

BONONIA



BULLETIN DE L'ASSOCIATION
DES AMIS DES MUSÉES
DE BOVLOGNE-SVR-MER

VIRGINIE DEMONT-BRETON (1859-1935) PEINTRE DE WISSANT

La Famille, la Mer et les Mythes fin de siècle

Seconde Partie

LES MYTHES FIN DE SIÈCLE

LE CULTE DU HÉROS

Le culte du héros fait partie de *"l'histoire mythologique des français"*. Tandis que se développait une peinture militaire où l'exploit devenait plus anonyme et parfois dérisoire, certaines figures de l'Histoire de France ont pris un caractère mythique particulier après la Guerre de 1870. Celle-ci avait resserré et raffermi le sentiment patriotique dans l'esprit de revanche qu'elle avait fait naître. L'expression de ce goût se développe tout spécialement dans les années 1890, à un moment où la République s'affirme triomphante (49).

A plusieurs reprises et dans des sujets très divers, Virginie Demont-Breton s'est montrée sensible à ce culte du héros et elle l'exprime à partir de 1893. Toutefois, pour le laisser au thème marin auquel il appartient, il semble plus logique d'évoquer tout d'abord une toile exposée au Salon de 1894. Un groupe de matelots wissantais, massés autour de leur *"armateur"*, inspire à l'artiste une pensée ambitieuse : porter la scène de genre à l'échelle du tableau d'histoire avec une vingtaine de personnages : **Jean Bart** (50) (1894) (acquis par le Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 1894 et détruit pendant la guerre de 1939-45). Le corsaire, pour lequel avaient posé

un "patron" wissantais Charlemagne et l'ami peintre Félix Planquette (1873-1964)... *"en leur jurant de les mener à l'honneur..."*, recrute des volontaires devant le cabaret de l'Ancre, pour mener sa galiotte *"Le Roy David"* guerroyer en Hollande (1674).

Une fois de plus, dans son désir de scrupuleuse exactitude, Virginie étudie, puis calque des gravures du XVII^{ème} siècle représentant le vieux Dunkerque et elle recrée elle-même le fond de son tableau d'après l'une de celles-ci. Ce qui fait dire au critique du **Tintamarre** : *"...paysage qui a la saveur archaïque d'un Van der Meulen..."*. De façon curieuse et amusante, l'époque présente, selon les lectures et les opinions politiques, deux images très différentes de Jean Bart : soit en homme du peuple, soit en corsaire bourgeois de fière allure, Virginie adopte cette dernière interprétation (51). La polémique qui suit au sein de la critique des *"Salons"* montre à quel point cette querelle des origines du héros demeure vive. Elle apparaît dans les commentaires nombreux, souvent élogieux sur le tableau de la jeune femme. Ainsi, Luc Olivier Merson, après un vif hommage à Virginie Demont-Breton, trouve *"...la physionomie du héros trop jeune, un peu fade. D'un fils de pêcheur, qui a passé sa vie sur les*



Jean Bart

"En leur jurant de les mener à l'Honneur, il entraîna des pêcheurs de Dunkerque ; ils s'engagèrent sous ses ordres à bord de la galiote Le Roy David".

flots..., il est permis, peut-être, d'exiger une mine plus caractérisée, plus rude et plus mâle..." (52). Alph. de Calonne, au contraire, dans **le Soleil**, déclare : "... Jean, dans le tableau, a tous les dehors d'un hardi gentilhomme, ce qu'était, en effet, Jean-Bart, et non le fils d'un pêcheur, comme le disent tous les dictionnaires..." (53). Quant à G. Lafenestre, il préfère à Jean Bart "...l'effet de ce beau groupe..." "...un des morceaux naturalistes les plus sincères et les plus ressentis, disons le mot, un des plus virils du Salon..." (54). (Groupe qui, d'ailleurs, n'est pas sans présenter une légère différence de style avec la figure de Jean Bart, campé en personnage historique, sur un fond très fidèle au Dunkerque du XVII^{ème} siècle...).

Un autre héros — ou plutôt — une héroïne exprimée par le peintre, Jeanne d'Arc, procède de la même mythologie apprise dès l'enfance. S'y joint l'aura du caractère sacré de cette figure — oh ! combien traitée à la fin du XIX^{ème} ! Au Salon de 1893, lorsque Virginie présente *Jeanne à Domrémy* (55) (1893) (France, collection particulière), deux tableaux de la Sainte et deux sculptures y figurent aussi... De même que pour Jean Bart à Dunkerque, Virginie Demont-Breton se rend dans le village lorrain, mais cette fois pour s'imprégner de la nature de la prairie dans laquelle, dit-on, la fillette entendait ses voix. Domrémy est représenté en fond de toile avec son clocher. L'ensemble compose, selon Francis Jahyer, dans "*l'Entr'acte*" du 14 mai 1893, "...un paysage bien établi, baigné d'air et de lumière...".



Jeanne à Domrémy (1893).

Si, à la différence de Bastien-Lepage pour sa **Jeanne d'Arc**, Virginie n'évoque pas visuellement les voix des Saints, un symbolisme, très simple, apparaît : la houlette préfigure la lance, et le lacet du corsage forme une croix de Lorraine. De même que Sertat et Jahyer, certains critiques londoniens

voient également dans ce feu "...le pressentiment du bûcher sur lequel elle devait périr..." (56). A Hustin, parmi d'autres l'estime "... à coup sûr l'œuvre la plus forte exposée dans cette salle,...". Albert Boime, dans son récent ouvrage, *La Politique de la Sculpture en France sous la Troisième République* (57), voit dans ce culte l'influence directe du pouvoir catholique sur une partie de l'élite liée au gouvernement, allant jusqu'à surnommer Jeanne "*the Darling of the right wing*" !.. Pour Bastien-Lepage et V. Demont-Breton, le mythe initial, lié à la patrie souffrante en quête de héros semble plus proche de leur conception du sujet. C'est avant tout la simplicité de cette figure de bergère, proche de la vraie nature, qui est à l'origine de leur inspiration.

Ce culte du héros est à nouveau exprimé dans trois œuvres de V. Demont-Breton, de façon plus anonyme et allégorique. "*Le gui*" (France, collection particulière) (58) (1895), présente une curieuse petite druidesse qui se détache sur les lignes verticales d'une forêt (légère réminiscence de Puvis, mais aussi vigueur du modelé, d'une tension laissant apparaître une certaine influence de Jean-Paul Laurens (1838-1921) que le peintre connaissait et admirait). "*Même au foyer détruit, la flamme peut renaître*" (59) (1901) (localisation actuelle inconnue) est dédié aux Boërs dont la lutte préoccupe l'opinion publique, à l'époque. Le sujet sera repris en 1914, avec une variante, et consacré à sa seconde patrie la Belgique. L'artiste l'offrira au Roi des belges (en recherche actuellement). Les critiques notent à plusieurs reprises la dignité, la discrétion dans l'expression du drame du Salon de 1901, pour cette longue silhouette sombre, au visage caché par les deux mains voilant sa douleur, au milieu d'une maison en ruines.



Même au foyer détruit, la flamme peut renaître (1901).

L'INSPIRATION MYSTIQUE

Au cours de la III^{ème} République, les sujets religieux abondent aux Salons des Artistes Français et à la Société Nationale des Beaux-Arts, malgré le positivisme latent (60). Virginie Demont-Breton développe, à partir des années 1890, une certaine veine mystique à laquelle appartient déjà *Jeanne à Domrémy*. Sans doute, le "goût du jour" a-t-il eu quelque influence sur l'artiste dont les souvenirs personnels, toutefois, ne doivent pas être négligés :

"... Si les douces figures de Jésus enfant et de sa mère Marie me hantent parfois, ... je le dois à l'impression recueillie et pieuse de cette maison vicariale, je le dois au timbre profond et doux de la voix de mon père quand il me racontait *Ismaël mourant de soif et Joseph vendu par ses frères...*" (61).

Sentiment assez vague et poétique qu'elle exprime surtout dans l'amour viscéral liant la mère à son enfant. Ainsi, lors d'un voyage avec son mari en Algérie, au printemps de 1895, le désert d'El Kantara évoque pour la jeune femme ces paysages bibliques de légendes. Elle y peint quelques études, dont un lumineux *Campement dans le reflet du soleil couché (Biskra)*, (France, collection particulière). Elle s'attache aux types d'une petite Adrah et d'un jeune Mohamed dans la perspective d'un tableau pour le Salon de 1896 : *Ismaël* (63) (1896) (Boulogne-sur-Mer, Musée des Beaux-Arts). A son retour en France, la lumière de l'été wissantais, le moutonnement non sans grandeur des dunes de sable clair évoquent pour Virginie l'atmosphère saharienne... Elle reprend ses études d'après une petite Marie Deliau-Lureau (64) dans la pose définitive choisie pour le tableau (France, collection particulière).

Assez éloigné de l'évocation tendre, discrète de l'épisode biblique traité par Cazin comme une scène contemporaine et conservé au Musée de Tours, *Ismaël* de V. Demont-Breton diffère



Campement dans le reflet du soleil couché - Biskra (1895).



Etude pour Agar et Ismaël.



Ismaël (1896). Musée de Boulogne-sur-mer

également de l'orientalisme d'un Dinet ou d'un Rochegrosse. Malgré le sujet et une légère concession au détail folklorique, le cadre naturel très dépouillé et une observation pleine d'acuité des visages le rapprochent davantage du naturalisme de Guillaumet (1840-1887) ou de M. Belly (1827-1877) par une mise en situation de la scène qui souligne la beauté du geste.

Adrien Demont disait dans ses *Souvenances* que sa femme concevait ses tableaux comme un sculpteur ; en effet, elle faisait "tourner" ses figures mentalement jusqu'à ce qu'elle trouve l'angle adéquat à sa recherche. La figure d'Ismaël en témoigne et elle émeut par son dépouillement. La palette en est chaude, mais discrète et l'adolescent assoiffé n'est pas sans affinités, à nouveau, avec certaines études de J.P. Laurens.

Lorsque Virginie représente l'amour maternel sacralisé par l'image de la Vierge à l'Enfant, bon nombre de critiques trouvent à celle-ci un sentiment religieux réel, malgré l'absence d'auréole. C'est le cas du *Messie* (1891) (localisation actuelle inconnue), où l'on voit le Christ, les bras en croix, debout devant sa Mère, dans un paysage d'esprit oriental sinon palestinien. Luc-Olivier Merson, dont on se rappelle la charmante *Annonciation* (1902) exposée au Musée de Moulins, était particulièrement sensible à cet aspect de l'œuvre de V. Demont-Breton, notamment au *Divin Apprenti* (1897) (localisation actuelle inconnue), scène de vie quotidienne de la Sainte Famille, traitée dans un caractère d'imagerie chère à l'époque. *Le colombier d'Isa* (65) (1896) (localisation actuelle inconnue), forme un dais



Le Colombier d'Isa (1896)

rustique pour enchâsser une Vierge rappelant davantage les évocations préraphaélites, ainsi d'ailleurs, que l'*Alma Mater* (66) (1899) (Japon, collection particulière).

Ces sujets mystiques sont traités par V. Demont-Breton jusqu'à la fin de sa vie. Ils appartiennent à cette "mouvance" fin de siècle mi-naturaliste mi-symboliste et traduisent un désir d'actualisation et de pérennité à la fois de l'amour maternel dans son essence divine. Le peintre les exprime sous l'influence de ses souvenirs d'enfance, certes, mais n'oublions pas le développement du culte marial dès le Second-Empire dont l'imagerie considérable se prolonge jusqu'au premier tiers du XX^{ème} siècle.

"LA MER RECOMMENCÉE"

La mer demeure l'élément privilégié chez Virginie Demont-Breton qui la peint sous toutes facettes et par tous les temps. A partir des années 1900, toutefois, les scènes d'enfants y jouant prennent une importance croissante et elle les présente en plus grand nombre au Salon des Artistes Français.

Elle réalise ainsi, parmi d'autres toiles, *Première audace ; premier frisson* (1900) (67) (localisation inconnue) : deux enfants, de dos, se détachent sur la mer. *Dans l'air pur* (1907) (68) (Musée du Petit Palais), elle reprend à nouveau le couple s'aventurant dans l'eau, cette fois vers le spectateur. Pour *Les petits goëlands* (1908) (69) (localisation actuelle inconnue), présenté à l'Exposition Universelle d'Amsterdam en 1912, Virginie saisit très justement l'attitude des trois petits garçons attendant la marée montante, blottis dans leur nid de sable.



Les petits goëlands (1908)

Afin d'étudier les transparences de la mer sur les corps d'enfants et d'adolescents, elle a confectionné un chevalet portable spécial, à l'aide d'une boîte de peinture. Elle peut ainsi pénétrer dans l'eau et n'hésite pas à le faire, parfois jusqu'à mi-corps. Le peintre l'indique d'ailleurs au revers d'une étude de *Dos de gamin nu* (70) (France, collection particulière), recherche pour "Mousse et



Dos de gamin nu

terrien" (Salon de 1909) (localisation actuelle inconnue) : enfants aux prises dans une lutte inégale, l'un aspergeant l'autre.

Cette technique de peindre "au plus près de la scène" contribue à l'impression d'instantané qui témoigne aussi de l'influence évolutive de la photographie sur la peinture, dès les années 1880. A la fonction d'aide-mémoire ou de point de départ au champ de l'imagination et du symbole, utilisés par de nombreux artistes de la génération précédente (71) s'ajoute une nouvelle recherche de stricte exactitude, d'objectivité qui tend à donner une "vision" partielle de la scène comme peut la découper un cadrage d'objectif. Un des exemples les plus frappants demeurent *Les chevaux à l'abreuvoir* (1885) (Musée de Chambéry) de Dagnan-Bouveret. Chez Virginie Demont-Breton, la composition s'élabore généralement de façon traditionnelle, mais la "vision photographique" apparaît déjà dans quelques toiles de Salon comme *Le vieux bateau* (Bononia n° 19 page 41) ou surtout des esquisses brossées sur le vif. Ainsi, cette *Etude*



Etude de Mer au Soleil.

de mer au soleil à la palette subtile (72) (France, collection particulière) offre la masse dense d'une barque tronquée sur la droite portant en proue une silhouette de gamin.

Si les tableaux tardifs de V. Demont-Breton présentent une qualité inégale, exagérant parfois un sentimentalisme sous-jacent, ses études demeurent souvent intéressantes. Vigueur, liberté dans la partition de la touche, telle cette pochade de *gamin au soleil couchant* (73) (France, collection particulière) dont la luminosité vibrante se rapproche encore des lumières du Nord scandinave d'un Zorn ou d'un Kroyer.



Pochade de gamin au soleil couchant



Le Typhonium. Face de Nord. Carte postale vers 1930.

Cette inspiration marine a été, bien-entendu, favorisée par l'emplacement de la demeure - "Le Typhonium" - (74) que le couple Demont a fait bâtir en 1891, puis agrandir en 1911, au-dessus de la baie de Wissant. Ils y ont sacrifié à l'égyptomanie et se sont inspirés de



Bas-relief représentant sa famille en 1911 par Virginie Demont-Breton.

l'architecture ptolémaïque (avec l'aide, pour la première version, de l'architecte belge Edmond De Vigne, oncle de Virginie). Outre des ornements et des inscriptions hiéroglyphiques, Virginie réalise, dans le ciment frais, un bas-relief représentant sa famille et elle-même en costumes égyptisants, sans oublier l'avion (devenu l'oiseau sacré) de Blériot traversant la Manche !

Au centre, vers la droite, on y voit Adrien coiffé du Khéprech, assis avec ses attributs de peintre et la croix ansée (le signe de vie). Virginie se tient derrière lui, suivie de leur dernier enfant, Eliane. A gauche, leurs gendres Albert et Henry Ball, ici en étrangers assyriens, sont venus leur rendre hommage avec leur femme, filles du couple Demont, Louise et Adrienne. Les deux petits-enfants, Benjamine et Hadrien, sont curieusement plus proches, dans le traitement, de petits amours classiques et, surtout, portent la "marque" Demont-Breton !...

La réalisation de cette demeure prise aux sources de l'Égypte antique simplifiées, a été, sans doute, influencée aussi par l'égyptomanie inhérente à cette époque. Pour l'accomplissement de cet ouvrage, l'artiste a su déployer de vrais talents d'architecte, de sculpteur et de décorateur, doublés de la fantaisie et de l'originalité d'un novateur.

V. DEMONT-BRETON ET SON APPARTENANCE AUX COURANTS PICTURAUX DES SALONS DE LA FIN DU XIX^{ème} SIÈCLE ET DU DÉBUT DU XX^{ème}

Il semble difficile de tenter de situer l'œuvre de Virginie Demont-Breton au sein des courants picturaux présents aux Salons des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts, à la fin du XIX^{ème} siècle et dans le premier tiers du XX^{ème}, sans évoquer, même succinctement, quelques traits de la personnalité du peintre et de

sa pensée, particulièrement en harmonie avec les caractéristiques de sa production.

D'un tempérament fort et sain, franc, d'une sensibilité moins "vulnérable" que celle de son père, elle a su, très tôt, maîtriser une violence innée, évoquée d'ailleurs dans ses Souvenirs. Un grand sens du devoir et un optimisme naturel la portent à l'action. Son éducation et son équilibre lui font adopter un féminisme relativement mesuré. Anne Martin-Fugier, dans *La Bourgeoise*, la cite à la suite de Colette, parmi les féministes s'attachant à montrer "qu'il n'y a aucune antinomie entre les occupations ménagères et les activités de l'esprit..." (75). Toutefois, dans le long article consacré à *La Femme dans l'Art*, Virginie se rend compte de la nécessité éventuelle du travail féminin rémunéré, idée assez neuve à l'époque, dans son milieu :

"... On n'instruira jamais trop la jeune fille, surtout quand cette instruction a pour but un métier qui peut devenir un gagne-pain..."

Et elle exprime une autre pensée intéressante pour les créations artistiques féminines (si on la rapproche des commentaires de la critique masculine de l'époque !..) : formées par leur éducation à se sous-estimer par rapport aux hommes, les femmes doivent trouver "l'espoir dans leurs propres forces qui donnent le courage d'apprendre ; c'est l'étude sérieuse qui donne l'audace de tenter la réalisation de leur aspiration..." (76), et qui évite "l'imitation", donc l'art mineur auquel leur timidité les condamne trop souvent. Virginie, elle-même, pourtant élevée dans la conception de la femme saint-simonienne de son oncle Boniface et de Jules Breton, ressentait, enfant, une certaine nostalgie de ne pas être un garçon. Lorsque son père lui déclara : "tu seras peintre", elle répondit : "mais non, puisque je serai une femme..." (77) L'allusion à Rosa Bonheur

qui suivit alors, lui ouvrit certainement de larges horizons insoupçonnés... L'aura de cette artiste l'a d'ailleurs stimulée par la suite, pour son travail de peintre et dans son désir de contribuer à l'épanouissement de la femme dans la Société.

Une thèse récente met en évidence de façon précise et nuancée, l'éducation donnée aux enfants à travers les textes ministériels de la III^{ème} République, à la suite du Second Empire (78). Enfants auxquels on inculque sous la bannière de la laïcité, les vertus enseignées par l'Eglise catholique et romaine... D'autre part, cette réflexion positiviste de l'homme perfectible par la connaissance, partagée par le plus grand nombre, se traduit souvent dans le même esprit sur les cimaises et dans les écrits. Le tempérament optimiste de V. Demont-Breton l'entraîne tout naturellement dans ce sens et elle en voit les conséquences sur une nouvelle conception du travail :

... " A notre époque, une des tendances les plus caractéristiques et les plus salutaires est celle qui consiste à favoriser l'éclosion et à protéger le développement de toutes les intelligences dans quelque branche que ce soit, sans distinction de condition sociale. Le travail ennoblit l'homme, tandis que jadis il était censé le faire déroger de son rang..." (79).

Il est certain que ce propos "...le travail ennoblit l'homme..." correspond à quelque chose de profondément sincère. Ainsi, lorsqu'elle peint la vie quotidienne de son village, Virginie la veut scrupuleusement exacte. Pourtant, dans sa démarche, entre inévitablement le désir plus ou moins conscient d'évoquer cette population maritime wissantaise dans les valeurs auxquelles elle-même croit intimement (et qui, à son regard, grandissent celle-ci) : la Famille, le travail, le courage devant l'adversité, etc... La célébration de l'amour maternel à travers l'idéal de la Vierge ou l'exaltation du sentiment patriotique sous la bannière du héros ou d'une allégorie plus anonyme ne procèdent-elles pas des mêmes principes ? Toutes ces valeurs de "*l'Évangile républicain*", elle les retrouve aux Salons, souvent même dans ce "nouveau naturalisme", à la recherche d'une plus grande objectivité saisie dans l'instant, mais qui malgré tout, les laisse disparaître... (80). Lhermitte, pour la réalisation des *Halles* (1895) (Coll. du Petit Palais), commandées par la ville de Paris pour l'Hôtel de Ville, les rend très fidèles à la description du "*Ventre de Paris*" (81). Mais, bien qu'influencés par la clairvoyance désabusée de Zola, prônant un regard de constat "*à travers un tempérament*" (82), ses tableaux de salon demeurent en général, pénétrés des valeurs précitées.

Qu'a finalement retenu Virginie Demont-Breton de l'évolution du Naturalisme après 1870,

en partie sous l'influence des écrits de Zola et de Huysmans (83) ? Dès ses premiers Salons, elle adopte le grand format, très différent de celui de son père, plus caractéristique du Second Empire. Elle développe une étude incontestablement individualisée des visages, jointe à une observation pleine d'acuité de ce bord de mer, marquée, nous l'avons vu, par une nouvelle conception du rôle de la photographie à l'égard de la peinture et cela, dans une palette relativement claire (84). Pourtant, de même qu'elle témoigne activement de son désir d'émancipation, elle demeure attachée aux vertus familiales et civiques. De même, elle reste attentive aux règles de l'art traditionnel. L'élaboration des tableaux suit les principes de l'enseignement académique, avec, toutefois, une préparation très poussée en plein air. Cette technique favorise une composition souvent stricte, parfois même savante. Et, de son observation individualisée de base, Virginie tend à généraliser, élevant parfois le geste banal à une certaine "grandeur". Cette généralisation la rapproche parfois des critères de la génération précédente, accentuée par un caractère austère et grave et quelque recherche du "style". Peut-être entre-t-elle, dans ces tendances classiques, ses goûts et ses amitiés littéraires. Si elle professe une admiration profonde pour Victor Hugo, elle demeure fidèle à sa ferveur parnassienne et Leconte de Lisle et Hérédia prolongeront avec elle et Adrien Demont les rapports amicaux qu'ils entretenaient avec ses parents. La vigueur et l'austérité développée ou contact de la vie rude de marins et des drames vécus par la population qui l'entoure n'échappe pas toujours à une certaine sentimentalité due à la présence des enfants ou à une intention trop exprimée.

A travers une production très diverse, marquée toutefois du sceau de la mer sous toutes ses facettes, Virginie Demont-Breton nous semble un témoin caractéristique de la III^{ème} République, sociale et conservatrice à la fois, confiante en son présent et en l'avenir de l'humanité sous l'impulsion "*des sciences et de l'industrie*". Avenir dans lequel la femme doit être reconnue à part entière. Sa peinture ne peut trouver d'écho, bien entendu, auprès de ses contemporains avocats de l'impressionnisme, du symbolisme d'un Maurice Denis, ou même d'un naturalisme tel que l'entend Zola... Elle n'en demeure pas moins, dans sa diversité et sa vigueur, d'une belle tenue, que la palette en soit claire et lumineuse ou assombrie par les ciels lourds des tempêtes du Nord. La qualité de bon nombre des toiles de Virginie Demont-Breton — mieux reconnue dans les pays anglo-saxons — lui confère une originalité qui ne mérite pas la négligence et encore moins l'oubli.

Annette BOURRUT LA COUTURE

Historien d'Art

Membre de la Société d'Histoire de l'Art Français.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier ici les descendants du peintre pour leur confiance, leur disponibilité et leur aide si efficaces. Nous exprimons notre reconnaissance aux conservateurs des musées de Lille, Amiens, Arras, Douai, Boulogne-sur-Mer et Moulins et tout spécialement à Mesdames A. Notter, F. Baligand, F. Poirer et J. Fontseré, ainsi qu'à Madame M.-H. Cantegrel-Habourdin et Monsieur S. Cyffers pour leur accueil si ouvert, aimable et efficace. Nos vifs remerciements vont également à Elisabeth Foucart-Walter et tout particulièrement à Pierre Georgel pour ses précieux conseils.

NOTES

49 - La nouvelle expansion coloniale, puis l'entente franco-russe (1892) avaient contribué à redonner confiance à la France humiliée. cf. Chantal Martinet, *Le monument public de 1850 à 1914, La Sculpture française de 1850 à 1914*, dans les Musées du Nord de la France, in Catalogue de l'exposition "De Carpeaux à Matisse", inaugurée au musée de Calais (18 mars - 6 juin 1982) et qui, après Lille, Arras, Boulogne-sur-Mer s'est transportée à Paris (Musée Rodin, Février, Mars, Avril 1983), 1982, p. 36.

50 - Jean Bart, (1894), Huile sur toile, H. 264 ; L. 430 cm. s.m.b.d. "Virginie Demont-Breton", Salon des A.F. (n° 578) suivi de la description de la scène et d'un extrait du livre.

51 - *L'Histoire de Jean-Bart* par Vanderest (1841), un des ouvrages signalés par Virginie, a contribué à l'image qu'elle donne du corsaire, appuyée par les bustes et effigies de l'époque rencontrées à Dunkerque et ses environs - (La statue de Jean Bart par David d'Angers en est un exemple) - Chantal Martinet (Cat. op. cit. 1982) p. 33. montre très justement que, en fait, la personnalité "inventée" du héros offre de multiples facettes dont "chacune peut être répétée ou privilégiée : marin, guerrier, noble ou bienfaiteur de l'humanité, Jean Bart est tout cela mais il n'est jamais tout cela en même temps dans une seule image"... et elle ajoute "il est d'abord marin - grossier, naïf et illettré - ou noble et farouche"...

52 - L.O. Merson, *Le Monde Illustré*, 5 Mai 1894.

53 - Alph. de Calonne, *Le Soleil*, 2 Mai 1894.

54 - G. Lafenestre, *Les Salons de 1894*, R.D.M., LXIV^{ème} année, 4^{ème} période, 1^{er} trimestre 1894, pp. 650-675.

55 - *Jeanne à Domrémy* (1893), Huile sur toile, S.b.g. "Virginie Demont-Breton" (Coll. Part.), n° 553 du cat. *Illustré de Peinture et Sculpture*, Libr. d'Art L. Baschet, Paris 1893. De A. Serres, *L'Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans, dans la soirée du 7 mai 1429*, portait le n° 1616. Pour la section sculpture, le Bossi présentait une figure de bronze *Jeanne d'Arc* n° 3153 et J.B. Martens une terre cuite sous le même titre, n° 3153. En 1895, J. Dubois présentait sa *Jeanne d'Arc*, bras et lance conquérants.

56 - Sertat, *Revue Encyclopédique*, 15 Mai 1893. Francis Jahyer, dans *l'Entr'acte* du 14 Mai 1893, dans son éloge du tableau reprend aussi cette idée, de même qu'un critique du *Daily Telegraph* de Londres (6 Mai 1893) ; et un autre de *Truth*, Londres, n.s. du 11 Mai 1893, croit sentir dans cette petite fille la grande tâche future et la destinée tragique.

57 - A. Boime, *Hollow Icons, The Politics of Sculpture in Nineteenth Century, France*, The Kent State University Press, Kent, Ohio and London, England, 1987, pp. 89-95. Il fait ressortir la façon dont a, peu à peu, évolué depuis 1870, le culte de Jeanne d'Arc, symbole de la France martyrisée et de l'Eglise militante. Certes ! mais bon nombre d'artistes républicains modérés ou apolitiques ont "exprimé" leur Jeanne d'Arc au Salon. Il nous semble que P. Vaisse a raison de nous mettre en garde contre toute assimilation abusive de mouvement de l'art aux courants politiques et aux conflits sociaux et qu'il "devrait en résulter un regard moins chargé de passion sur la peinture du XIX^{ème} siècle...", introduction p. 56, à : "La 3^{ème} République et les peintres. Recherche sur les Rapports des Pouvoirs Publics et de la Peinture en France de 1870 à 1914". Thèse d'Etat sous la direction de M. le Professeur Bernard Dorival, 1980. (Il est évident toutefois, que la sculpture est plus dépendante des commandes de l'Etat que la peinture).

58 - *Le gui* (1895), Huile sur toile, H. 90 ; L. 106,5 cm. S.b.g. "Virginie Demont-Breton", inscrit en haut à gauche, en caractères d'imprimerie : "LE GUI". Salon des A.F. 1895, n° 574. (Collection particulière).

59 - *Même au foyer détruit la flamme peut renaître* (1901), Salon des A.F. 1901, n° 624 (localisation actuelle inconnue). Repr. in *Catalogue Illustré du Salon 1901*, 1^{er} Mai 1901 et in *Figaro-Salon*, 1901.

60 - Pour cette tradition renouvelée dans la première partie du XIX^{ème} siècle cf. Bruno Foucart, *Le Renouveau de la Peinture Religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.

61 - V. Demont-Breton, op. cit. T.1, 1926, p. 60

62 - *Campement dans le reflet du Soleil couché ; Biskra*. Huile sur bois. H. 24,5 ; L. 32,5 cm. S.b.g. : "Virginie Demont-Breton" (Collection Particulière)

63 - *Ismaël*, Huile sur toile, H. 150 ; L. 200 cm. S.b.d. "Virginie Demont-Breton", Salon des A.F. 1896. (Boulogne-sur-Mer, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie), Don de l'auteur, Inv. 491.

64 - *Etude de fillette pour Ismaël*, Huile sur bois, H. 24 ; L. 32,3. S.b.g. "Virginie Demont-Breton". (Coll. Part.)

65 - *Le colombier d'Isa*, (Salon des A.F. 1896, n° 627) est reproduit in *Panorama Salon* de 1896, d'après les clichés de Neurdein Frères. Paris 1896, de même que dans celui de 1897 est reproduit. *Le Divin Apprenti* (1897), Salon des A.F. 1897 n° 506 (Localisation actuelle inconnue). Repr. aussi in *l'Illustration* n° 2826, 14 avril 1897, p. 14. Une étude de Jésus pour cette toile appartient au Musée des Beaux-Arts d'Arras où elle est exposée. Pour L.O. Merson, l'Evocation de la Sainte Famille de V. Demont-Breton, plus rustique, lui paraît "charmant d'intimité calme et de séduction mystérieuse..." *Le Monde Illustré*, 6 Juin 1897.

66 - *Alma Mater*, Huile sur toile, H. 92 ; L. 65 cm. S.b.g. "Virginie Demont-Breton" (Japon, Collection particulière) repr. in *L'Illustration*, 29 Avril 1899, p. 257, "Salon de 1899".

67 - *Première audace, premier frisson* (1900) Salon des A.F. 1900. Acheté au moment du Salon, non localisé, actuellement repr. in *Cat. III du Salon*, L. Baschet, édit., p. 221.

68 - *Dans l'air pur* (1907), Salon des A.F. 1907 n° 517. Huile sur toile, H. 67,5 ; L. 83 cm. S.b.g. "Virginie Demont-Breton". (Musée du Petit Palais). Inv. 701. Don de l'artiste à la ville de Paris, 1922. Repr. in J. Laffon, *Cat. Sommaire Illustré des Peintres*, Musée du Petit Palais, Paris 1982, n° 316.

69 - *Les petits goëlands* (1908), Salon des A.F. 1908, n° 525. Acquis à l'Exposition Universelle d'Amsterdam (1912) pour une collection particulière. (Non localisé depuis) repr. in *L'Illustration* n° 3401, 2 Mars 1908.

70 - *Etude pour "Mousse et terrien"* (Salon des A.F. 1908, n° 526). Huile sur bois, H. 37,4 ; L. 27,5 cm. S.b.d. "Virginie Demont-Breton", Virginie a inscrit au verso "Dos de gamin nu : étude faite dans l'eau" (Collection particulière, France).

71 - Pour cette recherche ambiguë dans laquelle la photographie joue un rôle important, cf. : A. Bourrut Lacouture et G.P. Weisberg, "Delphine Bernard au Louvre en 1847 ou la rencontre du sacré et du profane dans l'œuvre de Jules Breton (1827-1906)" in *G.B.A.*, Août 1986, pp. 31-37. Pour son évolution dans les années 1875-80,

cf. G.P. Weisberg, "P.A.J. Dagnan-Bouveret and the Illusion of Photographic Naturalism", *Arts Magazine*, Mars 1982, pp. 100-106, insiste sur le fait que si Dagnan-Bouveret s'est servi de la photo en tant qu'aide-mémoire, celle-ci lui apporte aussi une nouvelle conception de composition. p. 100.

72 - *Etude de mer au Soleil*, Huile sur bois, H. 24,5 ; L. 34,5 cm. S.b.d. "Virginie Demont-Breton" (Collection particulière).

73 - *Pochade de gamin au soleil couchant*, Huile sur carton, H. 26 ; L. 19,6 cm. S.b.d. "Virginie Demont-Breton". (Collection particulière), et inscrit au dos de sa main le titre ci-dessus.

74 - Annette Bourrut Lacouture, op. cit. 1990, pp. 277-296.

75 - Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise*, Paris 1983, p. 272.

76 - V. Demont-Breton, article op. cit., 1^{er} mars 1896.

77 - V. Demont-Breton, op. cit. T1, 1926 pp. 48, 49. "Le nom de Rosa Bonheur, je l'entendais prononcer bien souvent comme ceux de Baudry, de Corot, de Daubigny, de Cabanel et comme on n'ajoutait pas Madame, ni Mademoiselle, je m'étais figuré que c'était un homme comme tous les autres..."

78 - Claude Bernard, *L'enseignement de l'Histoire en France au XIX^{ème} siècle selon les ministères de l'Instruction Publique*, Repr. des thèses universitaires Lille III, Paris Champion 1978, pp. 90-91.

79 - Extrait p. 86, du discours de V. Demont-Breton, au banquet annuel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs du 17 Mai 1897, *L'Œuvre d'Art*, 5^{ème} année, 1^{er} Juin 1897, pp. 86-87.

80 - Th. Burolet le note à propos des grandes toiles d'A. Roll, *Le travail* (1880) et *Le 14 Juillet 1889*, "bien que" le peintre "ne cherchât pas à transmettre un message...", in Th. Burolet "Prolégomènes à l'étude du mur républicain", Cat. de l'Exposition Le Triomphe des Mairies, Paris, Petit Palais, 8 Nov. 1986 - 18 janvier 1987 - p. 35.

81 - M. Le Pelley Fonteny, in Thèse op. cit. 1987, p. 193, insiste avec raison sur la similarité des halles décrites par Zola et la scène peinte par Lhermitte.

82 - ... Avant tout, "faire vrai...", "individuel et vivant"... (E. Zola).

Le bon combat. De Courbet aux Impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art. Préface de G. Picon, étude critique par J.P. Bouillon, Paris, 1974, pp. 65 et 68. L'influence de l'écrivain sur un naturalisme plus objectif a été important. Toutefois, son propre tempérament, exprimé dans ses romans, a incontestablement marqué ce mouvement pictural d'un certain misérabilisme...

83 - Si Huysmans prône une peinture de la vie contemporaine dans *L'abandon des vieilles routines*, (*L'Art Moderne*, nouvelle édition, Paris, 1903), la tension entre modernisme et tradition picturale demeure souvent présente, même chez les plus grands qui, dans cette ambivalence, créent une œuvre puissante et originale. Cf. Eunice Lipton in Degas : *uneasy images of women and modern life*,

University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986, entr'autres pp. 12-13.

84 - Geneviève Lacambre in "Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth Century Painting", **The European Realist Tradition**, edited by G.P. Weisberg, Indiana University Press, Bloomington 1982, pp. 229-241, insiste, p. 239, sur le fait qu'une des caractéristiques les plus importantes de ce nouveau naturalisme se traduit par des sujets saisis dans un instant donné, comme pouvait le faire la photographie. Ce qui implique aussi, souvent, une certaine subordination à la mode et contribue à "dater" davantage bon nombre d'œuvres de l'époque.

NOTE COMPLÉMENTAIRE SUR LES PEINTRES, AMIS DES DEMONT-BRETON

Le couple Demont, profondément uni et chaleureux a souvent accueilli au Typhonium de jeunes peintres venus demander conseil à leurs aînés, tout en gardant une très grande liberté vis-à-vis d'eux. Ce sont Georges Maroniez (Douai 1865 - Paris 1933), qui, à peine adolescent, montrait déjà ses essais et recevait les avis de Jules Breton, avant d'entrer dans l'intimité des Demont. Il a particulièrement étudié et su rendre les effets de soleil et de lune et leur reflet sur l'eau où se silhouettent souvent bateaux et gens de mer ; ainsi *Les moulières au soleil couchant* (Musée de Boulogne-sur-Mer). Avec le beau tableau des *Pêcheurs d'Equihen* (1902) du musée de Lille, le groupe se détache, au contraire, sur le sable et les rochers. Si l'on retrouve une légère influence et d'Adrien et de Virginie, celle de J. Breton n'est pas totalement absente dans ses scènes de la vie des champs.

Venu rejoindre les Demont à Wissant en 1889, Félix Planquette (Arras, 1876 - Paris, 1964) - élève également de Cormon, à Paris - a connu un vrai succès d'estime pour ses paysages peuplés de bovins. Ses études d'Espagne, dont plusieurs sont au musée d'Arras (ainsi, *l'Alcazar de Tolède*, (1901)), présentent de belles qualités de vigueur et de palette. C'est par Adrien et Virginie que Marie Sergeant (Guempes, 1871 - Douai, 1918), peintre de fleurs, de natures mortes et de scènes mystiques, d'une palette raffinée, rencontra à Wissant Henry Duhem (Douai 1860 - Juan-Les-Pins 1941), qu'elle épousa peu après. L'influence de Le Sidaner, autre maître et ami de ce dernier, apparaît très particulièrement dans son œuvre, dont une partie est maintenant exposée de façon permanente au Musée Marmottan (Fondation Duhem). De Fernand Stiévenart, né à Douai en 1893, une seule marine nous est connue, acquise par le musée de Douai récemment et montrant certaines affinités avec le traitement de la mer et des côtes par V. Demont-Breton. Enfin, Valentine Pèpe, (Douai, 1872) dont les critiques parisiens laissent penser qu'elle avait un vrai talent de coloriste, se réclamait davantage d'Adrien Demont. Tous ces peintres mériteraient, à leur tour, une étude personnalisée.