

## Prémises

Il faut souligner le rôle de la première guerre mondiale dans l'iconographie bretonne, avec les images de deuil, de douleur dont témoignent les monuments aux morts, comme en écho aux calvaires du passé. Se sont notamment illustrés dans cette statuaire qui confirme l'importance de la pierre, du granit dans la sensibilité artistique bretonne René Quillivic, Jules-Charles Le Bozec, Georges Robin, Francis Renaud, Louis Nicot, Émile Armel-Beaufils...

L'École de Pont-Aven demeure bien sûr la référence privilégiée de l'histoire de la peinture bretonne à la croisée des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles avec Paul Gauguin, Paul Sérusier, Maurice Denis, mais il faut également signaler l'apport d'un artiste comme Jean-Julien Lemordant qui travaille sur le mouvement, en une sorte de décomposition dynamique, comme le révèlent certaines de ses esquisses préparatoires pour le plafond du théâtre de Rennes où il cherche à traduire les rythmes de la farandole. Selon Denise Delouche, « le dessin s'efface derrière la primauté de la tache colorée. On est proche des recherches contemporaines de Franz Kupka sur le mouvement et de Robert Delaunay sur la couleur qui mènent ces artistes aux marges de l'abstraction » <sup>(1)</sup>.

Au cours des années 30 se consolide la légende de Pont-Aven, avec des artistes comme Fernand Dauchot, Ernest Correlleau. Ancré dans la réalité et explorant de nombreux thèmes bretons, Dauchot a accentué les

---

<sup>1</sup> *Artistes étrangers à Pont-Aven Concarneau et autres lieux de Bretagne*, ouvrage sous la direction de Denise Delouche, Presses Universitaires de Rennes 2, 1989, p.

aspects géométriques de sa démarche picturale, d'orientation cubiste, à partir de la fin des années 50, en vue d'une peinture qu'il qualifie d « interprétative ».

En 1923, trois jeunes artistes qui s'étaient rencontrés à Paris, à la Sorbonne à l'occasion de cours de breton fondent le groupe des Seiz Breur (sept frères). La dénomination « seiz breur » renvoyait à un conte gallo collecté par Jeanne Malivel, qui avait d'ailleurs projeté de l'illustrer. Cette légende mettait en scène sept enfants placés sous la protection des saints fondateurs de la Bretagne. Il y avait là comme la promesse d'une renaissance, la pureté de leurs intentions et l'acceptation des souffrances devant conduire à une forme de rédemption. Selon Daniel Le Couédic <sup>(2)</sup> « la métaphore était limpide : l'heure était venue de relever le vieux pays jadis asservi et réduit au silence ». Leur but est d'avancer de nouvelles hypothèses d'un art breton dépouillé des poncifs souvent caricaturaux qui entravaient la créativité. Robin a été, avec J. Malivel, le catalyseur de ce mouvement, bien qu'il disparût très jeune. Sculpteur, il fut notamment, avec Creuzé, le fondateur du Cercle Celtique de Nantes, milita au sein d'une section parisienne du Parti Autonomiste Breton (PAB), créa la section nantaise de « Breiz-Atao », prépara le premier numéro de la revue « Kornog », peu avant sa mort, en 1928. On lui doit

---

<sup>2</sup> Le Couédic, Daniel, *Ar Seiz Breur (1923-1947)*, La création bretonne entre tradition et modernité, sous la direction de Daniel Le Couédic et Jean-Yves Veillard, Terre de Brume et Musée de Bretagne, Rennes, 2000, p. 23.

notamment un *Chemin de croix* (1927) sur panneaux de bois et une suite de gravures sur bois pour « Prométhée enchaîné ».

Élève de Maurice Denis aux Ateliers d'Art Sacré, Jeanne Malivel, qui mourut elle aussi prématurément, à l'âge de trente ans, se consacra notamment aux arts appliqués et à la gravure (cf. ses gravures pour *L'histoire de notre Bretagne*, de C. Danio, pseudonyme de Jeanne Coroller, ouvrage au ton particulièrement polémique traitant notamment des rapports incessamment conflictuels de la France avec la Bretagne).

En 1925 eut lieu l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris. Les Seiz Breur conçurent à cette occasion un pavillon breton (« Ti Breiz ») comprenant une maison de style régional, des boutiques présentant mobilier et tissage, vêtements, broderies et objets divers. Les fortes oppositions suscitées notamment par l'engagement politique de ce groupe furent contrecarrées par Jean-Julien Lemordant, personnalité particulièrement active de la vie artistique en Bretagne à cette époque, et dont un des buts était de freiner l'exode des artistes vers la capitale. Il s'agissait en fait d'un travail d'équipe, dont le projet n'est pas sans rappeler celui du Bauhaus allemand, qui visait à conjuguer art et artisanat, en travaillant notamment le textile et la broderie. Les grandes faïenceries de Quimper (Henriot pour les Creston - René-Yves et Suzanne Candré, épouse de Creston - , Verlingue-Bolloré - HB- pour G. Robin et André Batillat), soutinrent activement ce projet en donnant aux artistes la possibilité de créer des statuettes en faïence ou en grès, aussi bien que des objets utilitaires, ce qui représente une manière de relier l'art et la vie de tous les jours. Dans la production des Seiz Breur, on observe une forte empreinte du style art déco, mais

également une marque de l'expressionnisme, les artistes de ce mouvement ayant eu volontiers recours à la gravure sur bois, notamment en Allemagne avec Kandinsky.

Dépoussiérer l'imagerie populaire des « biniouseries » et autres stéréotypes en vogue à l'époque comptait parmi leurs préoccupations communes, ainsi que le fait de prendre en charge tous les domaines dans lesquels la création pouvait être impliquée, afin de « changer le quotidien » pour reprendre une expression de René Le Bihan.

Où chercher les sources d'inspiration pour une création moderne se demande Creston, un des membres les plus actifs de ce groupe ? « Dans le trésor de notre art ancien et de notre art populaire ». Et c'est ainsi que, féru d'ethnographie, il entreprend de rassembler objets traditionnels, costumes (il est notamment l'auteur des cinq fascicules de *l'Histoire du costume breton*, élaboré entre 1953 et 1961), mobilier... Le champ d'investigation des Seiz Breur s'est vite révélé des plus vaste, incluant des recherches innovantes sur la typographie, l'illustration, la mise en page, l'affiche, voire le timbre, en faveur du développement de la culture et de la langue bretonnes.

Pour Creston, « le livre n'a que faire, pour son ornementation, de peintures en réduction, mais des compositions décoratives, stylisées, qui expriment, qui fassent corps avec la stylisation du caractère typographique, qui ne soient plus isolées dans le texte, dans le cadre étroit qui les étouffe mais qui concourent par leur disposition et par leur composition à l'impression causée par la lecture du texte. » Il a également exprimé le vœu de développer une typographie spécifique : « Ce qui manque en Bretagne et que bien des peuples ont créé, c'est un caractère

typographique à nous, en harmonie avec notre mentalité. » L'exemple de l'Irlande ou du *Celtic revival* au Pays de Galles ou en Écosse ne pouvait que conforter une telle aspiration.

La disposition du texte en regard de l'image rappelle parfois l'esprit d'Apollinaire dans ses *Calligrammes*, notamment *Kan da Gornog*, de Creston, avec un texte de Youenn Drezen, édité par Skrid ha Skeuden en 1932. « Les lignes du texte dessinent des formes, initient un mouvement, balancent en permanence entre dessin et écriture » <sup>(3)</sup>.

Creston est également intervenu plastiquement dans des partitions du compositeur Jef Le Penven (*Teir c'hannen*, 1942), tandis que le peintre Robert Micheau-Vernez réalise, en 1950, outre des faiences, la couverture d'un recueil d'airs pour biniou et bombarde collectés par Polig Monjarret, *C'houez er Beuz*. La complicité entre les diverses disciplines artistiques joue donc un rôle majeur à cet égard.

Le livre le plus remarquable en ce qui concerne les rapports entre la typographie, le texte et l'image graphique est certainement *Kanoù en noz* (Chant dans la nuit), dont Xavier de Langlais a conçu à la fois le texte et les illustrations (21 gravures), en 1932. Selon Laurence Prod'homme, « la couverture présente une harmonie géométrique assez saisissante : la gravure centrale évoque une percée lumineuse, grâce à une succession de cercles, certains marqués d'un bleu-gris très léger. Le ton est repris dans l'angle inférieur gauche par un simple bandeau. Les lettres constituent le

---

<sup>3</sup> Prod'homme, Laurence, « Les Seiz Breur et les arts graphiques », *Ar Seiz Breur*, *op. cit.*, p. 155.

seul élément figuratif de la composition ; tout en amenant une note horizontale, elles se fondent complètement aux lignes courbes » (4).

Du même auteur, il faudrait également citer *Ene al linennoù* (1942), qui propose une étude rigoureusement menée sur la construction d'une image et la fonction de la ligne. De Langlais part du visage humain pour tendre vers ce qu'il nomme « les lignes du visage du monde ». Il s'agit là d'un ouvrage de portée théorique où il exprime, à travers une suite de gravures, sa conception compositionnelle. « Chaque illustration très géométrique et synthétique sert d'exemple à ses propos sur la puissance des lignes et la charge émotive qu'elles induisent » (5). On retrouvera cette exploration de formes strictement géométriques, mais sans référence à la réalité cette fois, dans *Chal ha dichal* (1943) et *Enez ar rod* (1944), deux ouvrages pour lesquels le travail sur la lettre apparaît étroitement lié au projet graphique global. Xavier de Langlais représenta dans de nombreuses gravures les grandes figures de l'histoire de la Bretagne.

Cinq ans après sa création, le groupe s'élargit pour devenir « Unvaniez ar Seiz Breur » (Société Centrale des artistes bretons pour la rénovation de l'art national). Il s'agissait d'une sorte de coopérative d'achat et de vente. Collaborateur de Le Corbusier, le sculpteur et créateur de meubles Joseph Savina rejoignit les Seiz Breur en 1937 ; il installa un « Atelier d'art celtique » dans la cathédrale de Tréguier. Au groupe se joint plus tard Jean Fréour, sculpteur qui, dans un style traditionnel, a fait appel à

---

<sup>4</sup> Prodhomme, Laurence, *Ibid.*, p. 157.

<sup>5</sup> *Ibid.*

près de 35 matériaux différents pour traduire des thématiques propres à l'humanisme chrétien.

Une des initiatives les plus significatives des Seiz Breur est la réalisation de la revue bilingue *Kornog* (occident), qui ouvrait de nombreuses pistes de réflexion sur l'architecture et les questions de la modernité. Elle ne donna malheureusement lieu qu'à cinq numéros, jusqu'en 1930.

« *Kornog* veut redonner à la Bretagne la phalange de peintres, de sculpteurs, de décorateurs, d'architectes, de tailleurs d'images, de musiciens, d'artisans, qui lui manquent depuis bientôt deux cents ans, et qui jadis firent sa grandeur. *Kornog* veut, en les faisant connaître, en les protégeant, rappeler à la vie l'art paysan, l'art populaire, bases de tout art national. *Kornog* veut, détruisant la muraille qui bouche la vue dehors et qui s'appelle Paris et son emprise intellectuelle, faire entrer directement les jeunes artistes bretons, comme ceux d'un peuple libre, dans le grand mouvement d'échanges d'idées internationales, et leur faire connaître, sans passer par le filtre édulcorant de Paris, l'art des autres peuples [...]. Les conceptions artistiques que défendra *Kornog* seront furieusement modernes, car tout art qui ne crée plus est un art mort. *Kornog* fera connaître aux jeunes artistes et musiciens bretons l'héritage des arts anciens d'Irlande et de Bretagne. Il sera le lien artistique entre les Celtes. »

L'inspiration religieuse et les thèmes liés au sacré (cf. les objets de culte conçus par James Bouillé) est une des sources susceptibles de donner corps à un art qui cherche à prendre ses distances vis-à-vis de la représentation académique en vigueur : « Il a paru bon à *Kornog* d'inaugurer sa campagne d'éditions pour le relèvement de l'art national

par ce recueil de 14 gravures sur bois réunissant quelques uns de nos saints nationaux. Le but principal [...] est de lutter en les vendant dans les pardons, directement au peuple, contre les horreurs appelées « images de piété » que déversent en Bretagne les négociants de Saint-Sulpice » <sup>(6)</sup>. En conséquence, il s'agit de renoncer à la polychromie souvent criarde de l'imagerie classique et de lui préférer un alliage plus sobre, voire austère, de deux tonalités colorées (noir et brun ou noir et jaune), retrouvant ainsi l'esprit des « saintetés » imprimés à Quimper et Morlaix au 18<sup>ème</sup> siècle.

Il faut par ailleurs souligner le fait que, apparemment plus facile d'exécution que l'eau-forte, la gravure sur bois apparaissait aux Seiz Breur comme un outil particulièrement approprié pour la diffusion d'images militantes, en raison de l'aspect acéré du trait, des oppositions volontiers violentes du blanc et du noir et de la modicité de son coût de fabrication.

« Le bois gravé répondra mieux [...], par sa simplicité, au caractère du livre populaire » ; puis Creston de rendre hommage à J. Malivel, « première à comprendre le caractère de force et de sobriété que donnerait au livre breton l'emploi du bois gravé comme illustration ». Gauguin avait d'ailleurs explicitement ouvert la voie en ce sens. Un de leurs soucis majeurs était de ne pas se perdre dans les détails, mais d'aller à l'essentiel, d'allier pureté et rudesse pour donner à la ligne une nouvelle force. X. de Langlais écrit ainsi, dans son Journal, en 1934 : « Chaque matière a ses exigences et ses pauvretés. Il faut admettre les possibilités décoratives du bois de fil, avec sa franchise qui peut paraître brutale. Il

---

<sup>6</sup> *Kornog* n°1, 1928, p. 28.



n'y a pas à lui demander autre chose » (7). Parmi les artistes qui pratiquèrent avec inventivité la gravure sur bois, il convient également de mentionner la production de Xavier Haas (8).

D'autres expositions des Seiz Breur suivirent, notamment en 1938. Le groupe interrompit ses activités en 1943, en raison de la seconde guerre mondiale et de l'assimilation de certains mouvements nationalistes bretons aux idéaux pro-nazis.

Ancré dans le Cap-Sizun et la Baie d'Audierne, le sculpteur R. Quillivic pratiquait aussi la céramique pour la faïencerie H.B.. Il avait également appris à orner les meubles, selon la tradition de la Cornouaille. Il contribue lui aussi de manière personnelle au renouveau de la gravure sur bois, avec une intégration d'entrelacs, d'arabesques et de volutes. Dans la représentation de ses personnages, Quillivic joue souvent sur des aspects géométriques et sculpturaux, tandis que son évocation de la mer et du ciel prend un aspect volontiers rythmé à partir de combinaisons de lignes et d'ondulations. On peut y voir l'influence de l'ornementation celtique (il s'était lui-même attribué un pseudonyme bardique, « Barz Men Kaled » - pierre dure -). L'engloutissement de la ville d'Ys est un thème

---

<sup>7</sup> *Ar Seiz Breur, op. cit.*, p. 135.

<sup>8</sup> L'intérêt pour la gravure sur bois se confirmera parmi les générations suivantes, chez Jean Urvoy, Mahjaud Férec ou Claude Huard. À propos de cette technique, Urvoy déclare que c'est « l'arme du pauvre, une arme de combat, mais aussi une œuvre plastique, car elle exige simplicité, sobriété, sincérité, esprit d'analyse et esprit de synthèse ».

qui revient à plusieurs reprises dans son œuvre, avec toutes sortes de techniques et matériaux (bois, pierre céramique, bronze...).

Dans l'art breton des premières décennies du 20<sup>ème</sup> siècle, on découvre fréquemment l'empreinte d'un Moyen-Âge idéalisé, par exemple chez Lionel Floch. Certains lieux, comme Concarneau, deviennent des sites de prédilection pour les peintres en mal de pittoresque, tel Pierre de Belay.

Une des figures les plus représentatives de cette période est Mathurin Méheut. Après avoir été apprenti chez un peintre en bâtiment, en 1896, Méheut étudie à l'École des Beaux-Arts de Rennes, puis à l'École des Arts Décoratifs de Paris. Il réalise dès lors au grand nombre de motifs décoratifs inspirés par la faune et la flore. Au cours d'un séjour à Roscoff, en 1911-1912, il se passionne pour la Basse-Bretagne et découvre les pêcheurs et les goémoniers. Il devient ainsi une sorte de peintre ethnologue, non sans un parfum de nostalgie vis-à-vis d'une vision idéalisée de la Bretagne ancestrale.

Il reste deux ans au sein de la Station Biologique où il accompagnera les chercheurs sur les plages, les grèves et en mer. Au cours de ces deux années, il s'efforce de reproduire, aussi minutieusement que possible, les poissons, crustacés et algues qu'il récolte. De cette patiente étude naîtra un ouvrage dont les planches rappellent l'esprit des Encyclopédistes, *L'étude de la mer, flore et faune de la Manche et de l'Océan*, qui révèle son travail à la fois aux scientifiques océanographes et aux critiques d'art. Remarqué par Albert Kahn, banquier et mécène, Méheut est le seul artiste parmi de nombreux photographes à bénéficier d'une bourse pour un voyage autour du monde dont il doit ramener des dessins inédits sur la vie des populations. Il s'embarque avec sa femme Marguerite pour les îles du

Pacifique et le Japon. Méheut a été immédiatement séduit par l'art japonais, avec le sentiment de retrouver un univers en définitive proche du sien, peut-être à cause de l'importance de l'élément marin dans la géographie de ce pays : « Immédiatement, nous songeons à Hokusai prodigieusement vrai, prodigieusement moderne [...]. Tout à l'heure, la vue de la baie me rappelait ma Bretagne. Ce n'est pas la seule fois où j'ai ressenti cette impression [...]. Tout cela qu'à part la langue, je n'ai été nullement dérouté au Japon » <sup>(9)</sup>. C'est d'ailleurs de ce pays qu'il rapportera son monogramme, un double « M » inscrit dans un cercle, cette nouvelle signature soulignant la très forte influence sur lui de la calligraphie et de l'art oriental. La déclaration de guerre interrompra brusquement ce voyage en 1914.

À partir de 1919, il séjourne chaque année en Basse-Bretagne, surtout à Saint-Guérolé, mais aussi à Camaret ou à l'île de Sein. Il dessine les travaux des champs, les artisans, les fêtes et les noces, les pardons, les foires et les marchés, étudie les costumes traditionnels, s'intéresse aux paludiers de la Guérande, aux goémoniers, aux pêcheurs. Il illustrera *Vieux métiers bretons* de Florian Le Roy de 350 dessins.

Sa notoriété se confirme dans les années vingt : Méheut expose en France, à San Francisco, décroche une importante commande pour décorer l'immeuble de la firme Heinz à Pittsburgh (USA) et commence à multiplier les voyages d'enquête pour répondre à de très nombreuses commandes.

---

<sup>9</sup> Méheut, Mathurin, « Carnet de notes », Bulletin de la société autour du monde, n°1, 1917, cité par Patrick Le Tiec dans *Mathurin Méheut et le Japon*.

Tout en décorant de prestigieux paquebots (« Liberté », « Normandie »), il amorce une carrière d'illustrateur de livres qui le conduira à travailler avec de nombreux écrivains de son époque, parmi lesquels Maurice Genevoix, Colette, Pierre Loti ou Roger Vercelet.

Il s'intéresse aussi à l'application des arts décoratifs, tant dans le domaine du textile que dans celui de la céramique, collaborant avec les faïenceries de Quimper (Henriot) dont il devient le directeur artistique, ainsi qu'à la Manufacture nationale de Sèvres (de 1925 à 1937). En 1937, il décore le pavillon de la Bretagne pour l'exposition universelle des arts et des techniques. Pendant la seconde guerre mondiale, il réalise les fresques de l'Institut de Géologie de Rennes.

À ces innombrables activités s'ajoute celle d'enseignant à l'École Boule (1921), à l'École Estienne (1922) et, durant la seconde guerre mondiale, à l'École des Beaux-Arts de Rennes. Méheut ne cessa son intense activité que peu de temps avant son décès, en 1958.

« Là où il est au mieux de sa forme, c'est dans le travail sur nature, qu'il s'agisse de la gouache ou de moyens plus austères comme la mine noire, le bâtonnet de sépia ou d'ocre, voire de bleu. Là, par miracle, la transparence des haies, le hérissément des ajoncs, le poids du granit, la moire d'un ruisseau ravivent en nous la vieille mémoire. Arrivant de la ville, et en proie à l'amour d'une Bretagne vierge, Méheut va d'instinct à l'essentiel sans négliger le particulier, le typique » écrit Jacques Burel <sup>(10)</sup>, qui eut l'occasion, très jeune, de le rencontrer. Alors que Burel s'adressait

---

<sup>10</sup> Burel, Jacques, « Mathurin Méheut, peintre de la vie quotidienne », *ArMen* n°5, 1986, p. 77.

à lui avec un respect qu'il jugeait excessif, Méheut lui coupa la parole : « Appelez-moi Méheut. D'ailleurs, je ne suis pas un maître, ni même un peintre, je fais du document ».

« Il a chez lui, dans ses débuts, un souci de la précision qui va jusqu'à limiter d'un trait les ombres portées tant sur les visages que dans les plis d'une jupe ou les courbes d'un pot. Et puis, peu à peu, l'ombre cède la place à la lumière, les valeurs sont oubliées au profit de la tache plate et d'un graphisme synthétique apte à capter la vérité de l'attitude ou du geste dans ce qu'ils ont de momentané mais aussi d'essentiel. C'est ainsi que se constitue une somme de ce que les autres négligent, peu sensibles à ce qui va disparaître. Gestes d'anciens métiers comme ceux du tissage ou de la forge, du filage, de la coupe du blé au temps où le corps de l'homme était de la partie » <sup>(11)</sup>.

Dans la lignée de Méheut, on pourrait mentionner Yvonne-Jean Haffen qui, outre la gravure sur bois, se sert de la technique du linoléum pour rendre compte de différentes facettes de la vie traditionnelle (les métiers de la mer) ou de la pratique religieuse (les grands pardons, comme la Troménie de Locronan, qu'elle fréquente en compagnie de Méheut en 1929).

Jean Frélaut se consacre pour sa part à la région de Vannes et illustre plusieurs ouvrages dont *La Brière*, d'Alphonse de Chateaubriant. Dans l'art de la gravure s'illustrent tout particulièrement Henri Rivière, dont les bois sont fortement imprégnés de la vogue du « japonisme », tandis que, dans la production d'Adolphe Beaufrère domine la taille-douce (pointe-

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 78.

sèche et eau-forte), le cuivre lui apportant apparemment un sentiment de liberté et de spontanéité.

Chez le graveur nantais Jean-Émile Laboureur, on peut noter une relative influence du cubisme, au début des années 10, mais sans systématisme, plutôt par attrait pour des formes simples, dépouillées. Apollinaire a d'ailleurs rendu hommage aux « recherches de cet artiste qui s'apparentaient à celles des peintres les plus modernes »

On a pu parler d'un « cubisme breton », à propos d'une démarche picturale qui s'est plus particulièrement développée dans la région de Ploumanac'h entre 1907 et 1913, autour de la personnalité d'Henri Le Fauconnier, lui-même très proche des pionniers de ce mouvement, notamment d'Albert Gleizes et du Nantais Jean Metzinger. Le Fauconnier a joué un rôle déterminant à cet égard pour des peintres comme Yves Alix, André Favory, Jules Zingg.

Le Hollandais Conrad Kickert peint notamment à Perros-Guirec, mais par delà le pittoresque, il se sent plutôt attiré par la dureté, l'âpreté de la côte rocheuse. Dans son apprentissage, on observe aussi la marque du cubisme (en tout cas à travers le souci de construction qui domine chez lui), mais il s'en démarquera assez vite. Ses séjours en Bretagne équivalent à une véritable prise de conscience. En 1913, il note dans son Journal : « C'est dur de saisir une nature nouvelle. Ploumanac'h est tout ce qu'il y a de plus difficile. C'est extrêmement dur de composer, les détails y sont trop nombreux. Le pays est effrayant ou trop gentil » <sup>(12)</sup>.

---

<sup>12</sup> *Artistes étrangers à Pont-Aven Concarneau et autres lieux de Bretagne*, ouvrage sous la direction de Denise Delouche, Presses Universitaires de Rennes 2, 1989, p. 209.

En 1959, il déclare : « Dans l'été 1913, nous sommes allés ensemble (avec Le Fauconnier) travailler à Ploumanac'h... C'est là, devant cette puissante nature, que j'ai senti à quel point toute cette théorie conçue dans les cafés, était de Paris. Je me suis alors détourné du cubisme apparent et superficiel, mais je n'en ai pas renié - et même encore maintenant - les bons principes. Je défends le cubisme latent : la Ronde de Nuit est construite par trois triangles et trois parallélogrammes. Et les paysages de Ruysdael, surtout ses ciels, sont construits d'une manière mathématique. Mais on ne le voit pas tout d'abord ! La construction est en-dessous et n'est pas plaquée par-dessus » <sup>(13)</sup>. On ne trouve pas de décomposition systématique des formes chez lui, mais la recherche de lignes de force susceptibles de renforcer l'unité formelle de l'œuvre.

D'origine égyptienne, Georges Sabbagh peint pendant une vingtaine d'années à Ploumanac'h et Perros-Guirec, les volumes des rochers. On retrouve cette mise en relief des volumes, peints dans des tons sourds, dans sa manière de représenter des personnages, et de les insérer dans les paysages marins.

Sans en rester à l'anecdotique, Maurice Le Scouëzec s'est attaché à traduire la vie quotidienne dans la campagne finistérienne (Plouescat, Landivisiau, les monts d'Arrée, Commana, les landes vers Roc'h Trevezel ou au-dessus de Saint-Cadou), ainsi que les gestes des travailleurs de la terre et de la mer au cœur du Léon. Converti au catholicisme, il a exploré à de nombreuses reprises des thèmes religieux et décoré la chapelle de Saint-Blaise, à Douarnenez, autour de 1937. Son œuvre, aux tonalités souvent mélancoliques, se caractérise par une tendance au dépouillement,

---

<sup>13</sup>*Ibid.*

avec le recours à des teintes sombres, des couleurs traitées avec une âpreté et une austérité délibérées.