

Exposition 19/20 Septembre 2026

A l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine au château de Bogard

Zoé LAIGNEAU, ou L'Art de la Main Seconde

Artiste bretonne et briochine du XXe siècle (1885 – 1965).

Sculptrice, Portraitiste, Copiste, Illustratrice.



Le château de Bogard est heureux de vous accueillir et de vous présenter une exposition consacrée à Zoé Laigneau, une artiste bretonne ayant vécu à Saint-Brieuc au XXe siècle, à la fois sculptrice, portraitiste, copiste et illustratrice. A travers ses œuvres, vous pourrez découvrir la vie et l'engagement artistique de cette femme, également le métier de copiste et la place des femmes dans l'histoire de l'art.

Le château de Bogard possède une collection de tableaux de Zoé Laigneau acquise par les propriétaires du domaine, Harald et Baudoin Capelle, auprès de Marie-Madeleine Boisard, en lien indirect par alliance avec la famille Laigneau, ayant hérité de certaines œuvres de l'artiste. Cet événement, organisé en partenariat avec la Région Bretagne et l'association les Amis du château de Bogard, est la première synthèse sur sa vie et sur son œuvre.

Soyez donc les bienvenus dans cette exposition intitulée « Zoé Laigneau ou l'Art de la Main Seconde », consacrée à une figure bretonne méconnue qui mérite d'être davantage connue et reconnue.

Le château de Bogard loue ses espaces pour y organiser des mariages ou tout type d'événements culturels et artistiques. De nombreux artistes ont pu y exposer leurs œuvres. Notamment Jos Van de Ven, peintre néerlandais spécialiste des natures mortes, amoureux de la Bretagne, qui habita quelques années le château et qui y peignit de nombreux tableaux. Également André Gillouaye, artiste peintre breton, Jean-Bernard Catelain, peintre normand habitant en Côtes d'Armor, et bien d'autres. Plus d'infos sur le site internet « chateau-de-bogard.com ».

1. BIOGRAPHIE DE ZOE LAIGNEAU

Origines bretonnes

Zoé Laigneau, née Zoé Anne Marie Ernault, est la fille d'Anne Marie Héry et d'Émile Ernault, homme de lettres, enseignant et barde breton. Bien qu'elle soit née à Poitiers le 19 avril 1885, Zoé est issue d'une famille bretonne et a grandi dans un environnement marqué par la Bretagne : par la filiation de son père né à Saint-Brieuc, lui-même engagé dans la défense de la langue et de la culture bretonne, mais aussi par les longs séjours familiaux à Saint-Brieuc, avant de revenir vivre elle-même en Bretagne à l'âge adulte par son mariage avec André Laigneau en 1908, dans la ville où son père avait grandi. Zoé se mariera par deux fois à Saint-Brieuc où elle exercera la majeure partie de son activité artistique.

Vie et carrière artistique

Zoé étudie à l'École régionale des beaux-arts de Poitiers où elle obtient une médaille de bronze en dessin et une première mention en peinture en 1900, puis le prix d'honneur en 1904. Elle illustre également les recueils de poésies bretonnes publiés par son père. En 1908, elle épouse le peintre André Laigneau (1883-1948), fils du peintre de vitraux briochin Édouard Laigneau. De 1908 à 1912, elle expose des sculptures à la Société nationale des beaux-arts à Paris, notamment un buste remarqué par la critique de l'époque, décrit comme un travail « nerveusement modelé » donnant au sujet « une vie intense ». En 1909, elle expose des portraits (sculpture et peinture) avec le groupe des « Unes », un collectif de femmes artistes. Zoé est également aquarelliste et pastelliste. Elle réalise des copies de maîtres du XVIII^e siècle (Louis-Antoine Sixe et François Boucher notamment). En 1937, elle illustre encore, avec son mari André, un ouvrage de fables bretonnes de son père.

Fin de vie

Devenue veuve de son premier mari, Zoé Laigneau se remarie en 1963 avec Louis Bouillard. Elle n'a pas eu d'enfants. Elle s'éteint le 13 décembre 1965 et est inhumée au cimetière de Saint-Brieuc.

Importance artistique

Zoé Laigneau est une figure assez discrète de l'histoire de l'art breton, davantage documentée à travers son réseau familial et artistique qu'à travers une reconnaissance nationale. Mais son travail de sculptrice, peintre et illustratrice témoigne d'une activité artistique riche entre Poitiers, Paris et la Bretagne. Ses illustrations pour les fables et poésies bretonnes de son père en font une figure liée au mouvement de valorisation de la langue et de la culture bretonnes.

Zoé Laigneau pratiquait également la copie de maîtres (Boucher, Sixe, Watteau, Schall...). Elle touchait un large répertoire : scènes galantes XVIII^e, mais aussi scènes religieuses (Nativité), sujets bretons (Maternité bretonne). Elle produisait également ses propres compositions.

Faut-il dire Zoé Laigneau ou Zoé Laigneau-Ernault ?

L'artiste signait ses tableaux de son nom d'épouse (Laigneau). Dans sa pratique quotidienne et commerciale, elle choisit le nom de son mari, comme c'était la norme sociale pour une femme mariée de cette génération. Rien dans les sources ne suggère qu'elle ait cherché à maintenir visible son nom de naissance dans sa signature d'artiste après son mariage, contrairement à d'autres femmes artistes de la même époque qui, elles, choisissaient consciemment de conserver leur nom de jeune fille comme

signature professionnelle (également par souci de continuité de leur réputation acquise avant le mariage). Le nom composé « Laigneau-Ernault » est une construction plus tardive, établie a posteriori par des généalogistes, des historiens locaux, ou les rédacteurs de sa notice biographique, pour la distinguer clairement d'autres personnes nommées simplement « Laigneau » (comme son mari ou son beau-père) et pour souligner sa filiation avec son père Émile Ernault, figure briochine elle-même notable. Ce type de nom composé rétrospectif est très courant dans les biographies historiques de femmes artistes, précisément pour lever l'ambiguïté entre identité de naissance et identité matrimoniale. Pour cette exposition, nous avons choisi d'utiliser le nom de l'artiste : Zoé Laigneau.

Zoé Laigneau davantage connue que son mari André Laigneau ?

Le bilan comparatif est sans appel. Zoé Laigneau dispose d'une page Wikipédia dédiée, avec une biographie détaillée ; d'une œuvre bien identifiée et documentée (sculptures exposées en salon, pastels, illustrations, copies de maîtres) ; d'une présence active sur le marché de l'art aujourd'hui (eBay, Selency, Gazette Drouot) avec des œuvres signées et identifiables ; d'une reconnaissance critique de son vivant (le compte-rendu élogieux d'Hoffmann-Eugène en 1911) ; d'une inscription dans plusieurs réseaux documentés : le Salon des « Unes », la Société nationale des beaux-arts, le mouvement de valorisation bretonne aux côtés de son père.

André Laigneau, en comparaison, n'a aucune page ni notice individuelle dédiée ; aucune œuvre personnelle clairement identifiée ou documentée en dehors de la mention conjointe des illustrations de 1937 ; aucune trace dans les salons parisiens ou les catalogues d'exposition. Sa seule existence documentée tient à son rattachement à l'atelier familial de vitraux, lui-même mal distingué de son père Édouard.

Cet écart de visibilité et de reconnaissance est un renversement significatif par rapport aux schémas habituels. Dans l'écrasante majorité des cas historiques, c'est généralement la femme artiste qui reste dans l'ombre du mari ou du père peintre, sa notoriété étant conditionnée à cette proximité masculine. Ici, c'est l'inverse : André semble avoir eu une carrière plus discrète, probablement absorbée dans le travail artisanal de l'atelier familial de vitraux, tandis que Zoé a construit une identité artistique personnelle plus visible : expositions parisiennes en son nom propre, signature reconnaissable sur le marché de l'art, biographie retraçable dans le détail.

Cela ne signifie pas nécessairement qu'André était moins actif ou moins reconnu de son vivant. Cette asymétrie de documentation peut aussi refléter une meilleure conservation des archives concernant Zoé (peut-être via la postérité de son père, lui-même bien documenté). Par ailleurs, le travail d'atelier (vitraux, restauration) laisse historiquement moins de traces nominatives que les expositions de salon.

Zoé Laigneau vivait-elle de la vente de ses œuvres artistiques ?

Aucune source ne mentionne explicitement si elle vivait principalement de la vente de ses œuvres, si elle avait un autre emploi, ou si elle bénéficiait surtout des revenus de son mari peintre. C'est typiquement le genre d'information qui, pour les femmes artistes de cette période, est souvent absente des biographies officielles. Néanmoins, on peut déduire avec prudence du contexte biographique qu'elle appartenait à un milieu plutôt aisé et lettré (son père, Émile Ernault, enseignait à la faculté de Poitiers, et son mari, André Laigneau, était peintre et fils du verrier Édouard Laigneau) donc un milieu déjà installé dans le métier artistique, avec un atelier familial et une clientèle bien établie à Saint-Brieuc.

Zoé Laigneau a par ailleurs exposé régulièrement dans des institutions reconnues (Société nationale des beaux-arts, salon des « Unes »), ce qui suppose une recherche de débouchés commerciaux. Elle produisait de nombreuses copies d'œuvres du XVIII^e siècle, ce qui laisse supposer qu'elle devait vivre de la vente de ces copies généralement destinées à la décoration bourgeoise plutôt qu'à des pièces de

musée. Elle enseigne la peinture dans son atelier de Saint-Brieuc et a eu au moins un élève connu : le photographe Raphaël Binet (spécialisé dans les portraits en pied et l'édition de cartes postales, une figure majeure de la photographie identitaire bretonne), ce qui suggère qu'elle a pu, comme beaucoup d'artistes femmes de l'époque, compléter ses revenus par l'enseignement du dessin ou de la peinture.

Quelle est la valeur des œuvres de Zoé Laigneau ?

Zoé Laigneau n'est pas une artiste ayant produit des œuvres célèbres au sens où on l'entendrait pour un maître reconnu. Elle reste une artiste locale modeste, sans chef-d'œuvre identifié dans les collections publiques majeures. Ses œuvres qui circulent sur le marché de l'art aujourd'hui n'ont pas de valeur patrimoniale ou muséale particulière. Aucune de ses œuvres n'a le statut de chef-d'œuvre reconnu en tant que tel. Elles s'inscrivent dans une production d'artiste locale, prolifique et polyvalente (sculpture, portrait, copie, illustration), plutôt que dans une trajectoire de renommée nationale.

C'est d'ailleurs tout l'intérêt de cette exposition : redonner de la visibilité à une artiste briochine dont l'œuvre, bien que jamais entrée dans les grands récits de l'histoire de l'art, témoigne d'un parcours professionnel féminin riche sur plus de soixante ans (1900-1965).

Il n'existe pas de cote officielle et structurée pour cette artiste, au sens où l'entendent des bases comme Artprice ou Drouot Cotation pour un artiste reconnu. Ce qu'il est possible d'observer, en revanche, c'est le niveau de prix constaté sur le marché de la brocante et des ventes courantes : copies d'après Watteau et Schall (2 tableaux), huiles sur carton, vendues à 160€ ; pastel « Danseuse impressionniste » (style Degas) vendu à 299€ ; « Chaos rocheux en bord de mer », grande huile sur toile, vendue par le commissaire-priseur Karl Benz de Plérin à 960€. Ces montants (quelques centaines d'euros) situent Zoé Laigneau dans la catégorie des artistes de second rang, très recherchés en brocante et en décoration, mais sans marché spéculatif structuré ; ce qui est cohérent avec le profil d'une artiste locale, prolifique, mais jamais entrée dans les grands circuits de la reconnaissance nationale.

2. UNE FAMILLE D'ARTISTES ET D'INTELLECTUELS BRETONS

Son père, Émile Ernault, une figure majeure du militantisme culturel breton

Le père de Zoé Laigneau, Émile Ernault, dit « Bars Ar Gouët » (Barde du Gouët, du nom de la rivière qui traverse Saint-Brieuc), était homme de lettres, philologie, enseignant à la faculté de Poitiers et barde breton. L'œuvre d'Émile Ernault s'inscrit dans le vaste mouvement de sauvegarde et de valorisation de la langue bretonne qui traverse le XIXe et le début du XXe siècle, à une époque où le breton, langue orale majoritairement rurale, était menacé par la centralisation scolaire et linguistique française.

Son travail était considérable et varié. Il publia :

- Un Manuel pour l'étude du français par les Bretons (1925),
- Un Dictionnaire breton-français du dialecte de Vannes (1938),
- Un Dictionnaire des dictons et proverbes bretons,
- « *Le Mirouer de la mort* », poème breton du XVIe siècle qu'il traduisit et annota (1914),
- Des recueils de poésies et fables populaires bretonnes, traduites et publiées avec leur version française en regard.

Ce dernier type d'ouvrage (les recueils de poésies, chants et fables) est particulier : il ne s'agit pas de linguistique savante, mais de la collecte et publication du patrimoine oral populaire (contes, chansons, fables traditionnelles), un geste militant typique de l'époque, visant à fixer par l'écrit une culture jusque-là essentiellement transmise oralement, et à la rendre accessible à un public plus large grâce à la traduction française.

Le rôle de Zoé : donner un visage humain à ce patrimoine littéraire

C'est dans ces ouvrages que Zoé intervient comme illustratrice :

- En 1903 (dès l'âge de 18 ans, donc avant même son mariage), elle illustre un ouvrage bilingue français-breton : *Gwerziou, soniou ha marvailhou* (poésies bretonnes et françaises), publié à Saint-Brieuc chez R. Prud'homme, l'un des premiers recueils de poésie bretonne de son père.
- En 1937, avec son mari André, elle illustre *Mojennou brezonek* (« Fables bretonnes : anciennes et nouvelles avec traduction française »), un ouvrage publié à Saint-Brieuc chez Armand Prud'homme.

Concrètement, son rôle consistait à créer des vignettes, frontispices ou illustrations en marge accompagnant les textes en breton et en français, donnant une identité visuelle à ces publications (costumes traditionnels, scènes rurales, motifs symboliques), renforçant ainsi l'ancrage régional du propos ; et rendant ces textes plus attractifs pour un public élargi, notamment scolaire ou familial.

Le travail d'Émile et de sa fille Zoé s'inscrivait dans le tissu artistique et intellectuel briochin de l'époque, qui comptait d'autres figures marquantes de la valorisation bretonne, des personnalités comme Charles Le Goffic ou Anatole Le Braz, ainsi que plus largement le mouvement Ar Seiz Breur porté par René-Yves Creston, Jeanne Malivel ou Xavier de Langlais.

Une identité bretonne affirmée

Émile Ernault naît à Saint-Brieuc en 1852 et y fait toutes ses études primaires et secondaires au Collège Saint-Charles. Il obtient une bourse à l'École des Hautes Études à Paris, où il devient l'élève de Gaidoz

et de d'Arbois de Jubainville pour le celtique. Docteur ès lettres en 1886 avec une thèse sur le grec et le latin (*Le Parfait en grec et en latin*), il est nommé ensuite maître de conférences à la Faculté des Lettres de Poitiers, titulaire en 1887, où il fera toute sa carrière universitaire comme professeur de grec.

Son poste à Poitiers n'a rien à voir avec un désintérêt pour la Bretagne. C'est un pur hasard de carrière universitaire. Ce n'est donc pas un Poitevin qui se serait pris de passion pour une culture lointaine, mais un Briochin de naissance, dont l'engagement pour le breton précède son installation à Poitiers pour des raisons professionnelles.

Une notice de l'université de Rennes 2 précise que c'était un « éminent linguiste briochin, non bretonnant d'origine ». Il a en effet appris le breton à l'âge adulte, sa langue maternelle était le français, comme c'était le cas pour une bonne partie de la bourgeoisie urbaine bretonne de l'époque (Saint-Brieuc étant en zone de transition, en bordure du domaine bretonnant). Son engagement est donc un choix militant et savant, pas un héritage familial direct.

A l'université de Poitiers, il assurait l'enseignement du grec et du latin comme poste officiel, et dispensait l'enseignement des langues celtiques à son initiative personnelle, et ce bénévolement, pendant plusieurs années. Car il n'existait à l'époque aucune chaire universitaire de breton, ni à Poitiers, ni ailleurs. La celtologie française se pratiquait surtout à Paris via l'École des Hautes Études et la *Revue Celtique*. Émile Ernault a donc dû, comme tant de savants de sa génération, occuper un poste alimentaire (professeur de grec et latin, sa discipline officielle) tout en menant en parallèle, par passion personnelle et militante, ses recherches sur le breton, publiées et diffusées depuis Saint-Brieuc chez l'éditeur René Prud'homme.

Ses recherches de chants populaires se concentrent sur des zones bretonnantes précises, le Trégor et le Goëlo, avec un travail de terrain mené pendant les vacances universitaires. En 1908, il fonde avec François Vallée l'Entente des écrivains bretons, pour unifier l'orthographe du breton, un engagement militant actif malgré l'éloignement. Il est investi comme barde au Gorsedd de Bretagne sous le nom de « Barz ar Gouet », et devient président de l'Académie bretonne, une institution culturelle de renaissance identitaire. Enfin et surtout : une fois à la retraite, il retourne dans sa ville natale, Saint-Brieuc, où il devient l'un des membres les plus actifs de la Société d'Émulation des Côtes-du-Nord (société savante pour la sauvegarde du patrimoine local). Et c'est dans cette même ville qu'il meurt en 1938.

Ce décalage entre le poste officiel (professeur de langues classiques) et la passion réelle (le breton, enseigné bénévolement) est emblématique du militantisme régionaliste de la fin du XIX^e siècle, souvent porté par des érudits contraints à l'exil professionnel loin de leur région d'origine, ce qui ne faisait qu'intensifier chez beaucoup d'entre eux l'attachement affectif et intellectuel à cette terre natale devenue lointaine.

Qu'est-ce qu'un barde breton ?

Le terme « barde » désigne un titre honorifique décerné dans le cadre du Gorsedd de Bretagne, une institution culturelle consacrée à la promotion de la langue, de la littérature et des traditions bretonnes.

Dans les sociétés celtiques anciennes (Gaule, Irlande, Pays de Galles, Bretagne), le barde était une figure centrale : un poète, chanteur et conteur, souvent attaché à une cour ou une famille noble, chargé de composer et transmettre oralement des poèmes, généalogies, chants de louange ou récits historiques. Le barde jouait un rôle social important : gardien de la mémoire collective, il pouvait aussi bien célébrer les exploits d'un chef que composer des satires redoutées.

Le Gorsedd

Le Gorsedd, mot gallois signifiant à peu près « assemblée » ou « trône », est une institution néo-druidique et bardique, créée au Pays de Galles à la fin du XVIII^e siècle, puis adaptée en Bretagne au début du XX^e siècle. Le Gorsedd de Bretagne est fondé en 1899-1900.

Cette institution décerne le titre de barde à des personnalités qui se distinguent par leur contribution à la culture, la langue ou la littérature bretonnes, que ce soit par l'écriture, la recherche linguistique, la musique ou l'engagement militant. Chaque barde reçoit à cette occasion un nom bardique en breton, généralement poétique ou évocateur d'un lieu, d'une qualité ou d'un symbole.

C'est exactement le cas du père de Zoé, qui il fut honoré par le Gorsedd de Bretagne du titre de barde sous le nom de « Barz Ar Gouët », un hommage à son ancrage briochin.

Ce titre n'impliquait pas qu'il composait lui-même des chants ou poèmes oraux comme les bardes antiques, mais reconnaissait plutôt son rôle de passeur et de gardien du patrimoine linguistique et littéraire breton à travers ses dictionnaires, ses grammaires, ses traductions de textes anciens, et ses recueils de poésies et fables populaires.

Ce titre de barde donne une dimension symbolique forte au portrait familial. Émile Ernault n'était pas seulement un universitaire éloigné, mais une figure publiquement reconnue et honorée par les institutions culturelles bretonnes de son temps, un statut qui rejaillit naturellement sur l'ancrage identitaire de sa fille Zoé, elle-même illustratrice de ses ouvrages consacrés à ce patrimoine oral qu'il contribuait à sauvegarder et transmettre.

L'atelier familial Laigneau, peintres-verriers à Saint-Brieuc

La famille Laigneau quant à elle tenait un atelier de peinture sur verre reconnu et actif à Saint-Brieuc dès la fin du XIX^e siècle. Édouard Laigneau, le beau-père de Zoé, était peintre-verrier, à la tête d'un atelier actif et sollicité dans toute la région des Côtes-d'Armor pour la restauration et la création de vitraux d'églises, un vrai savoir-faire artisanal et artistique local transmis de père en fils.

Dès 1883, l'atelier Laigneau de Saint-Brieuc restaure des vitraux anciens, comme à l'église de Saint-Nicolas-du-Pélem. En 1898, à l'inauguration de l'église Saint-Pierre de Broons, la totalité des baies est ornée de vitreries géométriques réalisées par l'atelier Laigneau. L'atelier intervient également dans la restauration de vitraux anciens à l'église de La Ferrière, où l'on attribue à l'atelier Laigneau la réalisation d'un vitrail de saint Laurent vers 1900.

Son mari, André Laigneau (1883-1948)

Son mari, André Laigneau, est référencé comme peintre. Ils se sont connus à Paris. Mais malgré plusieurs recherches ciblées, aucune source substantielle documente sa reconnaissance personnelle en tant que peintre : ni salons où il aurait exposé, ni œuvres identifiées, ni critiques d'époque comme celles dont a bénéficié Zoé pour son buste de 1911. Il est probable qu'il ait mené de front un travail de peintre de genre, resté dans la sphère locale et familiale, et une activité au sein de l'atelier familial de vitraux : un profil d'artisan-artiste, où le nom de famille (« atelier Laigneau ») prime souvent sur le prénom dans les sources d'archives.

Deux grands tableaux exposés au château de Bogard montrent néanmoins son talent de peintre : une scène de genre bretonne devant l'auberge « Au Petit Lamballe » et une scène de bord de mer (pêcheurs, ramasseuses de goémon), toutes deux de format important et d'une facture assurée, aux formes stylisées et aux aplats de couleurs francs. Ces œuvres montrent qu'André Laigneau maîtrisait

pleinement la peinture de chevalet et en produisait, au moins pour un usage privé ou local, sans que cela se soit traduit par une reconnaissance dans les salons parisiens.

Ce qui frappe dans ces deux œuvres, c'est une stylisation décorative assez marquée : simplification des formes architecturales, aplats de couleur, traitement presque géométrique des toits et des rochers, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du renouveau breton des années 1920-1930 : celle du mouvement Ar Seiz Breur, ou plus largement de l'école dite « bretonnante », qui a produit de nombreuses scènes de pardons, de pêcheurs et de paysannes en costume, dans un registre aussi proche de l'imagerie qui alimentait alors les cartes postales et affiches touristiques bretonnes, un lien qui pourrait être signifiant, quand on se souvient que l'élève de Zoé, Raphaël Binet, co-fondait en 1921 la revue *La Bretagne touristique*.

3. FEMMES ARTISTES

L'Antiquité

Contrairement à une idée reçue, les femmes artistes sont présentes et reconnues depuis la nuit des temps. Dès l'Antiquité, les femmes ont réalisé de nombreuses œuvres qui malheureusement ne nous sont pas parvenues. La principale source sur le sujet est un texte antique, celui de Pline l'Ancien, dans le livre XXXV de son Histoire Naturelle, qui consacre un paragraphe aux femmes peintres grecques : Timarète, fille de Micon, qui peignit une Diane conservée à Éphèse et comptant parmi les plus anciens monuments de la peinture ; Irène, fille et élève du peintre Cratinus ; Aristarète, fille et élève de Néarque ; ou encore Lala de Cyzique, restée célibataire toute sa vie, qui travailla à Rome au pinceau et sur ivoire, se spécialisant dans les portraits de femmes.

Le talent artistique des femmes était reconnu et valorisé économiquement : Lala de Cyzique (peintre de l'Antiquité grecque, IIe et Ier siècles avant J.-C.) vendait ses œuvres bien plus cher que les deux plus habiles peintres de portraits de son époque ; Timarète (peintre de l'Antiquité grecque, Ve siècle avant J.-C.) était si talentueuse qu'elle fut la « souveraine incontestée » de son art et son tableau de Diane fut vénéré si longtemps qu'on parlait encore de son génie des siècles plus tard ; la mythologie attribue même l'invention de la peinture à une femme : Callirrhoé de Sicyone (figure légendaire), qui aurait tracé le contour de l'ombre de son amant sur un mur la veille de son départ pour un long voyage, fixant ainsi par le trait un visage aimé promis à l'absence.

Les femmes devenaient souvent artistes par filiation, en tant que filles de peintres : Timarète (fille de Micon), Irène (fille de Cratinus)... Un modèle de transmission familiale qu'on retrouve d'ailleurs, des siècles plus tard, chez Zoé Laigneau elle-même, initiée par son père puis intégrée à une famille de peintres par son mariage.

Dans l'Antiquité, l'identité de l'artiste importait souvent peu et les œuvres étaient majoritairement anonymes. On ne sait toujours pas, par exemple, qui a sculpté la Vénus de Milo. Aucune œuvre de ces femmes peintres antiques n'a survécu jusqu'à nous. Seuls les textes en gardent la trace.

Le Moyen Âge

C'est seulement à partir du Moyen Âge que nous parvenons les premières œuvres réellement attribuables à des femmes artistes, même si la présence active des femmes dans les milieux artistiques médiévaux reste globalement méconnue, faute de documentation suffisante. Deux voies principales s'ouvrent à elles : l'enluminure et les arts décoratifs.

Ces activités artistiques sont souvent pratiquées dans un cadre monastique ou familial. Au Moyen Âge, les femmes avaient l'habitude d'œuvrer aux côtés des hommes, notamment dans l'enluminure, la broderie ou la réalisation de lettrines. La logique de transmission familiale perdure, sans dispositif institutionnel structurant excluant ou incluant explicitement les femmes.

Les métiers de peintre et de sculpteur comme n'importe quel autre artisanat (menuisiers, orfèvres, etc.) étaient alors organisés et contrôlés par certaines corporations : la Maîtrise de Saint-Luc, une structure corporative héritée du Moyen Âge, fondée dès 1391, ou le Compagnonnage. Ces corporations encadraient l'accès à la profession et contrôlaient le marché local. Le peintre y était juridiquement et socialement considéré comme un artisan-ouvrier plutôt que comme un créateur au sens moderne, soumis aux mêmes obligations commerciales que tout membre d'une corporation (taxation, contrôle de la production, respect des règles du métier).

Ces corporations étaient généralement fermées aux femmes. Dans le cadre de la Maîtrise de Saint-Luc, la voie d'accès pour les femmes pour ces métiers passait presque exclusivement par le veuvage : à la mort du titulaire d'un atelier, sa veuve pouvait parfois continuer à diriger seule l'activité, ou se remarier avec l'un des compagnons ou assistants pour la maintenir. Mais le nombre de femmes peintres reste très faible comparé à l'effectif total masculin, et pratiquement inexistant du côté des sculpteurs.

XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles

C'est précisément contre ce statut d'artisan qu'une douzaine de peintres, menés par Charles Le Brun, fondent l'Académie royale en 1648. Leur objectif est clair : s'affranchir de la tutelle corporative de Saint-Luc pour faire reconnaître la peinture et la sculpture comme des « arts libéraux », c'est-à-dire des disciplines de l'esprit relevant du savoir et du talent individuel, au même titre que la littérature, la philosophie ou les mathématiques, plutôt que des métiers manuels soumis aux règles du commerce et de l'artisanat.

C'est une bataille de statut social autant qu'artistique : un artisan de la Maîtrise de Saint-Luc pouvait être saisi, contrôlé, taxé comme n'importe quel commerçant ; un membre de l'Académie royale, en revanche, accédait à un statut noble intellectuellement, échappant à ces contraintes corporatives et gagnant en prestige social.

Ce mouvement s'inscrit dans une vague plus large de création d'académies sous contrôle royal, engagée durant cette période : l'Académie française voit le jour en 1635, suivie plus tard par l'Académie de danse (1661), celle de musique (1669), et celle d'architecture (1671). Contrairement à l'Italie, où les académies artistiques restaient des initiatives privées, la France choisit de placer ces institutions sous la tutelle du pouvoir politique, d'abord sous la régence d'Anne d'Autriche, avec le soutien de Mazarin, puis sous Louis XIV, dont Colbert devient vice-protecteur de l'Académie de peinture en 1663.

Cette centralisation servait une double fonction : contrôler la production artistique au service de la gloire du roi (portraits officiels, décors de palais, propagande monarchique), tout en structurant et professionnalisant un secteur jusqu'alors dispersé entre ateliers indépendants et corporations locales.

L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), souhaitant élever le peintre au rang d'intellectuel plutôt que d'artisan, reste néanmoins fermée aux femmes, limitant à quatre le nombre maximal de femmes sur les 90 membres, verrouillant toute nouvelle admission au-delà de ce chiffre maximal. Dans l'esprit de l'époque, l'Académie se montrait restrictive sur le plan du genre, réservant un « art libéral » à une élite masculine cultivée, à l'inverse des ateliers artisanaux familiaux où femmes et hommes travaillaient côte à côte sans hiérarchie de prestige intellectuel.

Ce plafond de verre, littéralement gravé dans le règlement institutionnel, n'empêche pourtant pas l'émergence, dans la seconde moitié du siècle, d'une génération de femmes peintres à la reconnaissance individuelle remarquable : Vigée Le Brun, portraitiste attitrée de Marie-Antoinette, dont elle fit plus de trente portraits ; Labille-Guiard, nommée Premier peintre des tantes du Roi, qui ouvre son propre atelier où elle forme au pastel et à la miniature une dizaine de jeunes élèves. Cette période voit également apparaître les tout premiers autoportraits de femmes peintres se représentant elles-mêmes au travail, revendiquant ainsi ouvertement leur statut de créatrices.

La Révolution, en dépit de sa rhétorique d'égalité, ne lève pas ce verrou : les nouvelles institutions révolutionnaires reconduisent un quota, cette fois réduit à trois femmes. Le XVIIIe siècle dessine ainsi un paradoxe durable où un tout petit nombre de trajectoires féminines brillantes, généralement soutenues par des protections royales directes, coexiste avec une exclusion structurelle du plus grand nombre.

La naissance des sociétés de femmes artistes à la fin du XIXe

Pendant plusieurs siècles, les femmes ont ainsi été exclues des voies officielles de formation et de reconnaissance artistique. Un système de valeurs cantonnait les femmes à des rôles de « muses », modèles, ou assistantes de leurs maris/pères artistes plutôt qu'à celui de créatrices à part entière.

Le XIXe siècle inverse cette logique sans pour autant lever tous les obstacles : l'École des Beaux-Arts de Paris reste fermée aux femmes jusqu'en 1897, et les académies privées comme l'Académie Julian, quand elles les acceptent, leur font payer des cours deux fois plus chers qu'aux hommes. Mais des voies d'accès plus larges, bien que plus modestes, s'ouvrent ailleurs. Cette démocratisation quantitative reste néanmoins cantonnée à des filières jugées moins prestigieuses : la copie plutôt que la création originale, les « genres mineurs » plutôt que la grande peinture d'histoire.

L'effervescence du début du XXe siècle

Face à ces blocages, les femmes artistes s'organisent collectivement. L'initiative la plus ancienne et la plus structurée est l'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée en 1881, qui organise ses propres salons annuels : d'abord dans une aile du Palais de l'Industrie, puis à la galerie Georges Petit (1898), à la Galerie des Machines (1899), à l'Orangerie des Tuileries (1900), puis au Grand Palais à partir de 1901. L'Union mène aussi un travail de lobbying, multipliant les interventions auprès des sociétés artistiques et du ministère des Beaux-Arts pour faire évoluer les règlements qui les défavorisaient.

Les années 1900-1910 voient ainsi une multiplication des initiatives féminines, signe d'une dynamique collective grandissante. En 1907, Marguerite Jacquelin fonde à Bordeaux la Société des femmes artistes, sous le patronage de la duchesse d'Uzès (aristocrate ayant mis sa fortune au service de la protection des artistes femmes, elle-même artiste sous le pseudonyme « Manuela »). En mars 1909, les « Unes » exposent au Grand Palais à l'invitation du Salon des « Uns », réunissant notamment Zoé Laigneau, Annie Avaz Alaphilippe, Marie-Anne Zoeger et une dizaine d'autres artistes. En 1909, se crée le Syndicat des artistes femmes peintres et sculpteurs par Marie Thélika Rideau-Paulet. La même année, la peintre russe Marie Vassilieff ouvre sa propre école à Paris, autre réponse au coût prohibitif des cours dans les académies existantes. Cette période voit aussi certaines figures percer dans les grands salons mixtes : des artistes comme Sonia Delaunay ou la sculptrice Chana Orloff parviennent à exposer, souvent soutenues par leurs conjoints ou amis artistes.

Même avec ces avancées, la visibilité reste fragile des décennies durant : à titre d'exemple, dans les années 1920, la presse ne mentionne parfois que deux femmes artistes sur l'ensemble d'un grand salon parisien. Et aujourd'hui encore, les collections muséales reflètent ce déséquilibre historique : au Palais des Beaux-Arts de Lille par exemple, seules une poignée de femmes artistes figuraient jusqu'à récemment dans le parcours permanent, sur une collection comptant des dizaines de milliers d'œuvres.

Le « Salon des Unes » (collectif des femmes artistes)

C'était en réalité un jeu de mots sur le nom d'un salon existant, le « Salon des Uns et des Autres ». En mars 1909, sous le patronage de la duchesse d'Uzès et à l'invitation du Salon des « Uns », les « Unes », dont la présidente était Ernesta Robert-Mérignac, exposent au Grand Palais. Il s'agissait donc d'une exposition ponctuelle de femmes artistes, organisée en écho (ou en pendant) au salon masculin des « Uns ».

Cette exposition des « Unes » s'inscrit dans un mouvement plus vaste de constitution de réseaux et de sociétés de femmes artistes au tournant du XXe siècle, à une époque où les institutions officielles (Salon d'Automne, Académie Julian, etc.) restaient largement fermées ou discriminantes envers elles.

La participation de Zoé Laigneau au Salon des « Unes » en 1909, alors qu'elle n'a que 24 ans, n'était pas un geste isolé, mais l'expression d'un mouvement collectif de femmes artistes cherchant, par la solidarité et l'auto-organisation, à contourner les portes qui leur restaient fermées ; un sujet aujourd'hui largement mis en lumière par des expositions comme *Peintres femmes, 1780-1830* au Grand Palais ou *Où sont les femmes ?* au Palais des Beaux-Arts de Lille. Son parcours individuel est ainsi lié à cette histoire collective de l'émancipation des femmes artistes, encore peu connue du grand public.

Le fil qui relie ces époques à Zoé Laigneau

Ce panorama éclaire une continuité frappante sur près de deux mille ans. Sur l'ensemble de ces périodes, se dessine ainsi non pas un progrès linéaire, mais un déplacement constant des lignes d'exclusion : effacement par l'anonymat dans l'Antiquité, transmission strictement familiale au Moyen Âge, verrou institutionnel chiffré au XVIII^e siècle, puis ouverture quantitative mais hiérarchisée au XIX^e. C'est dans ce dernier mouvement, l'essor de la copie comme filière professionnelle féminine reconnue, que s'inscrit, une génération plus tard, la pratique de Zoé Laigneau.

Zoé Laigneau s'inscrit dans le schéma traditionnel de filiation avec un milieu artistique déjà établi (fille d'un homme de lettres, épouse et belle-fille de peintres) mais également dans le schéma de conquête des droits des femmes et de leur liberté à exercer une activité artistique en toute indépendance et à l'égal des hommes, permettant une reconnaissance qui ne dépend plus des hommes de leur entourage mais avant tout de l'expression affirmée de leur talent.

4. LE METIER DE COPISTE

Un socle ancien et une porte d'entrée

De très nombreux artistes ont commencé leur carrière en apprenant le métier par la copie des grands maîtres. Le Caravage lui-même (peintre italien du XVIe-XVIIe, considéré comme l'un des artistes les plus influents du tournant entre la Renaissance et le baroque) débuta à Rome en exécutant des copies pour des amateurs peu fortunés. La copie n'est donc pas un sous-métier honteux mais la voie d'apprentissage et de professionnalisation la plus courante.

Dans l'enseignement académique fin XIXe / début XXe siècles, la copie d'œuvres anciennes était même un exercice pédagogique central et quasi obligatoire. On formait l'œil et la main des élèves en leur faisant reproduire des maîtres reconnus, notamment du XVIIIe siècle (Nattier, Largillière, Greuze...) très prisés pour l'étude du portrait, du drapé, du rendu de la peau et des étoffes. Cette pratique existait aussi bien dans les écoles régionales que dans les grandes institutions parisiennes. Le XVIIIe siècle, en particulier, était une période très demandée pour les copies de portraits, car il constituait un répertoire stylistique de référence pour la maîtrise technique (carnations, drapés, jeux de lumière).

C'est au XIXe siècle que cette pratique se structure en véritable filière professionnelle, largement investie par les femmes.

« Demoiselles copistes » du Louvre

Les femmes ayant longtemps été exclues des corporations et académies de peinture, l'École des Beaux-Arts n'ouvrant officiellement aux femmes qu'en 1897 et ces dernières devant se tourner vers des ateliers privés au coût souvent élevé, le musée du Louvre, ouvert à toutes et à tous, apparaît alors comme la seule « école » gratuite.

De nombreuses femmes venaient ainsi travailler au chevalet dans les grandes galeries du Louvre, pour recopier les œuvres exposées des maîtres. Les femmes en avaient fait, faute d'alternative, leur unique voie d'accès à une pratique artistique sérieuse et reconnue.

C'est ainsi que « les demoiselles copistes », surnom donné par la presse aux femmes qui venaient copier les tableaux au musée du Louvre, ont contribué à populariser la pratique de la copie et ont permis à de nombreuses femmes d'accéder à une véritable formation artistique, faute d'autre porte d'entrée institutionnelle.

Ces femmes travaillant au chevalet dans les grandes galeries du Louvre étaient si caractéristiques du lieu qu'elles ont inspiré d'autres artistes, qui les ont peintes ou gravées en train de copier. Dès la fin du XVIIIe siècle, Hubert Robert les représente dans son *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. Sur une toile de Giuseppe Castiglione (1861), on distingue une copiste en crinoline devant son chevalet, face à l'*Immaculée Conception* de Murillo, le tableau le plus copié du siècle.

Cette omniprésence a nourri tout un imaginaire, parfois satirique dans la presse de l'époque, qui s'amusait de cette foule de femmes en crinoline installées à leurs chevalets dans les salles du musée.

Un encadrement administratif

Le métier de copiste était au XIXe siècle une pratique professionnelle organisée, qui servait également de formation aux élèves des Beaux-Arts. Les Archives des musées nationaux conservent des « registres

de copistes », qui recensaient nommément les artistes admis à copier au Louvre entre 1821 et 1850. Jusqu'en 1848, les artistes pouvaient même résider au Louvre et y travailler comme copistes tout au long de l'année, signe que cette pratique était une activité intégrée au fonctionnement quotidien du musée.

La proportion de femmes copistes au Louvre passe d'environ un tiers sous Louis-Philippe à 40-45% sous le Second Empire et au début de la III^e République. Sous le Second Empire, l'État crée même la catégorie professionnelle des « peintres copistes » pour fonder un art officiel valorisant son image et permettant l'accès à la commande publique. Fait remarquable pour l'époque : la rémunération des copistes femmes était identique à celle de leurs collègues masculins, une égalité rarissime, peut-être unique, pour l'époque.

Selon les travaux de Séverine Sofio (sociologue française, chargée de recherche au CNRS, spécialiste de l'histoire sociale des artistes femmes), près d'un tiers des artistes travaillant pour l'État comme copistes étaient des femmes dans la première moitié du XIX^e siècle. Le recrutement traversait les classes : filles ou épouses de petits fonctionnaires, d'officiers, mais aussi de véritables aristocrates désargentées : une fille de comte breton, une marquise périgourdine, signe que la copie de niveau professionnel constituait une ressource économique légitime même pour la noblesse appauvrie.

Le tournant du XX^e siècle : la survivance d'un marché de la copie décorative

Le métier de copiste n'était pas un pis-aller féminin, mais une filière professionnelle structurée, née d'une contrainte : l'exclusion des femmes des institutions officielles de formation. Devenu un vrai métier rémunérateur et reconnu au XIX^e siècle, le métier de copiste se prolonge sous une forme plus artisanale et locale au XX^e siècle, quand le système du Louvre décline mais que la demande bourgeoise pour des « maîtres anciens » domestiques persiste.

C'est précisément dans ce sillage que s'inscrit l'œuvre de Zoé Laigneau. Le système institutionnel du Louvre périclité progressivement au XX^e siècle, mais la demande privée perdure et même se démocratise. La bourgeoisie provinciale du début du XX^e siècle continue de vouloir des « maîtres anciens » à accrocher chez elle, sans les moyens d'acquérir des originaux. Les artistes formés dans les écoles régionales (comme Zoé à Poitiers) reproduisent ce savoir-faire hors du cadre institutionnel parisien, dans une économie plus informelle : vente directe, sur commande, signée de leur nom. On retrouve d'ailleurs chez Zoé Laigneau un répertoire de sujets très classiques mais aussi des sujets religieux ou des scènes bretonnes originales, un mélange caractéristique entre copie pure et production décorative propre, vendue au même public.

Ne pas confondre copie et pastiche

Une copie vise la reproduction la plus fidèle possible d'une œuvre précise et identifiée : même composition, mêmes couleurs, même sujet. L'objectif est la ressemblance exacte avec l'original, comme lorsque Zoé Laigneau reproduit « L'Indifférent » de Watteau ou « La jeune femme en robe jaune » de Schall. La copie n'est jamais totalement neutre, une « patte » du copiste transparaît souvent dans les carnations ou la matière picturale, différente de l'original. Beaucoup de ces copies décoratives étaient également signées discrètement en bas du tableau, parfois cachées par le cadre.

Un pastiche, en revanche, n'imité aucune œuvre précise, ne copie aucune œuvre en particulier mais invente une composition originale en empruntant le style caractéristique d'un artiste ou d'une école (sa touche, sa palette, ses sujets favoris) pour créer quelque chose « à la manière de », comme le pastel « Danseuse impressionniste » de Zoé, qui évoque Degas sans en reproduire un tableau précis. Le mot « pastiche » vient de l'italien *pasticcio*, qui désignait à l'origine un pâté, un mélange culinaire composé

de plusieurs ingrédients, d'où l'idée d'un « mélange » d'éléments empruntés à diverses sources, recomposés en une œuvre nouvelle.

Il faut aussi distinguer deux notions voisines : le « faux » : contrairement au pastiche (assumé comme un exercice de style, signé de son véritable auteur), le faux cherche à tromper en se faisant passer pour l'œuvre authentique d'un autre artiste, généralement dans une intention frauduleuse ; la « parodie » : le pastiche imite avec sérieux et respect (voire admiration) le style d'un maître, tandis que la parodie vise le plus souvent un effet comique ou critique en exagérant ou en détournant les traits stylistiques imités.

5. DIFFERENTS STYLES DE PEINTURE

Panorama synthétique de l'évolution des grands styles picturaux du XVIIe siècle au début du XXe, particulièrement utile pour situer le travail de Zoé Laigneau et ses copies de maîtres anciens.

XVIIe siècle

Baroque

Né en Italie à la toute fin du XVIe siècle, en plein contexte de Contre-Réforme catholique, le baroque domine l'art européen jusqu'au début du XVIIIe siècle avant de céder la place au rococo qui en prolonge, dans un registre plus léger, certains de ses principes formels. Contrairement à l'équilibre et à la retenue de la Renaissance qui le précède, le style baroque cultive le mouvement, la théâtralité et l'émotion intense : compositions dynamiques, jeux de lumière violemment contrastés (le clair-obscur), drapés tourbillonnants, corps en torsion, que l'Église catholique met au service de sa Contre-Réforme pour impressionner et émouvoir le fidèle. Le Caravage impose en Italie son clair-obscur radical, mais c'est dans les Flandres catholiques que le style trouve son incarnation la plus somptueuse avec Pierre Paul Rubens (1577-1640), dont l'atelier anversois produit des compositions monumentales mêlant virtuosité du drapé et grandeur dramatique, qu'il s'agisse de sujets religieux mythologiques ou de portraits d'apparat.

XVIIIe siècle

Rococo (1700-1770 environ)

Le rococo émerge à la mort de Louis XIV en 1715, en réaction contre la grandeur pompeuse et cérémonielle de Versailles. La haute noblesse, libérée de l'étiquette rigide de la cour, se retire dans des hôtels particuliers parisiens plus intimes où elle développe un art de vivre plus léger, plus raffiné, tourné vers le plaisir et la conversation privée.

Le terme rococo vient de la contraction de deux mots : le français « rocaille » (décors de coquillages, galets et pierres qui ornaient grottes et fontaines) et l'italien barocco (baroque).

Le terme rococo apparaît néanmoins tardivement, à la toute fin du XVIIIe siècle, forgé de manière péjorative par les artistes et critiques néoclassiques (l'entourage de David notamment) qui jugeaient ce style excessivement frivole, chargé et démodé face à la nouvelle rigueur antiquisante qu'ils promouvaient, un peu comme le mot « impressionnisme » ou « fauvisme » plus tard, nés eux aussi de moqueries critiques devenues, avec le temps, des désignations officielles.

Le style rococo naît d'abord dans les arts décoratifs et l'architecture d'intérieur (boiseries, mobilier, orfèvrerie) avant de gagner la peinture. Le style est fait de courbes asymétriques, de volutes et de motifs naturalistes, en réaction à la symétrie rigide du style Louis XIV. En peinture, c'est Antoine Watteau (1684-1721) qui invente véritablement le genre pictural associé au rococo : la « fête galante », ces scènes de personnages élégants se promenant, dansant ou conversant dans des parcs idéalisés, mi-réels mi-oniriques. Son tableau *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717), qui lui vaut son admission à l'Académie royale sous cette catégorie nouvellement créée, marque symboliquement la naissance du genre. Les peintres rococo tels Watteau, Boucher, Fragonard promouvaient en effet des scènes de légèreté, des scènes galantes et pastorales, avec une palette de pastel, suggérant une certaine sensualité.

Le fait que Zoé Laigneau ait pratiqué la copie de ce type de scènes n'est pas un hasard. Le rococo, avec son charme décoratif immédiatement lisible et sa légèreté séduisante était, et reste, l'un des styles anciens les plus demandés par une clientèle bourgeoise souhaitant décorer élégamment son intérieur, beaucoup plus « vendeur » commercialement qu'une scène religieuse sévère ou qu'un portrait d'apparat guindé. En copiant Boucher et Watteau, Zoé Laigneau reproduit l'imagerie de cette période charnière (1715-1770), celle où l'aristocratie et la grande bourgeoisie française avaient développé un art de vivre raffiné et léger, un imaginaire qui, encore au début du XXe siècle, continuait d'incarner l'élégance et le raffinement pour une clientèle désireuse de s'approprier, à moindre coût, ce prestige esthétique associé à l'Ancien Régime.

Néoclassicisme (à partir de 1760-1780)

Le néoclassicisme naît dans les années 1760-1780 comme une réaction frontale contre les excès jugés frivoles du rococo. Il puise sa force dans un contexte intellectuel qui, avec la redécouverte archéologique de Pompéi et d'Herculanum ensevelies depuis l'Antiquité et exhumées au XVIIIe siècle, ravive un engouement pour la Grèce et la Rome antiques. Là où le rococo cultivait la légèreté, l'asymétrie et le plaisir immédiat, le néoclassicisme impose des lignes pures, des compositions rigoureusement structurées et des couleurs sobres, presque austères. Le sujet change de nature : on abandonne les bergères et les amours pour des scènes héroïques morales et civiques, empruntées à l'histoire romaine ou grecque, censées édifier le spectateur plutôt que le divertir. Jacques-Louis David en devient la figure centrale, avec des œuvres comme *Le Serment des Horaces*, un art qui accompagne idéologiquement les Lumières finissantes, puis la Révolution française, incarnant la vertu civique plutôt que le raffinement mondain de l'aristocratie déchue.

Début XIXe siècle

Romantisme (1800-1850 environ)

Vers 1800-1850, le romantisme opère à son tour une rupture, mais cette fois contre la raison froide et le contrôle formel du néoclassicisme. Là où David cherchait l'ordre et la retenue, les romantiques revendiquent la primauté de l'émotion, du sublime et de l'imaginaire. La nature devient sauvage plutôt qu'idéalisée, les sujets se tournent vers l'exotisme, le fantastique, le tourment intérieur. La touche se libère, les couleurs s'intensifient, les compositions se chargent de mouvement et de drame, à l'opposé de la ligne calme et maîtrisée du style précédent. Delacroix, avec *La Liberté guidant le peuple*, ou Géricault, avec *Le Radeau de la Méduse*, incarnent cette énergie nouvelle, tout comme l'Anglais Turner, dont les paysages dissolvent presque la forme dans la lumière et l'atmosphère, un pressentiment, déjà, de ce que l'impressionnisme développera un demi-siècle plus tard.

Milieu-fin XIXe siècle

Réalisme (1840-1870 environ)

Entre 1840 et 1870 environ, le réalisme s'impose comme une réaction directe contre l'idéalisation qui traversait aussi bien le néoclassicisme que le romantisme, pourtant opposés entre eux mais également enclins à magnifier leur sujet, que ce soit par l'héroïsme antique ou le sublime tourmenté. Les peintres réalistes rejettent ces deux tentations pour représenter fidèlement le quotidien, le travail, la pauvreté, la vie paysanne et ouvrière, avec une touche sobre et une palette souvent terreuse, à l'image des existences qu'elle dépeint. Courbet en est la figure la plus provocatrice : son immense toile *L'Enterrement à Ornans* (1849-1850), qui représente sans emphase une simple cérémonie funèbre villageoise, choque un public habitué à réserver ce format monumental aux scènes historiques ou religieuses, tandis que Millet, avec *Les Glaneuses* (1857), élève le geste paysan le plus humble au rang de sujet pictural noble. Ce faisant, le réalisme prépare directement le terrain à l'impressionnisme qui

lui succède. En s'autorisant à peindre la vie moderne et ordinaire plutôt que le mythe ou l'histoire, il ouvre la voie à Monet et Renoir, qui radicaliseront ce choix de sujets en y ajoutant, une génération plus tard, une révolution de la touche et de la lumière.

Impressionnisme (1870-1890 environ)

Entre 1870 et 1890, l'impressionnisme opère une révolution technique et philosophique majeure, cette fois en rupture avec l'atelier lui-même : les peintres sortent peindre en plein air, directement face à leur sujet, pour saisir sur le vif les variations fugitives de la lumière plutôt que la forme fixe et le contour précis hérités de toute la tradition antérieure. La touche devient fragmentée, visible, presque hachée, un choix qui scandalise d'abord la critique, avant de devenir la marque de fabrique du mouvement. Les sujets changent aussi radicalement : on délaisse l'histoire, la mythologie et l'héroïsme pour la vie moderne elle-même : les loisirs, la ville, les guinguettes, la nature ordinaire. Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley ou Berthe Morisot construisent ainsi, touche par touche, un nouveau rapport au temps et à la perception visuelle, fondateur de toute la modernité picturale à venir.

Postimpressionnisme (1885-1900 environ)

Entre 1885 et 1900, le postimpressionnisme ne constitue pas un mouvement unifié, mais plutôt plusieurs voies divergentes, nées en réaction ou en prolongement de l'impressionnisme, chacune développant à sa manière ce que Monet et ses pairs avaient laissé en suspens. Cézanne s'éloigne de la fugacité impressionniste pour rechercher une structure géométrique sous-jacente à la nature, ouvrant la voie au cubisme à venir. Van Gogh, à l'inverse, pousse la couleur et la touche vers une charge expressive et émotionnelle inédite, où le geste pictural devient presque un cri. Gauguin choisit encore une autre direction, celle de couleurs plates et symboliques, puisant son inspiration dans l'art dit « primitif » et l'estampe japonaise. Seurat et Signac, enfin, systématisent scientifiquement la touche impressionniste en une division rigoureuse de la couleur, le pointillisme. Preuve que ce moment charnière explose en autant de langages personnels qu'il y a d'artistes majeurs.

Symbolisme (1880-1900 environ)

Contemporain du postimpressionnisme (1880-1900), le symbolisme prend le contre-pied à la fois du réalisme et de l'impressionnisme, en rejetant l'observation directe du monde visible au profit de l'imaginaire, du mythe et du rêve. Là où l'impressionnisme cherchait à capter une sensation fugitive et réelle, le symbolisme cherche à évoquer une vérité intérieure, spirituelle, souvent mystérieuse ou inquiétante, par le biais de figures allégoriques et d'atmosphères étranges. Gustave Moreau, Odilon Redon ou Puvis de Chavannes développent ainsi un art plus proche de la vision intérieure que du motif observé, préparant le terrain à toutes les explorations picturales de l'inconscient et du symbole qui traverseront le XXe siècle.

Fin XIXe / début XXe siècle

Art nouveau (1890-1910 environ)

Vers 1890-1910, l'Art nouveau se développe moins comme un mouvement pictural que comme un style décoratif et graphique total, qui investit l'affiche, le mobilier, l'architecture et les arts appliqués autant que la peinture elle-même. Il puise son vocabulaire formel dans la nature : fleurs, tiges, insectes, chevelures ondoyantes, traduite en lignes courbes organiques et sinueuses, dans un esprit qui rappelle, toutes proportions gardées, la liberté formelle du rococo deux siècles plus tôt, mais tournée cette fois vers la modernité industrielle naissante plutôt que vers l'aristocratie d'Ancien Régime. Mucha en est l'incarnation la plus populaire à travers ses affiches, tandis que Klimt, dans sa première période, en

développe une version plus picturale et ornementale, mêlant dorures et motifs décoratifs à la représentation du corps.

Fauvisme (1905-1908)

En 1905-1908, le fauvisme surgit comme une explosion chromatique radicale, rompant avec toute idée de couleur naturaliste héritée jusque-là, même par les impressionnistes qui, eux, restaient fidèles à l'observation de la lumière réelle. Chez Matisse, Derain ou Vlaminck, la couleur devient pure, violente, appliquée en larges aplats sans souci de vraisemblance : un ciel peut être rouge, un visage vert, sans justification autre que l'intensité expressive recherchée. Le nom même du mouvement naît d'une moquerie de la critique, qui qualifie la salle où sont exposées ces toiles de « cage aux fauves » face à une telle liberté chromatique jugée sauvage et incontrôlée, un mot d'abord péjoratif, comme celui de « rococo » ou d'« impressionnisme » avant lui, devenu ensuite une désignation officielle.

Cubisme (à partir de 1907)

À partir de 1907, le cubisme opère la rupture la plus radicale de toutes avec la tradition picturale occidentale, qui remontait sans interruption majeure jusqu'à la Renaissance : l'abandon pur et simple de la perspective classique à point de fuite unique. Picasso et Braque décomposent désormais la forme en facettes géométriques multiples, montrant simultanément plusieurs points de vue d'un même objet ou visage sur une seule surface plane, un principe qui doit beaucoup à la leçon de structuration géométrique de Cézanne, portée ici jusqu'à son aboutissement logique. C'est un art qui ne cherche plus à représenter le monde tel que l'œil le perçoit en un instant, mais tel que l'esprit le reconstruit mentalement à partir de multiples angles, une abstraction du réel qui ouvrira, dans la décennie suivante, la voie à l'art véritablement non figuratif.

Le futurisme (1909-1916 environ)

Né en Italie sous l'impulsion du poète Marinetti, le futurisme célèbre la vitesse, la machine, l'énergie urbaine et industrielle du monde moderne, en rupture violente avec tout passéisme muséal. Les peintres futuristes (Boccioni, Balla, Severini) empruntent au cubisme sa fragmentation des formes, mais l'appliquent au mouvement lui-même : un chien en marche, une voiture lancée à toute allure, un corps qui court sont décomposés en séquences répétées et superposées, cherchant à capter sur la toile immobile la sensation même de la vitesse et du dynamisme.

L'expressionnisme (1905-1925 environ)

Développé principalement en Allemagne (groupes Die Brücke puis Der Blaue Reiter), l'expressionnisme pousse à l'extrême l'héritage de Van Gogh et Munch : la couleur et la déformation de la forme deviennent des vecteurs d'émotion brute et souvent d'angoisse existentielle, plutôt que des outils de représentation fidèle. Kirchner, Nolde ou Kandinsky (dans sa période encore figurative) peignent des visages anguleux, des couleurs stridentes, des compositions tourmentées, reflétant les tensions sociales et psychologiques de l'Europe d'avant-guerre puis de l'immédiat après-guerre.

L'abstraction (à partir de 1910 environ)

Kandinsky franchit vers 1910 une étape radicale en abandonnant totalement la représentation du monde visible pour une peinture faite uniquement de formes, couleurs et lignes, censées agir directement sur l'émotion du spectateur, à la manière de la musique. Mondrian, de son côté, développe une abstraction géométrique rigoureuse (le néoplasticisme), réduisant la peinture à des lignes noires, des aplats de couleurs primaires et des rapports de proportion strictement calculés. C'est la rupture la plus totale avec cinq siècles de tradition figurative occidentale.

Dada (1916-1924 environ)

Né à Zurich en pleine Première Guerre mondiale, Dada n'est pas à proprement parler un style pictural mais un mouvement de révolte nihiliste contre l'absurdité de la guerre et contre l'art bourgeois lui-même. Duchamp y invente le « ready-made » (un objet manufacturé promu au rang d'œuvre d'art par le seul geste de l'artiste, comme son fameux urinoir), tandis que d'autres pratiquent le collage absurde et la provocation systématique. Dada prépare directement le terrain du surréalisme qui lui succède, en légitimant l'usage du hasard et de l'irrationnel comme matériaux artistiques.

Le surréalisme

Né en 1924 sous l'impulsion d'André Breton et de son *Manifeste du surréalisme*, le surréalisme prolonge et radicalise l'esprit de révolte hérité de Dada en cherchant à libérer la création artistique du contrôle de la raison, pour explorer le rêve, l'inconscient et le hasard, sous l'influence directe de la psychanalyse freudienne naissante. Le mouvement développe des techniques spécifiques pour court-circuiter la pensée rationnelle : l'écriture automatique, les cadavres exquis, le collage, et rassemble des styles picturaux très différents les uns des autres : l'onirisme hyperréaliste et minutieux de Dalí, l'abstraction biomorphique et poétique de Miró, l'étrangeté métaphysique et silencieuse de Magritte, ou encore le collage éditorial de Max Ernst. Ce qui unit ces artistes très divers n'est donc pas un style formel commun, mais un même projet : révéler une réalité seconde, plus vraie que le réel visible, nichée dans les profondeurs du psychisme ; une ambition qui rompt radicalement avec toute la tradition occidentale de représentation fidèle du monde extérieur, des maîtres classiques jusqu'à l'impressionnisme lui-même.

L'expressionnisme abstrait (fin des années 1940-1950)

Après la Seconde Guerre mondiale, le centre de gravité de l'art occidental bascule de Paris vers New York avec l'expressionnisme abstrait. Jackson Pollock développe le « dripping », projetant et faisant couler la peinture directement sur une toile posée au sol, dans un geste corporel et spontané ; Mark Rothko, à l'inverse, peint de vastes champs de couleur méditatifs aux bords flous, cherchant une expérience quasi spirituelle face au tableau. Ce mouvement radicalise encore l'abstraction en y ajoutant une dimension gestuelle et existentielle, façonnée par le traumatisme de la guerre.

Le pop art (fin des années 1950-1960)

En réaction contre le sérieux introspectif de l'expressionnisme abstrait, le pop art, porté par Andy Warhol et Roy Lichtenstein aux États-Unis, puise son iconographie dans la culture de masse et la société de consommation naissante : boîtes de soupe Campbell, portraits de stars sérigraphiés, bandes dessinées agrandies à l'échelle monumentale. C'est un art qui réintroduit délibérément la figuration et l'image reconnaissable, mais traitée avec l'ironie froide et la répétition mécanique empruntées à la publicité et à l'industrie, clôturant ainsi, vers 1960, ce grand cycle de révolutions picturales entamé un demi-siècle plus tôt avec le fauvisme.

Où se situe le travail de Zoé Laigneau ?

Zoé Laigneau, active entre 1900 et 1965 environ, est contemporaine de tous les mouvements les plus révolutionnaires (fauvisme, cubisme, futures avant-gardes). Mais elle choisit délibérément de se tourner vers la copie de maîtres du XVII^e siècle et du XVIII^e siècles, un choix esthétique tourné vers le passé plutôt que vers son époque.

Ce n'est pas un manque d'ambition face au bouillonnement artistique de son époque mais un choix assumé et une réponse pragmatique à une demande de marché (la bourgeoisie provinciale voulait notamment du rococo décoratif pour son salon, pas du cubisme). Son choix est cohérent avec le profil d'une artiste de formation académique classique (École des Beaux-Arts de Poitiers) ancrée dans une pratique artisanale et commerciale plutôt que dans l'avant-garde parisienne.

L'ensemble des tableaux exposés montre des copies de tableaux issus de plusieurs époques. Un noyau centré sur le XVIII^e siècle (Boucher, Watteau, Sixe, Schall et leur style rococo) : le jeune garçon en habit bleu, la femme en robe de soie tenant un livre, l'homme en armure avec perruque poudrée et cordon bleu, sont des copies d'après des portraits d'apparat de cette époque (le style rappelle Nattier, Tocqué ou Rigaud pour les portraits officiels). Une scène galante de style Fragonard/Boucher, typique des sujets de copie « décorative ». Un groupe de chérubins/putti, également un sujet classique de copie d'après une scène mythologique ou allégorique. Un moine en prière avec crâne et rosaire, "Saint François en méditation" de Francisco de Zurbarán, peintre espagnol du Siècle d'or, une composition très célèbre et très copiée. Mais également la copie de maîtres du XVII^e siècle avec la copie du triptyque de Rubens et son style baroque flamand et du XIX^e siècle avec le portrait d'un mousquetaire peint par Meissonier et d'autres portraits de la Belle Époque/1900-1910. Plusieurs tableaux montrent également des scènes très « boucheriennes » (la scène galante pastorale, typique du style Boucher/Fragonard).

Qu'est-ce qu'une scène « boucherienne » ?

Le terme « boucherien » est un adjectif dérivé du nom du peintre français François Boucher (1703-1770), l'un des plus grands représentants de la peinture rococo au XVIII^e siècle. Quand on qualifie une œuvre de « boucherienne », on fait référence à plusieurs éléments typiques du style de Boucher : des scènes galantes et pastorales, bergers et bergères élégamment vêtus dans une nature idéalisée, loin de tout réalisme paysan ; des sujets mythologiques légers (Vénus, l'Amour, les nymphes) traités avec sensualité et fantaisie plutôt qu'avec gravité ; des moments de tendresse ou de badinage amoureux entre personnages, souvent avec un léger érotisme suggéré plutôt que montré. Sur le plan formel : une palette de couleurs pastel, douces et lumineuses (roses, bleus tendres, blancs nacrés) ; des drapés soyeux et virevoltants, une attention minutieuse aux textures d'étoffes ; une composition légère, aérienne, décorative, l'art de Boucher privilégiait le charme et l'élégance sur la profondeur dramatique ; un cadre naturel idéalisé et artificiel : bosquets, rubans, moutons décoratifs, architecture en ruine pittoresque.

6. DIFFERENTES TECHNIQUES DE PEINTURE

Présentation des principaux médiums picturaux, en mettant l'accent sur ceux que Zoé Laigneau a pratiqués en tant que pastelliste, aquarelliste, ayant aussi utilisé la gouache et l'huile (notamment pour ses copies sur panneau ou carton).

Le pastel

Principe technique :

- Le pastel est un bâtonnet de pigment pur, agglutiné avec un liant faible (gomme arabique généralement), sans utilisation de solvant ni de médium liquide. On l'applique directement sur un support, le plus souvent du papier légèrement grainé ou du papier teinté (bleu, gris, beige), qui accroche la matière poudreuse.

Caractéristiques :

- Couleurs très pures et lumineuses, car les pigments ne sont pas dilués.
- Technique du frottis : on peut estomper avec le doigt, un chiffon ou un estompe pour fondre les couleurs.
- Rendu velouté, mat, très adapté au rendu de la peau et des carnations, d'où son usage privilégié pour les portraits.
- Fragilité extrême : le pigment reste en poudre libre sur le support, sans fixation chimique définitive. D'où la nécessité de le protéger sous verre, sans contact direct (avec un marie-louise ou une cale d'espacement), pour éviter que le verre ne frotte l'œuvre.
- C'est un médium rapide d'exécution, apprécié pour les portraits sur le vif ou les études.

L'aquarelle

Principe technique :

- Pigments dilués dans de l'eau avec un liant de gomme arabique, appliqués en couches transparentes et superposées sur un papier absorbant et souvent légèrement texturé (grain fin, moyen ou torchon).

Caractéristiques :

- Transparence : contrairement à l'huile ou la gouache, on ne peut pas « couvrir » une couleur claire par-dessus une couleur foncée. C'est la blancheur du papier qui donne les lumières, jamais un pigment blanc opaque.
- Technique du « mouillé sur mouillé » ou « mouillé sur sec » selon l'effet recherché (fondu doux ou contours nets).
- Séchage rapide, exécution qui demande anticipation et maîtrise, car les repentirs sont difficiles.
- Rendu léger, atmosphérique, idéal pour les paysages, les scènes de plein air, les études rapides.

La gouache

Principe technique :

- Comme l'aquarelle, elle est à base d'eau et de gomme arabique, mais avec l'ajout d'une charge opaque (souvent du blanc de zinc ou de la craie), ce qui la rend opaque contrairement à l'aquarelle transparente.

Caractéristiques :

- On peut superposer des couleurs claires sur des couleurs foncées, contrairement à l'aquarelle.
- Rendu mat et couvrant, plus proche visuellement de la peinture à l'huile mais avec un séchage rapide.
- Très utilisée pour l'illustration et les arts graphiques, car elle donne des aplats francs et nets, faciles à reproduire en gravure ou en imprimerie.

L'huile

Principe technique :

- Pigments broyés dans une huile siccative (lin, noix, œillette), appliqués au pinceau sur une toile préparée (apprêtée avec une couche isolante) ou un support rigide (bois, carton, panneau).

Caractéristiques :

- Séchage très lent (plusieurs jours à semaines), ce qui permet de travailler « en épaisseur », de fondre les couleurs entre elles directement sur le support, de reprendre et corriger facilement (repentirs).
- Grande richesse de matière : on peut jouer sur l'empâtement (matière épaisse, en relief) ou au contraire sur les glacis (couches fines et transparentes superposées).
- C'est le médium le plus robuste dans le temps, contrairement au pastel, d'où son usage privilégié pour les copies de maîtres destinées à la vente et à la conservation durable.

Pourquoi une telle polyvalence chez Zoé Laigneau ?

Cette diversité technique n'est pas un hasard, mais s'explique très bien par sa pratique professionnelle :

- l'utilisation du pastel pour les portraits familiaux rapides et intimes ;
- l'utilisation de la gouache pour les illustrations de livres, où l'aplats net facilite la reproduction imprimée ;
- l'utilisation de l'aquarelle pour les études, paysages et esquisses préparatoires ;
- l'utilisation de l'huile pour les copies de maîtres destinées à la vente (Boucher, Watteau, Schall), car plus durable et plus proche visuellement de l'original.

Cette adaptation du médium à la fonction de l'œuvre est en réalité une marque de professionnalisme technique : une artiste de formation académique solide maîtrisait généralement plusieurs techniques et savait choisir le médium le plus adapté à chaque commande : le pastel pour l'intime et le rapide, la gouache pour l'imprimé, l'huile pour la copie de vente durable.

Zoé Laigneau n'était pas seulement copiste, mais une artiste techniquement complète et polyvalente, capable d'adapter son savoir-faire à des usages très différents, du portrait intime à la vente commerciale, en passant par l'illustration éditoriale.

7. LA BRETAGNE DU TEMPS DE ZOE LAIGNEAU

Description synthétique de la Bretagne, et plus particulièrement des Côtes-du-Nord (nom de l'actuel département des Côtes-d'Armor jusqu'en 1990), pendant la période active de Zoé Laigneau (1900-1965).

Situation économique : une région rurale en mutation lente

Les Côtes-du-Nord restent au tournant du siècle profondément rurales et agricoles. La proportion d'urbains n'atteint que 20% en 1876. Cette réalité perdure largement au début du XXe siècle. La révolution industrielle n'a que faiblement pénétré les campagnes bretonnes, qui restent relativement hostiles à ce nouveau mode d'existence selon l'historien Joël Cornette. Les industries traditionnelles du XIXe siècle (forges, mines) déclinent au début du XXe siècle, tandis que l'exploitation du granit résiste et prospère, notamment autour de Dinan, avec un granit exporté jusqu'au Louvre. En 1936, le département compte 531 840 habitants, avec seulement 18,6% de population urbaine, et l'agriculture (polyculture-élevage, petites exploitations) emploie encore les deux tiers des actifs dans les années 1930-40.

Situation sociale : conservatisme et émigration

La Bretagne de cette période est réputée conservatrice, mais voit néanmoins se développer des mouvements ouvriers importants dans les grandes villes portuaires comme Brest, Lorient ou Saint-Nazaire, un contraste marqué entre l'intérieur rural dont fait partie Saint-Brieuc et la façade maritime industrialisée. Le "Long XIXe siècle" est marqué par une explosion démographique qui entraîne une importante émigration vers le reste de la France, phénomène qui se poursuit au début du XXe siècle. De nombreux Bretons quittent les campagnes pour Paris notamment. Les catégories sociales de l'époque n'ont rien à voir avec les nôtres : l'instituteur du début du XXe siècle, par exemple, était considéré comme un véritable notable local. La hiérarchie sociale était très marquée, dans laquelle les familles Ernault et Laigneau (professeur d'université, artistes, artisans d'art) occupaient des positions de notabilité culturelle.

Situation politique : entre conservatisme rural et poussées progressistes localisées

Dans les années 1930, un socialisme paysan tente de s'implanter dans l'est des Côtes-du-Nord autour de figures comme Romain Boquen. Mais les socialistes peinent à s'imposer face aux radicaux et aux conservateurs. La politique régionale reste globalement dominée par les notables conservateurs et catholiques, avec des poches de gauche rurale émergentes mais minoritaires.

Ce conservatisme rural finira par être bousculé dans les décennies suivant la mort de Zoé Laigneau : dès 1961, Alexis Gourvennec fonde la SICA de Saint-Pol-de-Léon, premier groupement français de producteurs de légumes, amorçant une modernisation entrepreneuriale de l'agriculture bretonne qui aboutira, en 1972-1973, à la création de Brittany Ferries pour désenclaver la région vers l'Angleterre. La même année 1972 éclate à Saint-Brieuc la grève du Joint français, un conflit ouvrier de huit semaines qui mobilise toute une région et devient un marqueur emblématique de l'affirmation d'une identité bretonne combative — signe qu'une génération après elle, la Bretagne conservatrice qu'elle avait connue laisse place à des formes nouvelles de dynamisme économique et de contestation sociale.

Situation artistique : le grand contraste avec le parcours de Zoé

Un puissant réveil culturel et artistique breton est en marche, contemporain de la carrière de Zoé Laigneau. Dès la Première Guerre mondiale, des talents novateurs se manifestent en sculpture et en peinture en Bretagne. En 1923, trois jeunes artistes bretons : Jeanne Malivel, René-Yves Creston et l'architecte James Bouillé, fondent à Rennes le mouvement « Ar Seiz Breur » (les Sept Frères), inspiré des Arts & Crafts anglais et du Bauhaus allemand. Ce mouvement comptera à son apogée une cinquantaine d'artistes pluridisciplinaires (architectes, brodeurs, céramistes, graveurs, peintres, sculpteurs), qui rejette délibérément le folklore touristique kitsch (les « biniouseries ») pour créer un art breton résolument moderne en phase avec son époque. Le mouvement gagne en notoriété nationale à travers sa présence aux grandes expositions parisiennes : l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 et l'Exposition universelle de 1937.

Ce contexte fait ressortir un contraste saisissant : alors qu'un puissant mouvement de renouveau artistique breton résolument tourné vers la modernité (Art déco, matériaux nouveaux comme le béton) se développe autour d'elle à Saint-Brieuc, Zoé Laigneau choisit de son côté une voie radicalement différente : la copie de maîtres du XVIII^e siècle rococo (Boucher, Watteau), un art tourné vers le passé et destiné à une clientèle bourgeoise conservatrice.

Cette double appartenance illustre la diversité de la scène artistique bretonne de cette période, tiraillée entre une avant-garde régionaliste et moderniste (Ar Seiz Breur) qui voulait réinventer l'identité bretonne pour le XX^e siècle et une pratique artisanale plus traditionnelle (celle de Zoé, mais aussi de l'atelier de vitraux Laigneau) qui perpétuait des savoir-faire et des styles hérités, au service d'une clientèle locale plus conventionnelle.

Entre Zoé Laigneau et son univers rococo et le bouillonnement moderniste des Seiz Breur qui se développait au même moment à quelques rues de son atelier briochin, ce sont deux Bretagnes artistiques qui coexistent dans le même écosystème culturel local.

Qu'est-ce que le mouvement Ar Seiz Breur (« les Sept Frères ») ?

Le nom du mouvement vient d'un conte populaire du pays gallo, transcrit vers 1920 par la Bretonne Jeanne Malivel sous la dictée de sa grand-mère. Fascinée par ce récit ancestral, cette jeune peintre décoratrice donne son nom au mouvement qu'elle fonde en 1923, combinant art populaire breton et modernisme contemporain.

Ar Seiz Breur naît officiellement en 1923, fondé par un groupe d'artistes bretons, avant d'être dissous en 1947. C'est Jeanne Malivel (1895-1926), professeure à l'école des Beaux-Arts de Rennes, graveuse et décoratrice, qui initie le mouvement, rejointe par l'architecte James Bouillé et le peintre-graveur René-Yves Creston. Ces trois jeunes Bretons se rencontrent en 1923 au pardon du Folgoët et décident d'œuvrer ensemble à la création d'un art breton moderne, alliant le meilleur de la tradition aux nécessités contemporaines.

Ce qui définit le mieux le mouvement, c'est son refus de deux écueils opposés : ni passéisme, ni oubli de l'identité. Les Seiz Breur rejettent une vision surannée de la Bretagne, déformée par le tourisme, à grand renfort de « biniouseries », de kitsch et de folklore. Mais ils refusent aussi de renier leurs racines. Pour eux, l'art breton doit être « l'expression de son âme vivante », c'est-à-dire en phase avec son époque, et non un simple catalogue d'œuvres anciennes.

C'est donc un mouvement de modernisation assumée de l'identité bretonne, pas un repli passéiste ni un rejet total de la tradition : une troisième voie entre folklore figé et déracinement.

Inspiré par le courant des Arts décoratifs, contemporain des Arts & Crafts anglais et du Bauhaus allemand, le mouvement pose les jalons d'une esthétique contemporaine mettant en avant la culture et la langue bretonnes. Le groupe comptera en tout une soixantaine d'artistes aux disciplines très variées : architectes, brodeurs, céramistes, ébénistes, graveurs, peintres, sculpteurs. Parmi les plus connus : Jeanne Malivel, René-Yves Creston, Suzanne Candré-Creston, Xavier de Langlais, James Bouillé, Jorj Robin, Pierre Péron et Joseph Savina. Le groupe encourage aussi l'utilisation de matériaux nouveaux, comme le béton, une audace technique qui tranche nettement avec l'esthétique traditionnelle qu'on associe spontanément à la Bretagne.

Le mouvement s'implante d'abord grâce à des artistes bretons expatriés à Paris, qui choisissent de rentrer au pays pour engager une politique culturelle novatrice. A son apogée, le mouvement regroupe une cinquantaine d'artistes pluridisciplinaires. Sa présence aux grandes messes culturelles du début du XXe siècle (l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 et l'Exposition universelle de 1937) permet d'élargir sa notoriété bien au-delà de la Bretagne, jusqu'à d'autres artistes contemporains.

René-Yves Creston, l'un des trois fondateurs des Seiz Breur, est aussi le fondateur du musée de Saint-Brieuc.

Bauhaus

Le Bauhaus est une école d'art, d'architecture et de design fondée en 1919 à Weimar, en Allemagne, par l'architecte Walter Gropius, avant de déménager à Dessau en 1925 puis à Berlin en 1932, jusqu'à sa fermeture forcée par les nazis en 1933. Ce n'est pas un style au sens strict, mais une école pédagogique et un projet global visant à réunifier tous les arts : peinture, sculpture, architecture, artisanat, design industriel, dans une même démarche créative, en rupture avec la hiérarchie traditionnelle qui plaçait les « beaux-arts » (peinture, sculpture) au-dessus des « arts appliqués » (mobiliers, céramique, textile). L'ambition de Gropius était de former des artistes-artisans complets, capables de concevoir aussi bien un bâtiment qu'une chaise ou une théière, dans une logique de synthèse entre art et technique industrielle.

Sur le plan esthétique, le Bauhaus prône une simplification radicale des formes, la suppression de tout ornement superflu, l'usage assumé des matériaux modernes (acier tubulaire, verre, béton) et une recherche de fonctionnalité pure. La beauté d'un objet doit découler de son usage plutôt que d'une décoration ajoutée. Parmi les enseignants qui y ont façonné cette esthétique figurent des peintres majeurs comme Kandinsky et Klee, qui y développent leurs théories de la couleur et de la forme abstraite, aux côtés de designers et architectes comme Marcel Breuer (créateur du fauteuil tubulaire emblématique).

C'est un mouvement dont l'influence dépasse largement l'Allemagne et le champ pictural. Il a directement inspiré en Bretagne le mouvement Ar Seiz Breur, qui cherchait lui aussi, dans les années 1920, à réconcilier artisanat traditionnel et modernité.

8. QUE RETENIR DE L'EXPOSITION

Que retenir de l'artiste Zoé Laigneau ?

Zoé Laigneau semble avoir navigué de façon pragmatique entre plusieurs mondes sans se sentir obligée de choisir un camp, ni celui de l'avant-garde contre la tradition, ni celui du militantisme féministe contre le conformisme social, ni même celui de la Bretagne moderniste contre la Bretagne patrimoniale. Elle occupe les interstices : copiste ET créatrice, exposante au Salon des femmes ET épouse d'artiste traditionnel, illustratrice du patrimoine breton ET peintre de scènes rococo françaises très classiques.

Zoé Laigneau est une artiste de son temps, n'ayant pas vécu son époque comme un choix binaire entre modernité et tradition, mais comme un espace de compromis quotidien, de nécessité économique et de fidélité à des cadres hérités, ce qui rend son parcours représentatif de la condition réelle des femmes artistes de l'époque.

Rien dans les sources ne suggère qu'elle se soit vécue comme une pionnière ou une militante consciente, ni du renouveau breton façon Ar Seiz Breur, ni de la cause des femmes artistes. Elle semble plutôt avoir occupé, sans grand discours théorique, les espaces qui s'offraient concrètement à elle : le Salon des « Unes » parce que c'était une opportunité d'exposer accessible à une jeune artiste femme de 24 ans ; l'illustration bretonne parce que c'était le projet de son père ; la copie de maîtres parce que c'était un métier reconnu et rémunérateur.

Participer au Salon des « Unes » relevait sans doute davantage d'une solidarité professionnelle pragmatique (accéder à un espace d'exposition, comme le faisaient beaucoup de femmes artistes de l'époque) que d'un engagement politique explicite pour la cause féminine (sans qu'on puisse pour autant exclure qu'elle en ait eu une conscience plus ou moins affirmée, faute de témoignage direct de sa part sur le sujet).

Ce qui frappe surtout, c'est le décalage entre la révolution qui se joue autour d'elle et le choix qu'elle fait de ne pas y participer, que ce soit sur le plan esthétique (rococo pendant l'âge des avant-gardes) ou identitaire (illustration traditionnelle pendant l'émergence du modernisme breton des Seiz Breur). Mais ce décalage n'est pas propre à elle : il caractérise la grande majorité des artistes de sa génération, dont l'histoire de l'art ne retient que l'infime minorité qui a rejoint les avant-gardes. Pour un Picasso, il existait des centaines d'artistes de formation académique solide, menant une carrière honorable et rémunératrice dans des registres plus classiques. C'est simplement ces derniers qu'on oublie, précisément parce qu'ils n'ont pas fait scandale ni rupture.

Points clés de son parcours et de son œuvre :

1. Une artiste aux techniques multiples et maîtrisées : Sculptrice, pastelliste, aquarelliste, gouachiste et peintre à l'huile : elle adapte le médium à la fonction de chaque œuvre, pastel pour l'intime (portraits familiaux), gouache pour l'illustration éditoriale, huile pour ses copies destinées à la vente.
2. Une identité bretonne affirmée : Illustratrice de deux recueils de son père à 34 ans d'intervalle (1903 et 1937), elle participe activement à la sauvegarde du patrimoine oral et linguistique breton, s'inscrivant dans le grand mouvement identitaire régional de son époque.
3. Une pratique de copiste assumée : Elle réalise et signe des copies de maîtres du XVIIIe siècle (Boucher, Watteau, Rigaud, de Largillière), s'inscrivant dans la longue tradition des

« demoiselles copistes », héritière d'un métier féminin structuré depuis le Louvre du XIXe siècle jusqu'à sa version provinciale et informelle du XXe.

4. Une œuvre personnelle qui dépasse la simple copie : Au-delà des copies, elle produit des créations propres, portraits familiaux (mari, père), scènes bretonnes originales (« Maternité bretonne »), illustrations pour les ouvrages de son père, révélant une pratique artistique à part entière, pas seulement alimentaire.
5. Un choix artistique à contre-courant : Alors que Saint-Brieuc voit naître et s'épanouir le mouvement moderniste Ar Seiz Breur (1923), et que l'art occidental traverse coup sur coup fauvisme, cubisme, surréalisme puis expressionnisme abstrait, elle reste fidèle toute sa vie au répertoire rococo XVIIIe siècle — un choix tourné vers le passé, cohérent avec la demande d'une clientèle bourgeoise provinciale plutôt qu'avec l'avant-garde.
6. Une figure encore à découvrir : Aucun ouvrage biographique dédié n'existe à ce jour : son histoire reste éparpillée entre notice encyclopédique, tableaux dispersés sur le marché de la brocante et archives locales non numérisées, faisant de votre exposition la première tentative sérieuse de synthèse sur cette artiste.

Explication du sens du titre de l'exposition :

Le sens premier : la main qui copie une œuvre originale. L'expression « main seconde » joue sur le vocabulaire de la copie. Une copie est par définition une œuvre « de seconde main », pas l'original mais ce qui vient après, ce qui est reproduit. Le titre annonce ainsi le cœur de la pratique de Zoé Laigneau : celle d'une artiste qui a consacré une part importante de son travail à peindre « d'après » d'autres : Boucher, Watteau, Rigaut, de Largillière, plutôt que de créer des compositions entièrement originales.

Un second sens : la main qui vient après, dans l'ordre de la reconnaissance. « Seconde » évoque aussi sa place dans l'histoire : seconde après son mari (dont elle a pourtant fini par éclipser la notoriété), seconde après son père (dont elle a illustré et servi l'œuvre), seconde dans les grands récits de l'histoire de l'art (une artiste de second plan, jamais entrée dans les canons majeurs). Zoé Laigneau qui a toujours occupé des positions « secondes » : illustratrice au service d'un texte paternel, copiste au service d'un maître ancien, épouse d'un peintre, devient enfin, avec cette exposition, le sujet premier.

Un troisième sens : la main qui a une double vie. « Seconde » peut aussi se lire dans le sens d'une main qui mène deux existences en parallèle : celle qui copie fidèlement d'un côté, celle qui crée en toute liberté de l'autre (ses portraits familiaux, sa « Maternité bretonne »), une même main capable de s'effacer derrière un maître ancien puis de s'exprimer en toute autonomie l'instant d'après. Le titre capture ainsi cette dualité technique et créative qui traverse toute sa pratique.

REMERCIEMENTS

Le château de Bogard tient à remercier chaleureusement La Région Bretagne pour son soutien sur la communication de l'événement, Marie-Madeleine Boisard pour ses informations sur l'artiste, Jean-Pierre Paslier pour son travail de mise en page et d'illustration des panneaux d'information de l'exposition, Véronique de la Motte-Rouge, présidente de l'association Les Amis du château de Bogard et organisatrice de l'événement, également tous les bénévoles ayant contribué à la mise en place de l'exposition.