : Du Cleuziou.
Technique : photographie
noir et blanc.
Support : plaque de verre.

DOCUMENT 13.3

13.3

Photographies au début du XX^e siècle

Cote : 4 M 66 (AD22).

Carnets anthropométriques
d'identité des nomades.

Date : s. d. [1912-1969].

Dimensions : 13,5 x 20 cm.

Auteur : Ministère de l'Intérieur.

Technique : photographie
noir et blanc, impression
et encre noire/bleue
(annotations manuscrites)

Support : papier.

L'architecture au XX^e siècle : Caisse d'Épargne, Saint-Brieuc



Cote : 15 Fi 137 (AD22).

Caisse d'Épargne,
Saint-Brieuc (18 rue de
Rohan), détail de la façade,
planche XXXII.

Date : 1909-1911.

Dimensions : 16 x 24,5 cm.

Auteur :
Georges-Robert Lefort.

Technique : gravure.

Support : papier.

DOCUMENT 14.1

L'architecture au XX^e siècle : Caisse d'Épargne, Saint-Brieuc

Les reproductions des différents bâtiments de la Caisse d'Épargne entre 1834 et 1934.



14.2.a



14.2.b



14.2.c



14.2.d

Cote : 3 bi 200 (AD22).
illustrations extraites
de l'ouvrage intitulé
*Centenaire de la Caisse
d'Épargne de Saint-Brieuc*,
Les Presses Bretonnes,
Saint-Brieuc.

Date : 1934.

Dimensions : 16 x 24 cm.

Auteur : Joseph Marcel.

Technique : impression
couverture couleur,
photographies noir et blanc.

Support : papier.

Affiches des « journées » de guerre de la première guerre mondiale (1914-1918)



Cote : 12 Fi 113 (AD22).

Journée du Poilu.
«Pour que papa vienne en permission, s'il vous plaît».

Date : 25 et 26 décembre 1915.

Dimensions : 120 x 80 cm.

Auteur : Francisque Poulbot.

Technique :
impression en couleurs.

Support : affiche papier.

DOCUMENT 15.1



15.1



Cote : E-dépôt Le Quillio (AD22).

*Journée de l'armée
d'Afrique et des troupes
coloniales.*

Date : 1917.

Dimensions : 120 x 80 cm.

Auteur : Charles Fouqueray.

Technique :
impression en couleurs.

Support : affiche papier.

DOCUMENT 15.2

15.2

Affiches des « journées » de guerre de la première guerre mondiale (1914-1918)



15.3

Cote : 12 Fi 87 (AD22).

Emprunt de la Défense nationale. « N'oublie pas de souscrire... pour la victoire!... et le retour! »

Date : 1915.

Dimensions : 114 x 79 cm.

Auteur : Francisque Poulbot.

Technique : impression en couleurs.

Support : affiche papier..

DOCUMENT 15.3

On remarque que les deux dessinateurs possèdent chacun un style qui leur est propre. En effet, le trait de Francisque Poulbot est simple et arrondi, le style semble dépouillé, il n'y a qu'un seul plan de lecture. À l'inverse, Charles Fouqueray propose des dessins beaucoup plus mouvementés et colorés, la totalité de l'espace est occupé, le trait est vif et des lignes conductrices apparaissent, permettant ainsi une hiérarchisation des plans.



15.4

Cote : 12 Fi 88 (AD22).

La Journée serbe, 25 juin 1916, Anniversaire de la bataille du Kosovo.

Date : 1916.

Dimensions : 114 x 80 cm.

Auteur : Charles Fouqueray.

Technique : impression.

Support : affiche papier, couleur..

DOCUMENT 15.4

Monuments aux morts



Cote : 2 O 194/2 (AD22).

Maquette du poilu (photographie prise dans l'atelier du sculpteur).

Date : 1923.

Dimensions : 11 x 7 cm.

Auteur : Hernot.

Technique : photographie.

Support : papier.

DOCUMENT 16.1

16.1

Cote : 2 O 194/2 (AD22).

Devis de la société Hernot pour le monument aux morts de Plestin-les-Grèves.

Date : 20 janvier 1923.

Dimensions : 21 x 36,5 cm

Auteur : Hernot.

Technique : document imprimé et manuscrit.

Support : papier.

DOCUMENT 16.2

16.2



Cote : 04 22 05507 NUCA

Monument aux morts pour la Patrie de Plestin-les-Grèves.

Date : 2004.

Dimensions : fichier numérique.

Auteur : Patrick Pichouron, chargé de mission pour l'inventaire du patrimoine des communes littorales des Côtes-d'Armor.

Technique : photographie numérique.

Support : fichier numérique.

DOCUMENT 16.3



16.3

Monuments aux morts

16.4



Cote : 2 O 219/3 (AD22).

Plan du monument
aux morts de Plouguenast.

Date : 1922.

Dimensions : 64 x 49 cm.

Auteur : Didier Élie.

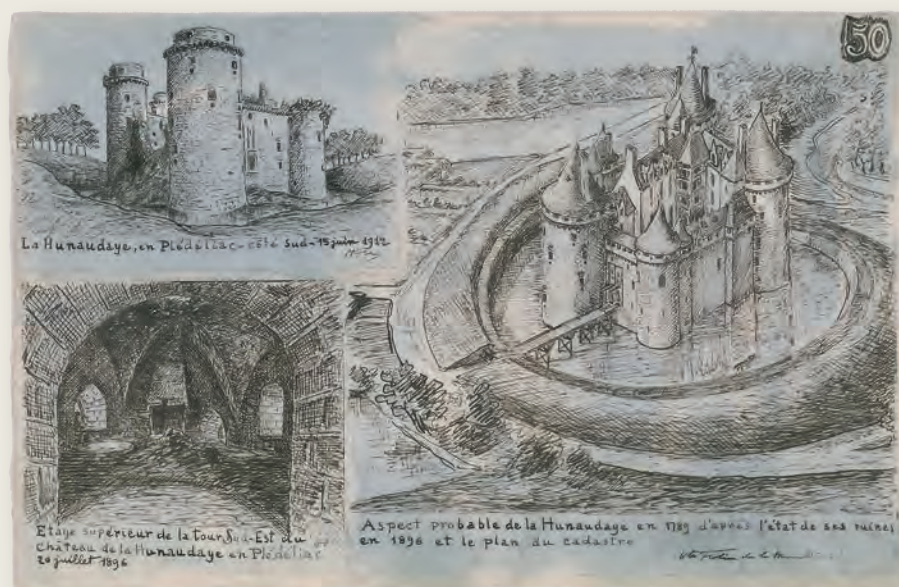
Technique : dessin et collage.

Support : papier.

Monuments et paysages dessinés par Henri Frotier de La Messelière (1876-1965)



17.1



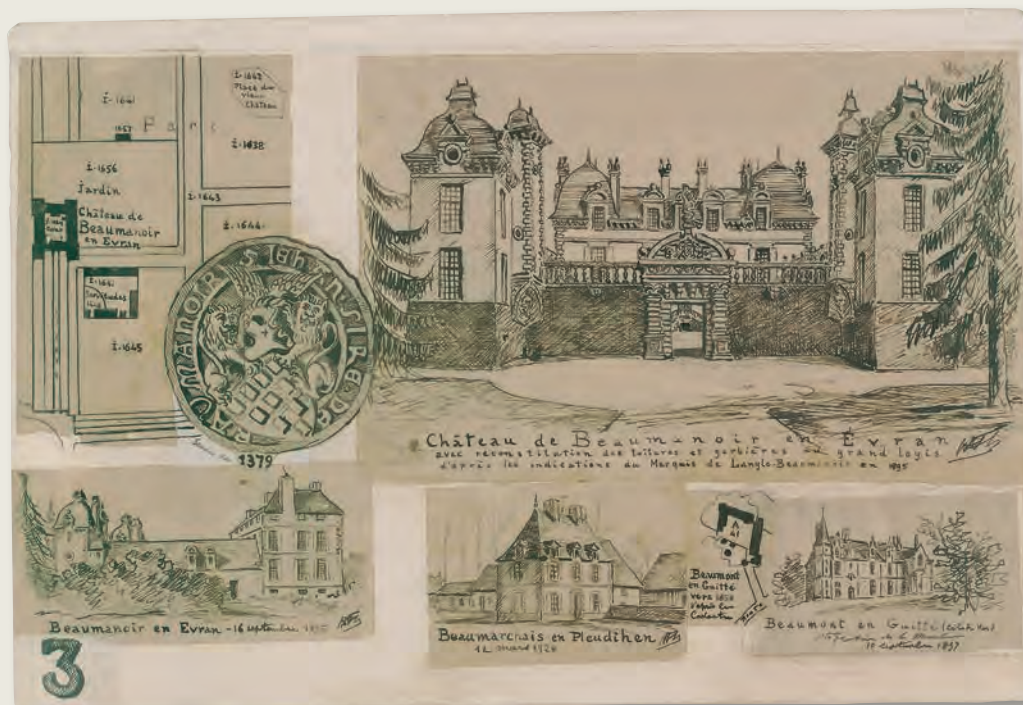
17.2

Cote du document :
60 J 226 (AD22).
Planches 49 et 50
représentant le château
de La Hunaudaye.
Date : 1930.
Dimensions : 50 x 34 cm
(carnet de croquis).
Auteur : Henri Frotier
de La Messelière.
Technique : croquis noir
sur blanc à la plume.
Support : papier.

DOCUMENT 17.1

DOCUMENT 17.2

Monuments et paysages dessinés par Henri Frotier de La Messelière (1876-1965)



Cote du document :
60 J 227 (AD22).

Planche 3 représentant
le château de Beaumanoir
en Evran.

Date : 1895.

Dimensions : 50 x 34 cm
(carnet de croquis).

Auteur : Henri Frotier
de La Messelière.

Technique : croquis noir
sur blanc à la plume.

Support : papier.

DOCUMENT 17.3

17.3



Cote du document :
4 Num 21 (AD22).

Château de Beaumanoir
en Evran.

Date : 2009.

Auteur : Archives
départementales
des Côtes-d'Armor
(Patrick Bessas).

Technique :
photographie numérique.

Support : fichier numérique.

DOCUMENT 17.4

17.4

Dessins d'enfants, dessins de guerre



Cote : 1 T 311 (AD22).

« La fuite des Boches ».

Date : 1917.

Dimensions : 31,2 cm x 23,7 cm.

Auteur : Louis Ambert (12 ans),
élève à l'école de Pleudaniel.

Technique : gouache.

Support : papier.

DOCUMENT 18.1

Cote : 1 Num 6 (Collection privée).

Le jeune Jean Lévy en détention
à la maison d'arrêt de
Saint-Brieuc (juillet 1943).
Carnet de dessins.

Date : 1943.

Dimensions : 21 x 17,8 cm.

Auteur : Raymond Lévy
(1925-1943).

Technique : sanguine.

Support : papier.

DOCUMENT 18.2

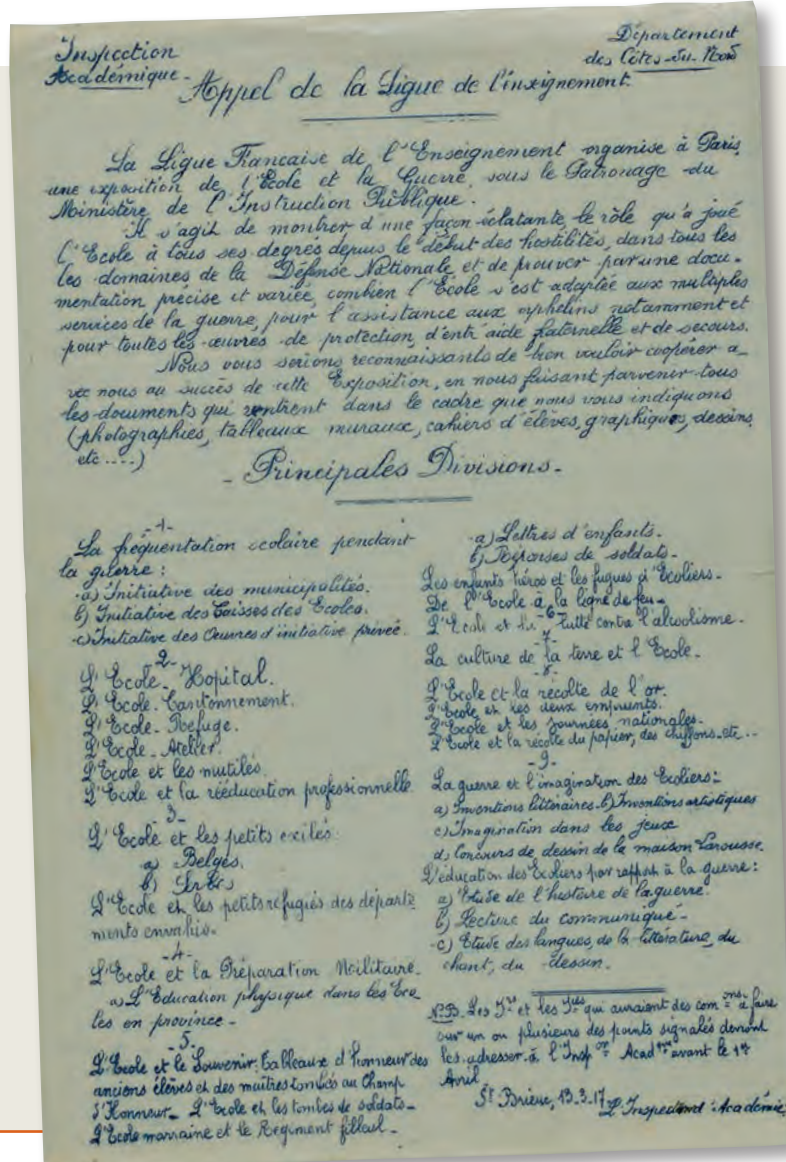


18.2

Dessins d'enfants, dessins de guerre

Cote : 1 T 311 (AD22)
Appel de la Ligue
de l'Enseignement.
Date : mars 1917.
Dimensions : 21 x 29 cm.
Auteur : Ligue
de l'Enseignement.
Technique : impression.
Support : papier.

DOCUMENT 18.3



18.3

Cote : 1 Num 6
(Collection privée).
Carnet de dessins.
Date : 1943.
Dimensions : 21 x 17,8 cm
Auteur : Raymond Lévy
(1925-1943).
Technique : sanguine.
Support : papier.

DOCUMENT 18.4



Quelques citations
extraites du carnet de notes de
Raymond Lévy :

- « Il faut aimer ses modèles pour les bien réussir ».
- « Il faut se recueillir avant de croquer pour faire son dessin intérieurement avant de se mettre à dessiner ».
- « Apprendre à dessiner c'est apprendre à aimer ».
- « Il faut que je dessine pour apprendre. (...) Un croquis c'est la vie ».
- « Je dois dessiner pour apprendre car je ne sais rien, et refuser tout compliment ».

18.4

Affiches de propagande de la politique familiale du régime de Vichy (1940-1944)

Cote : 25 Fi 66 (AD22).

*Journée des mères,
dimanche 31 mai 1942.*

Date : 1942.

Dimensions : 115 x 77 cm.

Auteur : Pierre Grach. Affiche illustrée éditée par l'Office de publicité générale pour le Secrétariat d'État à la Famille et à la Santé. Commissariat général de la Famille.

Technique : impression en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.1



19.1

Cote : 25 Fi 82 (AD22).

*Toi qui veux rebâtir
la France... donne lui
d'abord des enfants.*

Date : [1940-1944].

Dimensions : 120 x 77 cm.

Auteur : Pierre Grach et Charles Stéfani. Affiche illustrée éditée par l'Office de publicité générale pour le Secrétariat d'État à la Famille et à la Santé. Commissariat général de la Famille.

Technique : impression en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.2



19.2

Cote : 25 Fi 80 (AD22).

*La Famille. Fruit du passé,
germe de l'avenir.*

Date : 30 mai 1943.

Dimensions : 116 x 80 cm.

Auteur : Pierre Grach et Charles Stéfani. Secrétariat d'État à la Famille et à la Santé : Commissariat général de la Famille. Édition : Office de Publicité Générale.

Technique : impression en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.3



19.3

Affiches de propagande de la politique familiale du régime de Vichy (1940-1944)

Cote : 25 Fi 81 (AD22).

*Journée des mères,
dimanche 30 mai 1943.*

Date : 1943.

Dimensions : 123 x 84 cm.

Auteur : Phili. Affiche illustrée éditée
par le Commissariat général de la
Famille.

Technique : impression en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.4



19.4

Cote : 25 Fi 83 (AD22).

Donner la vie engendre la joie.

Date : 1943.

Dimensions : 115 x 78 cm.

Auteur : Pierre Grach et Charles Stéfani. Affiche
illustrée éditée par l'Office de publicité générale
pour le Secrétariat d'État à la Famille et à la
Santé. Commissariat général de la Famille.

Technique : impression en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.5



19.5

Cote : 25 Fi 101 (AD22).

21 mai 1944.

Journée des mères.

Date : 21 mai 1944.

Dimensions : 120 x 80 cm.

Auteur : Phili. Commissariat
général de la Famille.

Technique : Impression
en couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 19.6



19.6

Cote : Bi non coté (AD22).

31 mai. Pour le pain et la liberté.

Mères Françaises. Manifestez.

Affichette de contre-propagande de la résistance.

Archives Tasca à la fondation Feltrinelli (Milan).

GERVEREAU Laurent, PESCHANSKI Denis,

La propagande sous Vichy, 1940-1944, Paris, BDIC, 1990.

Date : 1942.

Dimensions : 25 x 32 cm.

Auteur : La Résistance.

Technique : manuscrite noir et blanc.

Support : papier.

DOCUMENT 19.7



19.7

Le projet de vitrail d'Émile Daubé (1885-1961) pour la cathédrale de Tréguier



Cote du document :
53 Fi (AD22).
Projet de vitrail pour
la cathédrale de Tréguier.
Date : 1930.

Dimensions : deux grandes
lancettes : 65 x 534 cm,
lancéoles : 65 x 98 cm, lancette
centrale consacrée à saint Yves :
65 x 100 cm.

Auteur : Émile Daubé
(1885-1961).
Technique : encre couleur.
Support : calque.

20.1

Le projet de vitrail d'Émile Daubé (1885-1961) pour la cathédrale de Tréguier

**La fabrication du vitrail,
témoignage de Raymond Lévy (1925-1943),
élève d'Émile Daubé (1885-1961) :**

« La fabrication d'un vitrail nécessite plusieurs opérations successives. Tout d'abord, la création du carton, c'est-à-dire la représentation, en grandeur d'exécution du vitrail avec les diverses colorations qu'il doit avoir. Ce carton dûment calqué sur un papier transparent est alors réservé comme témoin. Le calque est reporté sur un papier rigide qui, placé sur un châssis transparent, est découpé en autant de morceaux qu'il a de colorations différentes. Ces morceaux constituent les calibres. Avec ces calibres, le praticien découpe dans les feuilles de verre dont les colorations se rapportent à celles du carton, des morceaux plus ou moins réguliers qui sont enchâssés dans des baguettes de plomb à rainures. L'artiste, à l'aide du pinceau, dessine sur ces plaquettes de verre ainsi assemblées, les traits figurés sur le carton. Puis les verres démontés successivement sont portés au jour afin que les fondants dont s'est servi le verrier pour dessiner les traits ne fassent plus qu'un tout avec les verres colorés. Enfin, les verres sont remis en place et le vitrail est terminé ».

Texte du 15 mars 1943 tiré du carnet de « Notes et impressions prises en cours » de Raymond Lévy, jeune élève de 18 ans d'Émile Daubé, arrêté avec sa famille à Saint-Brieuc en juillet 1943 pour refus du port de l'étoile jaune, et déporté au début du mois d'août à Auschwitz.



Cote du document : 4 Num 22

Vitrail de saint Yves
célébrant la Sainte Messe.

Date : 2007.

Dimensions : fichier
numérique.

Auteur :
Archives départementales
des Côtes-d'Armor.

Technique : photographie
numérique.

Support : fichier numérique.

Caricatures et dessins de presse

21.1



Cote du document :
1 J 127 (2) (AD22).

Titre du journal : *L'Éclipse*.
[caricature du conseiller général
et député Hippolyte-Louis de Lorgeril].

Date de parution : 15 février 1874.

Dimensions : 50 x 34 cm.

Auteur : André Gill.

Technique : impression à partir
d'une lithographie, encre noire
et couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 21.1



Cote du document :
57 Fi 1321 (AD22).

Titre du journal :
Le Paysan breton.
[Ronald Reagan
et François Mitterrand].

Date de parution : s.d.
[1980-1990].

Dimensions : 18 x 22 cm.

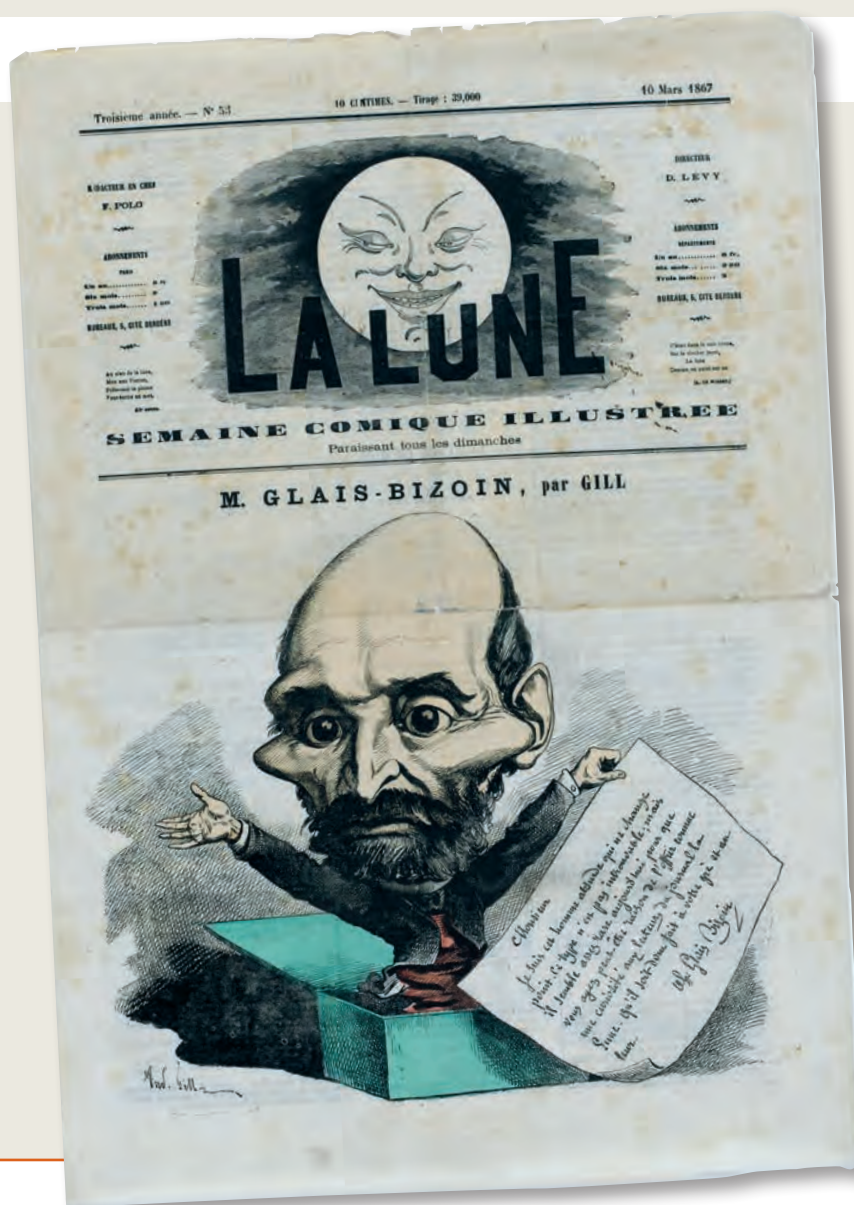
Auteur : Jean Le Roux.

Technique : dessin original,
encre noire et couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 21.2

21.2



21.3

Cote du document :
49 J 5 (AD22).

Titre du journal *La Lune, semaine comique illustrée*.
[caricature du conseiller
général et député
Alexandre Glais-Bizoin].

Date de parution :
10 mars 1867.

Dimensions : 50 x 34 cm.

Auteur : André Gill.

Technique : impression à partir d'une lithographie, encre noire et couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 21.3



21.4

Cote du document :
57 Fi 1362 (AD22).

« Et délivrez-nous du soja... ».
Titre du journal :
Le Paysan breton.

Date de parution :
s.d. [1980-1990].

Dimensions : 18 x 22 cm.

Auteur : Jean Le Roux.

Technique : Dessin original
encre noire et couleurs.

Support : papier.

DOCUMENT 21.4

Le dessin représente le célèbre tableau de Jean-François Millet, intitulé L'Angélus, mettant en scène un couple de paysans, sous une lumière rasante du coucher du soleil, en train de faire la prière de L'Angélus dans un champ, ne pouvant se rendre à l'église en raison des travaux des champs (1858). À propos de ce tableau, Jean-François Millet a affirmé : *« L'Angélus est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angélus pour ces pauvres morts »*. Cette œuvre a connu de nombreuses représentations sur les calendriers des postes, les boîtes de gâteaux, vaisselles... Elle a été aussi maintes fois caricaturée.

Ici, Jean Le Roux se réfère bien sûr au monde agricole, puisqu'il s'agit d'un dessin pour le journal *Le Paysan breton*, et surtout, en imaginant quelle prière pourrait dire un paysan contemporain face aux difficultés de l'agriculture en France. Le dessin de Jean Le Roux est plus proche de la bande dessinée que d'une œuvre peinte. Les personnages se veulent comiques, la femme, par exemple, a les joues rouges, l'homme porte des bottes en plastique. À la différence du tableau original, le rendu du paysage n'est pas du tout travaillé, les traits sont simples. L'accent est mis sur les personnages. Pourtant, quelques détails sont respectés comme la brouette, la fourche, le panier et l'église au loin.

Architecture contemporaine : Site de Cosmopolis* à Pleumeur-Bodou et l'architecte Roger Le Flanchec (1915-1986)



22.1

Cote du document :
16 Fi 3816 (AD22).

Pleumeur-Bodou.
[vue du Radôme avec une
maison de type traditionnel
au premier plan].

Date : s.d. [1980-1990].

Dimensions : 10 x 15 cm.

Auteur : inconnu,
édition C.E.N.T./E.V.

Technique : photographie.

Support : papier
(carte postale).

DOCUMENT 22.1

Cote du document : JP 163 (AD22).

« Ces demeures de rêve
qui nous entourent »,
Le Trégor, n° 1409.
[vue du dernier étage de
l'immeuble Hélios de l'architecte
Roger Le Flanchec].

Date : 30 décembre 2010.

Dimensions : 29 x 41 cm.

Auteur : hebdomadaire *Le Trégor*.

Technique : impression.

Support : papier.

DOCUMENT 22.2

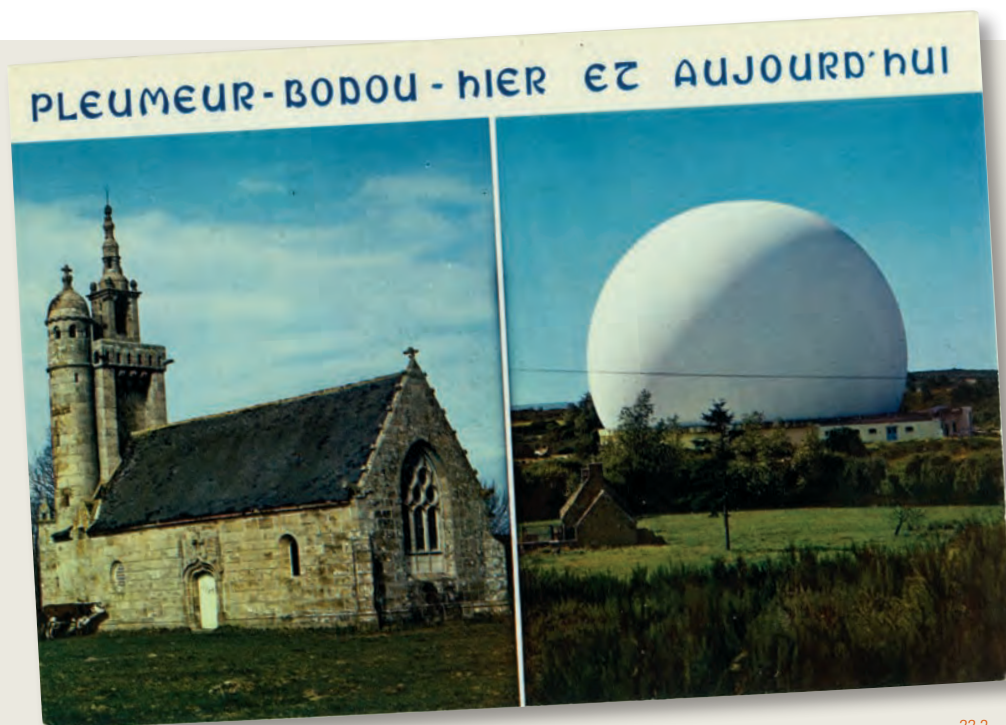


22.2

*Cosmopolis : station de télécommunications spatiales dite le Radôme, actuellement musée des télécommunications

Architecture contemporaine : Site de Cosmopolis à Pleumeur-Bodou et l'architecte Roger Le Flanchec (1915-1986)

Cote du document :
16 Fi 3827 (AD22).
« Pleumeur-Bodou,
hier et aujourd'hui ».
Date : s.d. [1980-1990].
Dimensions : 11 x 15 cm.
Auteur : inconnu, édition d'art
Jos Le Doaré, Châteaulin.
Technique : photographie.
Support :
papier (carte postale).



22.3

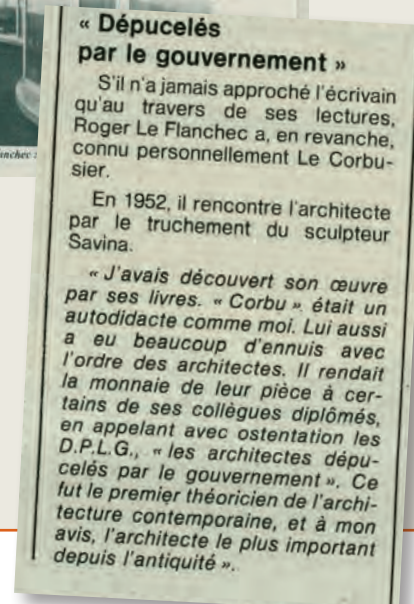
DOCUMENT 22.3



Cote du document : JP 163 (AD22).
« Roger Le Flanchec, architecte à Trébeurden »,
Le Trégor, n° 95, extrait.
Date : 26 octobre 1985.
Dimensions : 29 x 41 cm.
Auteur : hebdomadaire *Le Trégor*.
Technique : impression.
Support : papier.

22.4

DOCUMENT 22.4



Le mobilier de type « breton » (première moitié du XX^e siècle) Les meubles « Ty Picard »



Cote : 163 J 100/40 (AD22).

Croquis sur calque
d'un lit clos.

Date : s.d. [1934-1962]

Auteur : André Le Picard.

Dimensions : 25,5 x 28 cm.

Technique : dessin au crayon
et peinture.

Support : calque.

DOCUMENT 23.1

23.1



Cote : 163 J 94 (AD22).

Gabarit d'une forme.

Date : s.d. [1934-1962]

Auteur : André Le Picard.

Dimensions : 17 x 26 cm.

Technique : dessin au crayon.

Support : carton.

DOCUMENT 23.2

Cote : 163 J 89 (AD22).

Photographie d'un buffet.

Date : s.d. [1934-1962]

Auteur : André Le Picard.

Dimensions : 24 x 18 cm.

Technique : photographie
noir et blanc.

Support : papier.

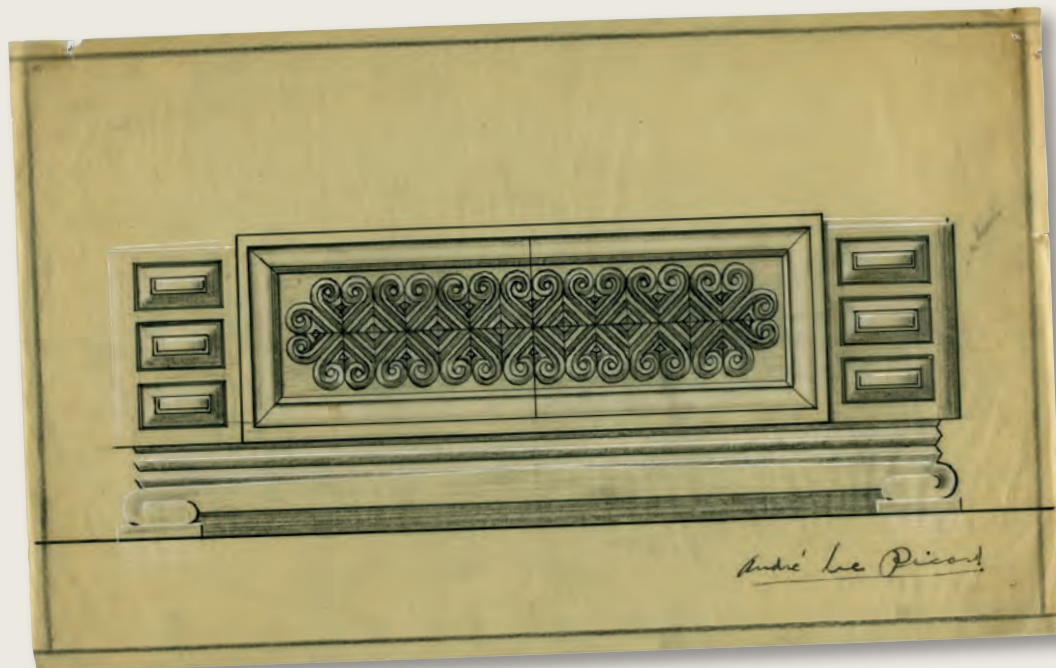
DOCUMENT 23.3

23.2

23.3



Le mobilier de type « breton » (première moitié du XX^e siècle) Les meubles « Ty Picard »



Cote : 163 J 100/19 (AD22).

Date : s.d. [1934-1962]

Bahut.

Auteur : André Le Picard.

Dimensions : 37,5 x 23 cm.

Technique : dessin au crayon.

Support : calque.

DOCUMENT 23.4

23.4



Cote : 163 J 89 (AD22).

Date : s.d. [1934-1962]

Bahut.

Auteur : André Le Picard.

Dimensions : 17 x 11,5 cm.

Technique :
photographie noir et blanc.

Support : papier.

DOCUMENT 23.5

23.5

Les illustrations marginales



24.1

Cote : 1 MS 5 (AD22).

« Liber elenchorum... dividitur in duos libros », commentaires des œuvres d'Aristote, première page.

Date : 1470-1471.

Auteur : Rodolphe de La Touche (étudiant).

Dimensions : 20 x 28 cm.

Support : papier.

Technique : encre en couleur.

DOCUMENT 24.1



24.2

Cote : 2 G 240 (AD22).

Première page d'un aveu de la seigneurie de Kerespert.

Date : 1608.

Auteur : inconnu.

Dimensions : 22,5 x 31 cm.

Support : parchemin.

Technique : encre de couleur.

DOCUMENT 24.2

Les illustrations marginales

24.3

Cote : 1 MS 2 (AD22).
 Cartulaire de l'abbaye
 de Saint-Aubin-des-Bois
 en Plédéliac.
 Date : XII^e - XIV^e siècle.
 Auteur : inconnu.
 Dimensions : 22,5 x 31 cm.
 Support : parchemin.
 Technique : encre.

DOCUMENT 24.3



24.4

Cote : 1 L 858 (plan) (AD22).
 Plan de la commune
 de Saint-Caradec.
 Date : s.d. [1792-1798]
 Auteur : inconnu.
 Dimensions : 53 x 43,5 cm.
 Support : papier jaune.
 Technique : encre.

DOCUMENT 24.4



24.5

Cote : 4 N 36 (AD22).
 Illustration marginale soulignant
 un manque de crédits.
 Courrier adressé par le sous-préfet
 de Saint-Brieuc à l'architecte
 départemental.
 Date : 13 novembre 1930.
 Auteur : Le sous-préfet,
 chef de cabinet du préfet
 des Côtes-du-Nord.
 Dimensions : 21 x 27 cm.
 Support : papier blanc.
 Technique : encre.

DOCUMENT 24.5

