

La lutte bretonne vue par les artistes (1798-1930)

La lutte est un des jeux sportifs les plus anciens de l'humanité et, dans la sculpture, le plus traditionnel des arts au XIX^e siècle, le sujet et la façon de le traiter sont marqués par les modèles antiques : imbrications et interactions de deux corps nus, équilibre et mouvement dans l'espace, constituent des difficultés propres à séduire tout sculpteur maître de son art ; les *Athlètes* de Florence, réplique romaine d'après un original hellénistique, sont l'un de ces modèles académiques.

La lutte bretonne ou *gouren* est aussi très ancienne : d'origine celtique, elle aurait été importée dans la péninsule à partir du IV^e siècle après Jésus-Christ, par les Bretons des îles Britanniques migrant vers le continent (1) ; les plus anciennes représentations sont, en Irlande, les bas-reliefs des croix de Kells et de Durow du IX^e siècle (2). L'originalité de la lutte bretonne réside dans le fait que les deux lutteurs combattent debout et habillés. A l'origine jeu et art de combat, le *gouren* s'est maintenu dans la péninsule armoricaine à travers les siècles ; on en trouve une représentation dès les toutes premières images « modernes » que l'on ait des Bretons : en 1798, François Valentin lui consacre une gravure parmi les cinq illustrations du *Voyage dans le Finistère* de Cambry et l'enracinement de ce jeu dans la vie populaire est bien attesté par le fait qu'Olivier Perrin, relatant la vie d'un jeune paysan de la région de Quimper, accorde deux séquences à la lutte parmi les jeux de l'enfance (3). Un siècle plus tard, Per Jakez Hélias témoigne de la pérennité de ce jeu en l'évoquant dans *Le cheval d'orgueil*, pendant son enfance à Pouldreuzic, dans le pays bigou-

(1) G. JAOUEN, *Ar Gouren, la lutte bretonne des origines à nos jours*, Rennes, Institut culturel de Bretagne, 1984.

(2) G. JAOUEN, « La lutte et ses origines celtiques », *Dalc'homp sonj*, 1986, n° 16.

(3) Une seule est éditée en 1808 ; l'autre est restée à l'état de dessin préparatoire dans les cartons du peintre ; *Breiz Izel ou vie des Bretons de l'Armorique* présenté par le médecin général Laurent, Mayenne, 1977, p. 62.

den : *A cette lutte, nous nous sommes entraînés de bonne heure dans les champs ; nous ne connaissons pas les titres de haute roture qu'elle a gagnés au cours de l'histoire, même les règles qui sont les siennes, mais nous l'avons dans le corps par privilège de naissance* (4). En 1888, Gauguin avait observé et peint les enfants luttant sur les bords de l'Aven.

En dépit du lent déclin que ce sport connaît dans la péninsule (5), le thème de la lutte, sans être aussi abondant dans la peinture et l'estampe que celui de la danse, est récurrent pendant tout le XIX^e siècle ; on le retrouve au XX^e siècle à la suite des efforts simultanés des Bretons, les uns pour faire revivre ce sport, les autres pour faire renaître la création originale dans les arts. Nous allons tenter de cerner l'apport des artistes, tant dans le domaine ethnologique qu'esthétique.

Présentation

Inventée comme sujet pittoresque au début du XIX^e siècle, la Bretagne séduit les artistes voyageurs en mal d'exotisme par ses costumes et ses coutumes spécifiques ; parmi ces coutumes le *gouren* va intriguer et intéresser ceux qui auront la chance d'y assister, soit par les hasards d'une randonnée soit par une recherche programmée du document original, car la lutte n'est pas alors un spectacle préparé pour touriste, pas plus qu'un match intervenant dans un calendrier sportif : c'est une distraction populaire qui, au XIX^e siècle, s'organise spontanément dans le milieu paysan à l'occasion des grands travaux, fenaison ou moisson — Cambry la signale aussi comme étant suscitée *par de grands seigneurs ou par de riches fermiers qui voulaient fouler une aire à battre le grain* (6) ; elle s'intègre à tout un ensemble de divertissements, jeux et danses qui marquaient ces étapes importantes de la vie rurale. Des luttes également peuvent faire partie des délassements festifs qui accompagnent la noce ou le pardon.

Au XIX^e siècle, tout un public sédentaire, bourgeois ou artisans éclairés, est avide de connaître, par le texte et par l'image, les mœurs originales des provinces excentriques et les premiers documents concernant la lutte sont fournis par les graveurs et lithographes qui répondent à la demande d'éditeurs entreprenants. Des images de la lutte bretonne apparaissent dans les publications de grande audience : créé en 1832, *Le*

(4) *Le Cheval d'orgueil, mémoires d'un Breton du pays bigouden*, Paris, Plon, p. 302-303.

(5) Au XVI^e siècle, le témoignage de Noël du Fail dans *Les Balivernes d'Eutrapel* évoque la lutte à Mordelles, Gévezé et les alentours de Rennes.

(6) CAMBRÏ, *Voyage dans le Finistère*, 1798, III, p. 202.

Magasin pittoresque (publié par livraisons) donne, dès août 1834 (volume 2, p. 247) un article dû à Émile Souvestre *relatif aux luttes encore en usage en Bretagne, indiquant les règles principales de ces combats et les solennités qui les accompagnaient* (7). En 1837 (volume 5, p. 56-57), deux dessins complètent l'information ; ils sont de Prosper Saint-Germain : le premier représente les deux lutteurs encerclés par un public qui semble endimanché ; le second, *La promenade après la lutte*, montre le vainqueur brandissant l'agneau gagné, accompagné d'un joueur de bombarde ; une certaine élégance des personnages n'enlève rien au sérieux de l'information. Dans l'abondante série des années 1840, *Les Français peints par eux-mêmes*, un petit volume présentait *Le lutteur* et l'auteur Henri Rolland précise bien qu'en Bretagne la lutte n'est pas un métier spécial et que ce sont *des paysans robustes qui grattent la charrue et viennent combattre à chaque pardon pour le divertissement de leurs compagnons*.

Le *gouren*, sans qu'on emploie le mot breton, figure parmi les sujets traités dans les ouvrages consacrés à la Bretagne, mais curieusement pas dans *La Bretagne pittoresque* où le même Prosper Saint-Germain guidé par Émile Souvestre choisit des scènes et des types souvent inédits. Ce n'est qu'en 1865, dans *La Bretagne contemporaine* (et non dans son premier recueil ambitieux. *La Galerie armoricaine* de 1845-1846) que l'éditeur Henri Charpentier demande une évocation à son dessinateur François-Hippolyte Lalaisse ; celui-ci, qui a parcouru la péninsule en 1843 et 1844, n'a pris aucune note sur la lutte dans le carnet de route que nous connaissons (8), néanmoins la précision et la vie de son dessin montrent qu'il avait enregistré la scène sur le vif.

A ces gravures sur bois de bout et ces lithographies, s'ajoute en 1868 l'eau-forte, sous la pointe d'Eugène Martin : dans le recueil de gravures intitulé *Les Bretons, mœurs et coutumes* (9) (qui, en fait, ne concerne que la région de Bannalec — Pont-Aven), une planche est consacrée à la lutte ; son auteur devait en être satisfait puisqu'il l'a choisie pour l'exposer au Salon de Paris en 1869.

C'est la deuxième fois que le sujet apparaissait aux cimaises du Salon ; déjà en 1841 Charles Périn avait exposé *Or gouernn (la lutte), divertissement dans un village de la côte de Bretagne, Finistère*. L'un des peintres qui s'est fait une spécialité du sujet breton et en a tiré sa réputation, Adolphe Leleux, expose ses *Lutteurs en Basse Bretagne* en 1864 ; il

(7) Émile Souvestre complètera cette étude dans *Les derniers Bretons* en 1836.

(8) Conservé à Paris, au musée des Arts et traditions populaires ; voir D. DELOUCHE, J. CUISENIER, S. LOSSIGNOL, *De la Bretagne et autres contrées, un carnet de croquis et son devenir*, François-Hippolyte Lalaisse et la Bretagne, Brest, 1985.

(9) Publié chez Cadart, Paris, Bibl. nat., cabinet des estampes.

récidivera en 1883 (on ignore s'il s'agissait du même tableau ou d'une variation sur le sujet). Auguste Brizeux, dont la célébrité était alors grande, avait lui aussi contribué à la diffusion du sujet par un poème du recueil *Les Bretons*, paru en 1845, réédité en 1849, à nouveau publié dans les œuvres complètes en 1860.

Au milieu du siècle, la lutte est ainsi devenue partie intrinsèque de l'image bretonne et Alfred Darjou dans son *Voyage comique et pittoresque en Bretagne* publié au *Journal amusant* en 1859, ne manque pas d'y introduire les luttes, autant pour se moquer de ses collègues qui s'enthousiasment (*Comme ça rappelle l'Antique !*), que pour exercer son humour sur le caractère dérisoire des prix donnés au vainqueur.

Si la peinture de Charles Périn ne nous est pas connue, les autres œuvres peuvent être lues comme autant de témoignages, pour la plupart sincères, sur la lutte, qui complètent ceux que nous livrent les écrivains. Olivier Perrin nous montre comment, à la suite d'une algarade entre deux jeunes gens, se forme spontanément le cercle des curieux autour d'eux et le commentateur Alexandre Bouet de préciser: *personne n'interviendra pour mettre fin au combat ; tous attendent comme dans les champs clos d'autrefois le jugement de Dieu*. La lutte bretonne se déroule en effet dans une prairie et la lice pour la joute paysanne se forme par le rangement en cercle des spectateurs ; O. Perrin, dans un dessin qui ne fut gravé qu'après sa mort en 1835-1836, montre la moitié de ce large cercle et les acteurs de sa constitution, un homme muni d'un fouet, un autre armé d'une poêle à frire (*qu'il frotte aux éclats de rire de l'assemblée contre tout curieux qui rompt l'alignement et veut empiéter sur l'arène*) (10). Cambry, en 1798, ne parlait que *des fouets à l'aide desquels la lice était bientôt formée* ; cependant en 1865, F.-H. Lalaisse a aussi noté l'homme menaçant d'une poêle un groupe de jeunes filles endimanchées, tandis qu'il montre le paysan armé de son fouet, au repos en premier plan. La lice est plus ou moins grande selon l'importance de la foule ; l'immensité du cercle évoqué par O. Perrin est rappelée dans des photographies prises à Scaër au début du XX^e siècle. Dans le chapitre de son livre *La Bretagne, paysages et récits*, paru en 1861, consacré à la lutte, Eugène Loudun signale, *au lieu le plus élevé, sur une estrade, (des) vieillards célèbres autrefois par leurs victoires et qui, aujourd'hui à l'âge de quatre-vingts ans, la tête couverte de longs cheveux blancs, avaient été nommés juges du combat*. Aucun des documents visuels ne précise la présence de tels arbitres ; quelques hommes présents dans la lice, debout ou assis, peuvent néanmoins être ces arbitres spontanés.

(10) Alexandre Bouet, in *Breiz Izel*, ouvrage cité, p. 147.



D. Delouche

O. Perrin, *La lutte*, encre sur papier, 20,7-25,7 cm, Paris, musée des Arts et traditions populaires.

Les combattants paraissent très isolés au milieu de cette arène humaine ; tous les artistes les montrent habillés d'une chemise à manches qui colle au corps et des culottes resserrées à hauteur du genou, qui sont les *bragou braz* ou *bragou ber* quotidiens. François Valentin qui, faisant abstraction de la foule, a décrit les lutteurs en gros plan, les vêt de *bragou braz* plus légers, semble-t-il, de même qu'Eugène Martin qui leur prêtent des sortes de caleçons courts (Cambry d'ailleurs parlait de caleçons). Les lutteurs sont pieds nus, mais gardent leurs guêtres souples. Les cheveux que l'on portait alors longs en Bretagne (qui sont l'objet de la première prise dans le combat spontané des adolescents présenté par O. Perrin) sont relevés et attachés en chignon (*avec une grossière tresse de paille*, nous dit Alexandre Bouet). Alfred Darjou se sert des vêtements abandonnés sur le sol en guise de premier plan, veste, chapeau et sabots, mais son évocation est une des seules à insister sur les longs cheveux épars : instant particulièrement violent du combat peut-être, à moins que l'auteur ait voulu ainsi faire mieux que couleur locale... (néanmoins, E. Loudun évoque en 1861 un lutteur célèbre, Postic de Scaër qui *laisse flotter librement ses cheveux sur son cou*).

Les dessinateurs sont plus ou moins habiles à saisir le mouvement, à capter la caractéristique des prises (qu'ils ignorent pour la plupart) et



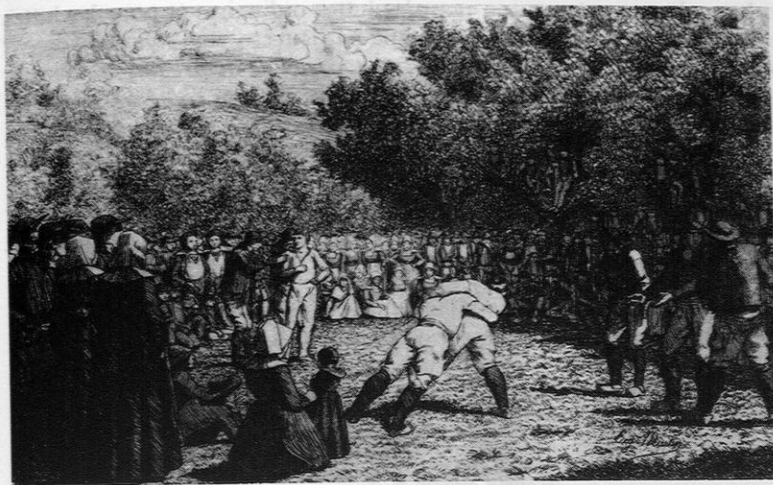
Paris, service photographique de la Bibliothèque nationale

A. Darjou, *Les luttes, comme ça rappelle l'Antique*, lithographie, Voyage comique et pittoresque en Bretagne, Paris, 1859.

surtout à exprimer la fougue des combattants. F. Valentin et O. Perrin saisissent plus le temps de l'observation et de l'équilibre des forces, tandis que P. Saint-Germain et E. Martin s'attardent sur un type de prise avec sa parade. A. Darjou arrive à exprimer la furia qui anime les lutteurs. F.-H. Lalaisse, lui, saisit le moment où l'un d'eux a réussi à soulever l'adversaire, avant de le précipiter au sol. Les artistes insistent peu sur les mains qui tiraillent les chemises (alors que Colette dans ses notes concentrera son humour sur *le blouson d'étoffe jaunâtre que chacun empoigne sur son adversaire à pleines mains, comme une peau trop large, ainsi que les bouledogues se happent par leur nuque étoffée, leurs fanons flottant sur le cou*) (11).

Outre la difficulté extrême de la transcription des mouvements et des attitudes, l'artiste se trouve devant l'éternel problème de la narration : arts de l'espace, le dessin et la peinture ne peuvent rendre compte du déroulement dans le temps qu'à l'aide de subterfuges. O. Perrin réussit assez bien la gageure en rassemblant plusieurs temps de l'action dans la même image : il montre les ordonnateurs de la lice en action, un combattant à

(11) *A portée de la main*, chroniques datant d'avant la deuxième guerre mondiale, restées inédites et publiées dans les *Œuvres complètes*, Paris, 1950, XIV, *Province, du côté de Plougastel-Daoulas*, p. 459-460.



Paris, service photographique de la Bibliothèque nationale

E. Martin, *La Lutte*, eau-forte, *Les Bretons, mœurs et coutumes*, Paris, 1868.

genoux en train de se préparer, deux hommes prêts à l'action échangeant les promesses rituelles qui précèdent le combat et deux lutteurs qui s'empoignent ; il ajoute même le lutteur qui défie et recherche son adversaire en brandissant le prix, un chapeau, et un autre, porté en triomphe qui brandit les mouchoirs gagnés. Certes ces divers moments se succèdent dans le temps vivant de l'action, néanmoins l'in vraisemblance n'est pas totale car des photographies du début du XX^e siècle révèlent qu'à Scaër, plusieurs combats avaient lieu simultanément dans la même aire (Colette évoquera *deux rings de sciure*). Difficile également pour l'artiste de rendre l'atmosphère, le silence de l'attention et les cris d'encouragements, les partis qui animent la foule, les enthousiasmes et la passion ; F.-H. Lalaisse est le seul à le tenter, usant de la gesticulation de certains, chapeaux ou *pen baz* brandis.

Tous les prix qui récompensaient le vainqueur, mentionnés dans les témoignages écrits du XIX^e siècle, sont figurés par les artistes : chapeau, mouchoir exposés au sommet d'un pieu fiché en terre, mouton surtout, attaché au pieu ou levé à bout de bras par le lutteur. *Le lutteur de Scaër*, statuette exposée par Auguste Nayel à Paris en 1881, brandit un coq. Au cours des siècles, les prix ont évolué : au XVIII^e siècle, la lutte étant encore un exercice nobiliaire, on trouve parmi les prix pourpoints de soie, gants et aiguillettes ; au XIX^e siècle, la lutte ayant été abandonnée par les classes aisées et étant devenu un sport populaire des campagnes, les prix intéressent exclusivement le monde paysan. En 1861, Eugène Loudun signale

ruban, chapeau et mouton pour les luttes ordinaires et pour les luttes accompagnant une fête d'une pompe particulière, *une somme d'argent suffisante pour acheter un champ, un taureau de quatre ans aux cornes dorées et un costume breton complet, costume ayant coûté trois mois de travail au tailleur*. Dans la liste des prix, Cambry en 1798, E. Loudun en 1861 évoquent le taureau. Un seul artiste représente un bovidé dans la lice d'un combat un peu à part, il est vrai, celui de Jacob et de l'ange dans la *Vision après le sermon*, en 1888, c'est Gauguin (ce bovidé pourrait être le symbole des troupeaux de Jacob, mais aussi le prix exceptionnel pour un combat exceptionnel...).

Presque tous les artistes cherchent plus ou moins le pittoresque susceptible de plaire à l'amateur citadin ; seul A. Darjou ironise en nous montrant un homme exténué, saignant du nez, avec la légende *Le vainqueur a gagné un mouchoir...* Réalisme oblige...



P. Saint-Germain, *La promenade après la lutte, gravure, le Magasin pittoresque, 1837*



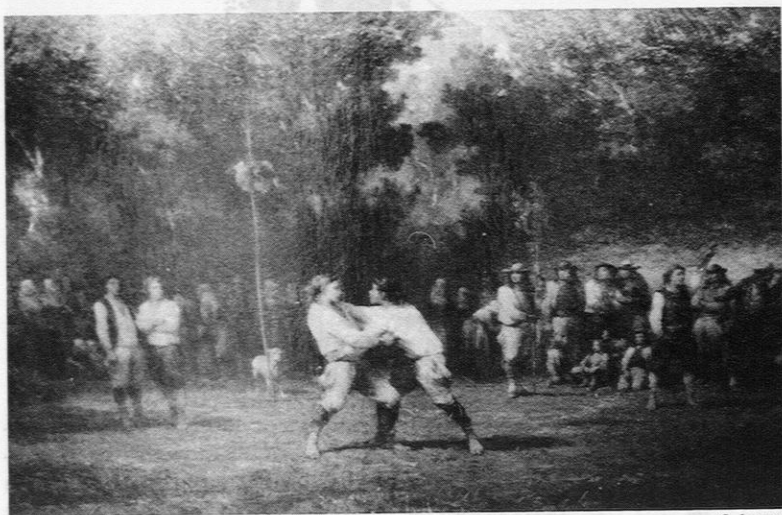
A. Nayel, *Le Lutteur de Scaër*, 1881, statuette détruite au musée de Brest.

L'approche du réel

Les représentations les plus nombreuses de lutte bretonne correspondent au grand mouvement littéraire et artistique qui entraîne romanciers et peintres à partir de 1848, le réalisme ; Millet, Courbet et Manet en sont les maîtres bientôt reconnus. On se rappelle que les débuts de Courbet sont scandés par quelques scandales retentissants ; au Salon de 1853, deux toiles soulèvent l'indignation, *Les Baigneuses* et *Les Lutteurs* ; cette dernière est d'un grand format, habituellement réservé à des sujets d'histoire qui magnifient l'homme ; deux lutteurs aussi grands que nature s'offrent en gros plan au spectateur, avec leurs varices et leur musculature exacerbée : ce sont des lutteurs professionnels. En effet, dans les années 1850, la lutte est devenue un sport spectacle qui plaît à Paris ; il s'y est développé à la suite de l'exode rural, avec l'arrivée dans la capitale de migrants venus des provinces où la lutte était traditionnellement pratiquée, les régions de

Marseille, Bordeaux, la Savoie et la Bretagne. Des spectacles sont organisés à l'hippodrome des Champs-Élysées érigé en 1845 ; c'est en ce lieu que Courbet situe ses lutteurs. Néanmoins, le réalisme sans concession avec lequel Courbet traite ses nus entraîne un flot de critiques d'une rare violence : sales, noirs, repoussants, répugnants, détestables, sataniques.. sont les qualificatifs utilisés (12).

A ce tableau de Courbet, qui sera à nouveau exposé en 1859 et en 1867, on peut opposer les *Lutteurs en Basse Bretagne* d'Adolphe Leleux (13), une toile qui plaît au plus grand nombre. D'un format plus modeste, la peinture affirme la bretonité de la scène par les costumes multipliés ; le particularisme provincial agrémenté et suscite une distanciation chez l'amateur ; les deux lutteurs, isolés de la foule reculée à l'arrière-plan, mais décrite (alors que Courbet la supprime), sont jeunes ; rien ne les magnifie et ils semblent se livrer à quelque figure de ballet plutôt qu'à un combat acharné. La peinture de Courbet était grise et sévère autour du rouge et du



C. Lesage

A. Leleux, *Les lutteurs de Basse-Bretagne*, huile sur toile, 57-91,5 cm, 1864, Paris, musée des Arts et Traditions populaires.

(12) K. HERDING, « Les Lutteurs détestables », critique de style, critique sociale », dans *Les réalistes et l'histoire de l'art*, mai 1978, p. 95-122.

(13) Huile sur toile, 57-91,5 cm, 1864, Paris, musée des Arts et traditions populaires.

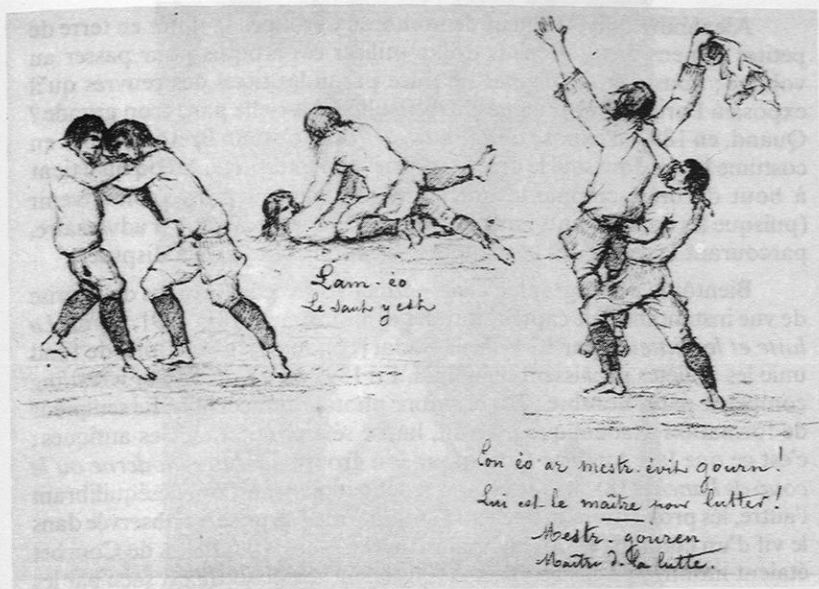
noir des maillots, celle de Leleux éclate de couleurs vives, des blancs, des ocres et bruns, quelques vermillons et bleus outremer, sur un fond unitaire de verts soutenus, le tout dans une chaude lumière qui allonge les ombres portées. Le critique Ernest Chesneau écrit à juste raison : *les Bretons de M.A. Leleux offrent une aimable satisfaction aux amateurs de costumes pittoresques et de mœurs populaires* (14). Lui qui avait été dans les années 1830 l'initiateur d'un certain réalisme paysan, poursuit dans cette voie d'une peinture sérieusement documentée (le mouton est là qui attend le vainqueur, ainsi que les deux lutteurs suivants) et agrémentée d'un habile talent de coloriste qui plaisait beaucoup, entre autres, aux frères Goncourt.

La recherche documentaire, l'observation sur le vif important certes, mais la difficulté d'un sujet en continu mouvement rend l'exercice particulièrement périlleux pour l'artiste qui s'essaie d'abord avec le croquis. Néanmoins, c'est une des caractéristiques de la lutte bretonne : si le combat connaît des moments d'action très rapide, il connaît aussi, quand les lutteurs sont de force égale, de longs moments de quasi immobilité et des phases de grande lenteur. Colette écrit : *Les gestes se succèdent sans hâte, vainqueur et vaincu se dénouent, s'écartent du même pas, l'un sur l'autre appuyés* (15). D'Olivier Perrin, nous n'avons qu'un dessin se rapportant à la lutte-dispute des deux adolescents : l'un d'eux est soulevé par les cheveux sur le dos de son adversaire, le crayon multiplie les traits, affirme d'un noir plus intense le contact des deux corps, les attitudes sont figées.

Une suite de croquis dans un carnet d'Auguste Nayel révèle la progression en trois feuillets : sur une page, quelques traits sommaires dégagent à peine les silhouettes, obliques sèches et heurtées d'un premier jet ; sur une autre, les corps se précisent, l'œil a fixé quelques figures, prises et ripostes qui l'ont frappé, sans doute pour avoir scandé le déroulement du combat ; sur une troisième page, les mêmes couples de figures sont cette fois délimités d'un trait ferme, les formes précisées. Il s'agit d'une lutte observée à Scaër le 2 septembre 1879, et le sculpteur accompagne ses dessins des termes bretons (il est de Lorient, ne devait pas parler le breton, car il y ajoute soigneusement les traductions *Pek Gouren, croc de lutte, Lam éo, le saut y est*). *Lam* est un des mots clés de la lutte bretonne, puisqu'il désigne la défaite d'un des deux adversaires, quand celui-ci a touché le sol des deux épaules (« *Ne Ket lamm* » et « *Lamm éo* » sont les cris qui s'entrecroisent dans la foule, selon Alexandre Bouet).

(14) *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, 1864, p. 222.

(15) Auguste Nayel, carnet conservé dans la famille.



D. Delouche

A. Nayel, *Études de lutteurs*,
crayon sur papier, 11,2-19 cm, 1879, collection familiale.

Alexandre Nayel, auteur de nombreux groupes sculptés en terre de petites dimensions a dû sans doute utiliser ces croquis pour passer au volume ; nous n'en avons pas de trace parmi les titres des œuvres qu'il exposa à Paris et en Bretagne : la difficulté lui a-t-elle paru trop grande ? Quand, en 1881, il expose un *Lutteur de Scaër*, c'est un Breton debout en costume local, dont seul le titre nous permet d'interpréter le coq qu'il tient à bout de bras, comme le prix d'un combat soit passé, soit à venir (puisque les combattants lançaient un défi et cherchaient leur adversaire, parcourant le cercle des spectateurs en montrant le prix à disputer).

Bientôt la photographie allait permettre, avec les progrès de la prise de vue instantanée, de capter attitudes et mouvements. En 1891, paraît *La lutte et les lutteurs* par L. Ville et Nadar (16), mais sur une toile de fond unie les athlètes paraissent bien figés. En 1897, *A handbook of wrestling* compense par le nombre : 220 positions photographiées (17). Le sculpteur de formation académique pouvait, lui, se référer aux modèles antiques : c'est ce que fait Auguste Ottin pour son groupe *La lutte moderne ou le coup de hanche* (18) ; les lutteurs sont debout, penchés, l'un déséquilibrant l'autre, les proportions rappellent l'antique, mais la prise est observée dans le vif d'un combat ; exposé au Salon de 1867, où *Les lutteurs* de Courbet étaient montrés pour la troisième fois, le groupe de Ottin est saisi par les caricaturistes avec la même âcreté.

Aux antipodes de cet art savant, Loeys Rest (19), l'autodidacte breton nous surprend. Ses grands-parents étaient lutteurs, Postic et Yan Rest, renommés bien au-delà de Scaër, leur pays : sa mère lui parlait souvent de leurs exploits. Il est né à Scaër en 1862, le pays où la lutte est restée très vivante et où Brizeux a chanté la geste des lutteurs dans un poème des *Bretons*, poème dont Loeys Rest gravera des passages en bas-relief sur deux panneaux destinés à accompagner son œuvre ; lui-même va pratiquer la lutte. Son père était menuisier et réparait occasionnellement des statues ; Loeys Rest était habile tourneur de fuseaux et s'était mis spontanément à la sculpture (la famille conserve une tête d'ange, un panneau représentant saint Michel terrassant le dragon) : *J'étais le premier*, dit-il, *qui a commencé à sculpter à Scaër, sans avoir vu personne manier la gouge* (20). Tout l'amène à la conception d'un groupe *Les Lutteurs de Scaër* dont l'importance étonne : c'est un bloc de bois de

(16) Paris, Bibl. nat., cabinet des estampes.

(17) H.F. Léonard, New-York, 1897, Paris, Bibl. nat., cabinet des estampes.

(18) Groupe, bronze, 145-170-110 cm, 1867, Barentin, Seine-Maritime.

(19) Il s'appelle Louis Rest, il a pris le prénom breton Loeys pour éviter la confusion avec un homonyme.

(20) Sullian COLLIN, « Loeys Rest », *La Bretagne à Paris*, 14 février 1925.



D. Delouche

L. Rest, *Les Lutteurs de Scaër*, groupe, bois, 176-105-128 cm, 1891, collection familiale.

204 kilos, et les hommes présentés sur un lourd socle de bois, entouré d'une chaîne également en bois, sont presque grandeur nature (21) ; il lui fallut treize mois de travail, d'abord pour choisir des bois séchés depuis dix ans, procéder aux collages de plusieurs plateaux de chêne, puis dégrossir le bloc. Loeys Rest pratique la taille directe, sans dessin ni modelage d'essai ; il travaille de mémoire en s'inspirant d'un lutteur de Scaër qu'il admire, Christien, et d'un autre lutteur célèbre de Guiscriff,

(21) 176-105-128 cm ; le socle imposant est accompagné d'une chaîne accrochée à des bouts de bois amovibles, fichés dans la masse et de trois panneaux gravés, l'un en breton (sur l'avant) qui donne les noms des deux lutteurs et dit leur courage, les deux autres (sur les côtés) qui reprennent des passages du poème de Brizeux, *Les lutteurs*, le tout sculpté en lettres majuscules de faible relief ; collection familiale.

Toupard (choix symbolique car Scaër contre Guisriff, c'est le Finistère contre le Morbihan et les passions entretenues autour des lices). Ses méthodes sont fort peu orthodoxes : *j'avais fait deux bonshommes en paille bourrée dans les chemises et dans les culottes que j'avais attachés avec des cordes l'un contre l'autre... Je m'habillais avec des costumes et luttais seul. Contre un morceau de bois, je prenais le croc-en-jambe et j'avais bourré un sac pour avoir la prise des mains et dans une glace je regardais et faisais les grimaces que je voulais. Pour faire les cheveux j'avais pris une boule que j'avais lacée de chanvre autour. Pour faire les pieds, je me suis servi de mes pieds moi-même et des mains, les proportions, je les prenais de moi-même sur un compas de bois que j'avais arrangé... Le Douanier Rousseau ne procédait pas autrement.*

Les deux lutteurs sont saisis dans une prise courante, le *bes-crock*, le croc-en-jambe, exactement reproduite ; les volumes sont amples, les musculatures sont cachées par le travail méticuleux restituant les plis de surface des *bragou* de toile aux poches béantes, des chemises que les mains agrippent ; les veines saillent sur les mains et les pieds et l'effort tend les expressions. Sans formation artistique, Loeys Rest a réussi à traduire la tension physique extrême et la détermination qui anime les champions, mieux sans nul doute, que le poète empétré dans ses règles :

*... Puis afin d'en finir sur la terre qui tremble
L'un par l'autre emportés, ils bondissaient ensemble,
Mais par un nœud de fer l'un à l'autre liés
Toujours ils retombaient ensemble sur leurs pieds.*

Loeys Rest a sagement gravé ces vers pour caractériser sa sculpture.

Il aurait voulu placer son groupe au milieu du pré des lutteurs à Scaër, pour voir l'effet et comparer avec les vrais ; sa réputation amena beaucoup de visiteurs à l'atelier (dont le fils d'un des deux modèles, enthousiaste et reconnaissant). Le groupe fut exposé à Vannes en 1892 et lui valut une médaille d'argent : les critiques le remarquent, l'un d'eux relève bien sûr *l'absence de toute instruction artistique* de l'auteur et *le simplisme de ses méthodes*, mais note que *l'expression est vivante, l'attitude vraie* et juge que c'est un *fragment en action d'une rustique épopée* (22) ; le compliment dut aller au cœur de Loeys Rest qui avait recopié avec ferveur les vers de Brizeux.

Dimensions et techniques les opposent, le groupe des *Deux lutteurs*

(22) Max NICOL, « Les Morbihannais à l'exposition artistique de Vannes », *Revue Morbihannaise*, Vannes, 1892, p. 14. L'artiste n'est pas morbihannais, mais l'un des deux modèles l'est : Scaër et Guisriff sont connus pour *l'ardente rivalité qui rend si longs leurs combats : Scaër est du Finistère, Guisriff du Morbihan ; on verra où des deux pays naissent les plus forts hommes* (Eugène LOUDUN, *Bretagne, paysages et récits*, Paris, 1861, p. 143).

que J.-A. Lijour réalise en terre cuite émaillée, vers 1930-1940 (23) est très statique, la simplification formelle crée une certaine naïveté, non dénuée d'humour.

C'est à une tout autre approche que s'est livré René-Yves Creston ; chez lui, l'œil de l'artiste aide le regard de l'ethnologue et soutient la volonté de compréhension et d'explication. R.-Y. Creston s'est intéressé à la lutte, comme aux costumes bretons, dans l'objectif de contribuer à sa renaissance. Il enquête, établit une carte de la répartition des lieux où la lutte « celtique » est encore pratiquée, approfondit l'investigation dans la région de Scaër, cherche les règlements transmis par la tradition, dresse la liste des coups et prises (24), fait des dessins sommaires en « reporter », lutteurs cherchant une prise et y répondant, détails de mains ; il innove, en fonction de ses intentions pédagogiques avec des croquis simples, composés en quatre temps, énumérés dans leurs développements : silhouettes, traces des pieds au sol, flèches font de ces croquis de véritables leçons pratiques. Dans son ouvrage *La Lutte bretonne à Scaër* (1957), pour la couverture duquel il réalise un beau dessin très simplifié des deux silhouettes enlacées, dont la graphisme cerné tout en souplesse contraste avec une typographie de majuscules italiques très dures, l'auteur, militant breton, souligne fortement l'ancrage dans la tradition la plus lointaine pour la différencier *du sport de la civilisation mécanique moderne*. Le travail de R.-Y. Creston complète les efforts accomplis depuis 1928 et le premier tournoi interceltique de Quimperlé (25) pour faire renaître dans les populations bretonnes le goût d'un sport traditionnel et moderne.

Ici, R.-Y. Creston ne recherchait pas la création en art mais la clarté d'une représentation pédagogique. La critique qu'avait formulée Delacroix à propos des *Lutteurs* de Courbet (*les deux lutteurs montrent le défaut d'action et confirment l'impuissance dans l'invention*) (26) met bien l'accent sur l'impossibilité pour un dessinateur, un peintre ou un sculpteur, de rivaliser avec le réel ; pour l'artiste, la solution ne réside pas dans la gageure de l'imitation, mais dans la recherche d'une équivalence plastique.

L'équivalent plastique

Après le flot du réalisme dont l'impressionnisme est la prolongation, Paul Gauguin est celui qui, délibérément, œuvra pour un art qui ne

(23) 19-14-12 cm, Quimper, musée de la Faïence, Verlingue.

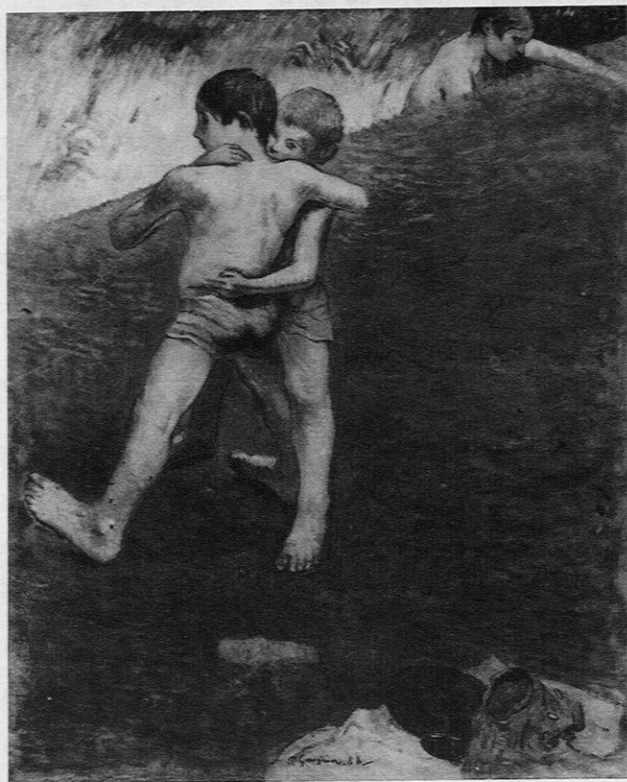
(24) « La Lutte bretonne », *Nouvelle revue de Bretagne*, nov.-déc. 1952, p. 414.

(25) Voir G. JAOUEN, et J.P. JAOUEN, *La lutte des origines à nos jours*, ouvrage cité, p. 15.

(26) *Journal*, 15 avril 1853.

chercherait plus l'illusion du réel : *l'art est une abstraction ; tirez-la de la nature en rêvant devant elle et pensez plus à la création qu'au résultat*, écrivait-il à son ami Schuffenecker, le 14 août 1888, au moment même où il met ce programme en application à Pont-Aven.

Parmi les sujets qui s'offrent spontanément à lui : les jeux des enfants, rondes et luttes, qu'il préfère aux prestations plus apprêtées des adultes. Comme au temps d'Olivier Perrin, les garçons se livrent à des joutes spontanées, libérant ainsi le besoin de mesurer leur force et copiant dans leurs jeux les combats des adultes. La région de Pont-Aven, proche de Scaër, compte en effet parmi celles où la lutte ancestrale reste très vivace à la fin du siècle. Les adolescents participaient aux luttes des adultes en



Collection Josefowitz

P. Gauguin, *Les Enfants luttant*, huile sur toile, 93-78 cm, 1888, collection Josefowitz

« ouverture » des tournois ; cependant, il semble bien que Gauguin observe simplement les jeunes paysans jouant sur les bords de l'Aven ; il mémorise gestes et attitudes et, de retour à l'atelier, tente un tableau, puis un deuxième ; il fera également un pastel, trois variations proches sur le thème (27). La peinture de petit format, la première probablement, est plus réaliste dans son paysage ; le grand format décentre le groupe des jeunes lutteurs sur le vert uniforme d'une prairie tandis que la composition est rééquilibrée par les vêtements posés sur le sol au tout premier plan (comme l'avait fait Darjou). Les enfants n'ont gardé que leurs maillots, Gauguin les fait bleu et rouge ; ils s'empoignent par la taille et le cou, les têtes se touchent, mais le peintre ne cherche ni l'exactitude, ni le mouvement : les pieds sont trop gros. Ce qui lui importe, c'est la composition des lignes et des couleurs, le point de vue est plongeant et une oblique, tout en haut, délimite le plan de la prairie ; seul un enfant à demi caché nous laisse deviner la dénivellation de la berge du fleuve. Décentrement et oblique rappellent les modèles des estampes japonaises si appréciées alors, et Gauguin a aussi pensé au Japon pour le traitement de la prairie : *je viens de terminer une lutte bretonne, que vous aimerez, j'en suis sûr*, écrit-il à Vincent Van Gogh le 25 juillet 1888, croquis à l'appui, *deux gamins, caleçon bleu et caleçon vermillon. Un dans le haut à droite qui monte sortant de l'eau. Pelouse verte, véronèse pur, puis dégradant jusqu'au jaune de chrome, sans exécution comme les crépons japonais...* A la conjonction des échos japonais et de l'observation faite en Bretagne, le tableau de Gauguin réussit la gageure d'être une représentation de la lutte bretonne et une composition plastique novatrice. Ce caractère novateur, Gauguin l'exprime en caractérisant son tableau : *tout à fait japonais par un sauvage du Pérou.*

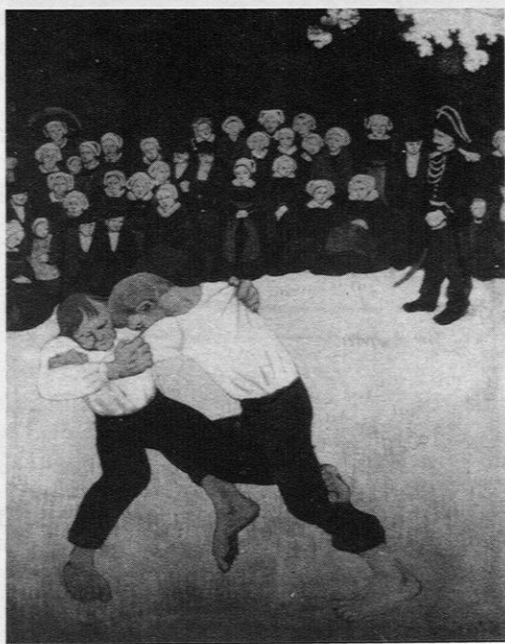
Émile Bernard traitera le thème de la lutte dans une gouache rapide (28), sans lien apparent avec la Bretagne (les deux lutteurs sont nus et la foule indistincte) et sans grand souci de synthétisme. Paul Sérusier et Maurice Denis restent plus près des leçons de Gauguin ; aucune des deux œuvres n'est datée, pas plus que localisée ; néanmoins des costumes de la mode fouguesantaise les situent et le style les donne de la décennie 1890 (29).

(27) *Enfants luttant*, huile sur toile, 33,5-24 cm, 1888, collection privée ; *Enfants luttant*, huile sur toile, 93-78 cm, 1888, collection Josefowitz.

(28) E. Bernard, *Les Lutteurs*, gouache sur papier, 34-23 cm, collection privée.

(29) La tradition familiale date l'œuvre de Maurice Denis de 1894. Cette année-là il est à Loctudy ; il est passé à Pont-Aven probablement en 1890, y est revenu en 1899. Paul Sérusier quitte tôt Pont-Aven et Le Pouldu pour le Huelgoat puis Châteauneuf-du-Faou, mais continue à puiser dans les modèles pont-avenistes.

Paul Sérusier construit son tableau (30) en deux plans, un sol jaune-vert qui sert de fond aux deux lutteurs présentés au premier plan, la foule et les arbres qui forment un bandeau sombre à peine incurvé en haut ; ni lumière, ni ombre (trois parapluies sont ouverts, à peine visibles) ; la foule est figée dans une observation qui paraît silencieuse. Notre regard va du gendarme, relié à la foule, mais placé devant elle, aux deux lutteurs en bas à droite ; le corps de l'un suit la diagonale, les têtes se penchent : tout met en valeur les pieds isolés sur le fond coloré. Les tons et les lignes sont simplifiés, la gamme est économe et n'éclate que pour le sol, comme pour magnifier le rituel des prises.



Paris, réunion des musées nationaux

P. Sérusier, *La Lutte bretonne*, huile sur toile, 91-73 cm, Paris, musée d'Orsay

(30) P. Sérusier, *La Lutte bretonne*, huile sur toile, 91-73 cm, Paris, musée d'Orsay.

Maurice Denis (31) échappe à cette sorte de naïveté populaire qui sourd du tableau de son ami ; son point de vue est inversé : le peintre est derrière les spectateurs, parmi eux, et plus de la moitié de sa composition est la frise qu'ils forment, silhouettes assises, sombres, aux coiffes bleutées. Au-delà, le cercle forme le bandeau supérieur qui clôt l'espace et dans la lice délimitée par piquets et cordes, les lutteurs ne sont qu'un détail : peu précisés, coupés par le cadre, totalement décentrés. Couleurs et formes sont simplifiées et ici le dessin des formes, au lieu d'être souligné par le cerne habituel au synthétisme, est en fait le contact inachevé entre les plans colorés, qui laisse à la peinture une apparence de spontanéité malgré le caractère très recherché de la mise en page.



D. Delouche

M. Denis, *Bretonnes dans un pré ou la lutte bretonne*,
huile sur toile, 38-46 cm, collection privée.

(31) M. Denis, *Bretonnes dans un pré ou la lutte bretonne*, huile sur toile, 38-46,5 cm, collection privée.

C'est libérés de l'académie comme des contraintes du réalisme, que les artistes aborderont désormais le thème. Plus attentif au travail traditionnel qu'aux fêtes, sinon religieuses, Mathurin Méheut a néanmoins consacré quelques croquis à la lutte, ainsi qu'à la boxe(32). Lucien Simon, dans son attachement au pays bigouden, lui, aime les fêtes et divertissements, foires, cirques, parades et fêtes costumées, bals et fête nationale.. En 1899, il expose au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, un tableau intitulé *Luttes à Saint-Guénolé* (33). Il l'a préparé dans une esquisse qui en donne les grands traits (34) : dans ce paysage plat et dénudé que L. Simon connaît bien (depuis 1890, il séjourne chaque été à Bénodet), authentifié par la lourde tour carrée du XV^e siècle, la rangée des têtes reprend l'horizon et le cercle très dense des spectateurs s'ouvre au centre pour laisser voir les deux lutteurs, ici en pantalon, dans l'arène inondée de soleil. Les touches de couleurs animent la foule, mais tout est statique, hormis l'oblique des combattants ; selon son habitude, L. Simon



P. Abadie-Landel, *Ar Gourenn*, faïence, 24 cm.

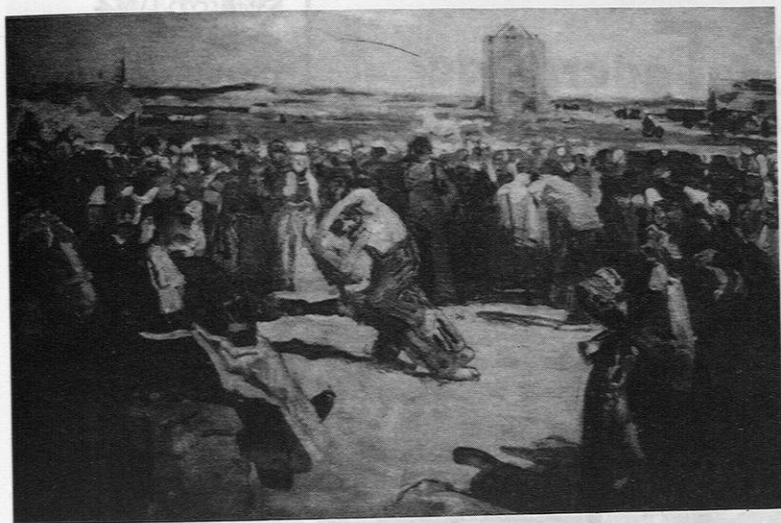
(32) Aucune œuvre conservée au musée de Lamballe, aucun souvenir dans la mémoire d'Yvonne Jean-Haffen, néanmoins quelques dessins aujourd'hui dispersés m'ont été signalés par la galerie Le Moustoir.

(33) Nous ne connaissons le tableau que par la photographie qu'en donne Louis Aubert, sous le titre *Les Luttes*, p. 19.

(34) Dimensions inconnues.

sait allier l'exactitude documentaire à l'organisation, au demeurant très classique, de sa composition.

Un certain pittoresque folklorique séduisait encore Lucien Simon ; il disparaît de l'interprétation des artistes qui œuvrent, dans les années 1920-1930, au renouveau de la création en Bretagne. Parmi eux Pierre Abadie-Landel, sur lequel on sait fort peu de choses : artisan décorateur et peintre, il a fait partie du groupe des *Seiz Breur* aux côtés de R.-Y. Creston et participe avec eux au décor du *Ty Breiz* pour l'exposition de 1925 à Paris. Parmi les assiettes qu'il a conçues pour la faïencerie HB à Quimper, toutes légendées en breton, *Ar Gouenn* (35), travaillée en trois couleurs, fait fi de tout réalisme : espace abstrait, lourdes silhouettes enveloppées sans aucun rapport avec la tenue de combat, zig-zags d'enca-drement et traits libres apparentent cette œuvre aux recherches de Fernand Léger.



L. Simon, étude pour *Les Luttes à Sant-Guénolé*, 1898.

(35) Faïence, 24 cm de diamètre, vers 1925, collection privée ; voir *Trois siècles de faïences*, Quimper, Rennes, Quimper, 1990, n° 316. Le thème a également retenu Paul Fouillen : en 1923, à la faïencerie H.B., il décore une assiette dont le motif central est une « lutte bretonne » ; sur un fond de paysage très simplifié, les deux lutteurs traités en aplats simplifiés projettent sur le sol une ombre zigzagante qui sert de premier plan (diamètre : 24 cm, Quimper, musée de la faïence J. Verlingue). Philippe THÉALLET, *Paul Fouillen (1899-1958), variations celtiques*, mémoires de maîtrise, université de Haute-Bretagne, 1993.

Lionel Floch prête la force de son talent de graveur aux artisans de la rénovation de la lutte bretonne qui, avec le docteur Cottonnec, créent en 1929 la fédération des luttes et sports athlétiques bretons, le FALSAB. Un bois gravé de Lionel Floch illustre le programme du grand tournoi fédéral de luttes bretonnes qui se déroule à Quimper en 1934. Les deux silhouettes violemment enlacées occupent toute la hauteur du format carré ; trois plans déterminent l'espace : le sol animé de grands traits, le bandeau de la foule dominé par la tour carrée de Saint-Guénoles et un ciel enténébré et agité, travaillé en contrastes des blancs sur noir ; le trait puissant, les noirs

Grand Tournoi Fédéral de LUTTES BRETONNES

Sous le Patronage de la F. A. L. S. A. D.



Bois gravé de L. Floch.

L. Floch, *Programme du grand tournoi fédéral de luttes bretonnes*, gravures sur bois, 1934.

denses donnent une atmosphère tragique à l'anecdote sportive. Une telle estampe participe au renouveau de la gravure sur bois que connaît alors la Bretagne.

Non datée, mais sans doute des années 1920, une autre gravure sur bois *La lutte bretonne* (36) est de Jean Lachaud, qui se fixa en Bretagne après la première guerre mondiale et fut un ami des derniers survivants du groupe de Pont-Aven, entre autres de Sérusier (37). Il travaille le bois dans la tradition de Vallotton, aplats de noir, hachures parallèles, réseaux géométriques... Les formes sont simplifiées, les durs contrastes suggèrent une forte lumière dans l'immense lice. L'évocation renoue avec celle d'Olivier Perrin, mais le souci de raconter a disparu : la technique utilisée est en parfaite adéquation avec le sujet ; l'habileté du métier se cache derrière une simplification teintée d'humour, qui exprime avec bonheur l'aspect bon enfant de la fête populaire.



J. Lachaud, *La Lutte bretonne*, gravure sur bois, 21-27 cm, Pont-Aven, musée.

(36) Gravure sur bois, 21-27 cm, Pont-Aven, musée.

(37) 1889-1952. Il fut conservateur du musée et directeur de l'école des Beaux-Arts à Brest ; il a abordé toutes les techniques et a travaillé la faïence.

Transposition

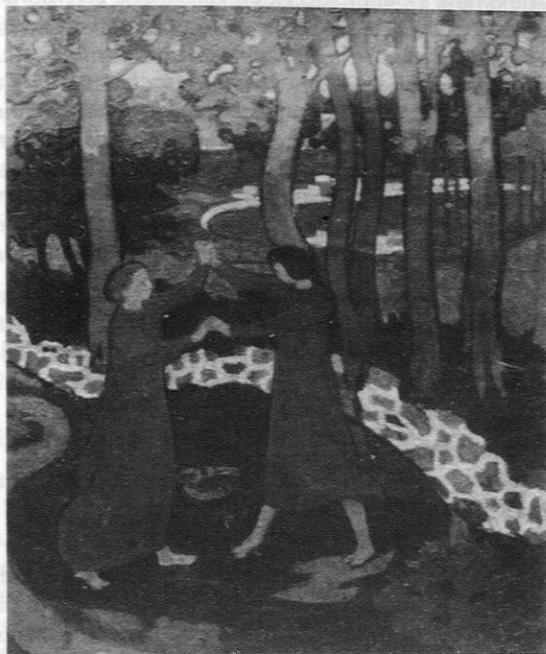
Deux artistes ont transcendé le sujet du divertissement populaire, Gauguin et Maurice Denis, en se référant au récit biblique du combat de Jacob avec l'ange. On pourrait s'interroger au demeurant sur les rapports de leurs deux œuvres avec la lutte bretonne ; ils nous paraissent indéniables. Toutes deux sont peintes en Bretagne ; Gauguin peint *La Vision après le sermon* en septembre 1888, à Pont-Aven, deux mois après avoir achevé ses *Enfants luttant*. Dans sa correspondance, il ne dit pas avoir assisté à une lutte, mais le divertissement paysan est resté vivace dans la région ; la durée et la fréquence des séjours de Gauguin, entre 1886 et 1891, rendent très probable cette éventualité. En 1893, Maurice Denis situe le combat biblique sur un fond de paysage côtier qui est celui de Perros-Guirec où il réside pour son voyage de noces et où il se fixera plus tard (38).



Edimbourg National Gallery of Scotland

P. Gauguin, *La Vision après le sermon*,
huile sur toile, 73-92 cm, 1888, Edimbourg, National Gallery of Scotland

(38) On ignore s'il a vu un spectacle de luttes soit à Pont-Aven soit à Loctudy ou encore dans le Trégor : R.-Y. Creston cite Tréguier et Lannion comme lieu où la lutte celtique est encore en vigueur beaucoup plus tard.



Collection Josefowitz

M. Denis, *Le Combat de Jacob et de l'ange*,
huile sur toile, 48-36 cm, collection Josefowitz

La transposition du sujet populaire dans le registre religieux et symbolique n'est en rien étrangère aux caractères de la lutte bretonne. En effet, malgré certaines interdictions véhémentement formulées par des ecclésiastiques inquiets de toute liesse populaire, occasion de pêcher (*Ces réunions ne sont que des réunions diaboliques, le diable s'y montre sous toutes les formes*, tonne un curé en 1831. *Je vous le dis en vérité, toutes personnes qui iront aux luttes de Saint-Cadou ne seront que des voleurs, des débauchés et de la canaille qui grilleront en enfer pour l'éternité*) (39). Les luttes sont souvent organisées à l'occasion de pardons et font partie du cortège très profane des festivités populaires qui suivent la fête religieuse. De plus le cérémonial qui accompagne le début des combats est d'esprit

(39) Saint Cadou est considéré comme le patron des lutteurs ; *le National*, 9 oct. 1831, cité dans *La Lutte bretonne*, Rennes, musée de Bretagne, 1976.

religieux. Alexandre Bouet le décrit en 1835 : *Une cérémonie touchante précède le combat : les deux adversaires s'avancant l'un vers l'autre d'un air religieux font le signe de croix, se frappent dans la main et se jurent qu'ils resteront amis, après comme avant le combat, qu'ils sont chrétiens et n'ont eu recours à aucune herbe enchantée (« louzou ») ni à ces pactes avec le diable grâce auxquels la force d'un cheval ou d'un taureau l'abandonne tout à coup, pour passer dans le corps d'un lutteur au prix de sa damnation éternelle* (40). Un siècle plus tard, Colette ne retiendra que les trois baisers qui remplacent la poignée de main avant l'engagement, mais R.-Y. Creston relève l'importance du serment des lutteurs..

Dans les régions où la lutte est très fortement enracinée, à Scaër entre autres, R.-Y. Creston a recueilli un cantique qui élargit la symbolique de la lutte au combat des forces du bien et du mal et en fait le duel manichéen de la vie chrétienne :

*Nous mettrons lamm tous les diables
bien, chaque évêque en chaque temps
comme en un stade est lutteur.
en lice toujours pour la gloire de Dieu
et le sauvetage de chaque âme* (41).

Ce sont les manifestations de la foi qui, en Bretagne, vont entraîner Gauguin à aborder le sujet religieux et, si le premier tableau qu'il peint est *Le Combat de Jacob avec l'ange*, sous-titre de *La Vision après le sermon*, c'est à la fois par ressouvenir de la grande peinture de Delacroix à l'église Saint-Sulpice et sans doute aussi parce que la lutte était vivante dans la région de Pont-Aven (42). Le « modèle » des deux lutteurs a certes été suggéré dans les milieux artistiques parisiens par le succès des pages de *La Manga* d'Hokusai, et Gauguin, admirateur des estampes japonaises, les avait très probablement vues. Cependant non seulement il n'y a pas eu « copie » d'un groupe précis du graveur japonais, mais les positions d'approche qu'il prête à ses deux lutteurs s'apparentent à deux prises de la lutte bretonne actuelle (le double de Péron et la ceinture croisée de côté), encore que Jacob se livre à une parade irrégulière en saisissant le mollet de l'ange (43).

Le sens de ce combat de Jacob avec l'ange, que des paysannes

(40) *Galerie bretonne ou vie des Bretons de l'Armorique par feu O. Perrin*, Paris, 1835-1836.

(41) *La Lutte bretonne*, Rennes, musée de Bretagne, p. 30.

(42) D. DELOUCHE, « Gauguin et le thème de la lutte », in *Gauguin*, Paris, Documentation française, 1991, p. 157-171.

(43) Je remercie Guy Jaouen pour son aide dans cette lecture.

bretonnes en grandes coiffes imaginent à la suite du sermon de leur curé, est difficile à interpréter, comme le texte biblique lui-même (44). Gauguin, en traduisant picturalement ce sujet a sans doute pensé à son propre combat, celui de l'artiste incompris suivant obstinément la voie qu'il juge la bonne, malgré les épreuves matérielles et les interrogations spirituelles, plus largement, à l'antagonisme du charnel et du spirituel. C'est une problématique qu'il traitera en 1889 d'une autre façon, dans l'*Autoportrait au Christ jaune*, en opposant de part et d'autre de la croix, la glaise à demi brute d'une poterie à figure humaine et son propre portrait ressemblant à celui du Christ.

Les ressemblances entre *La Lutte bretonne* de Maurice Denis et *La Vision après le sermon* de Gauguin sont évidentes : même point de vue de l'artiste placé derrière et parmi les spectateurs et les représentant de dos, nous entraînant dans le tableau (mais chez M. Denis, ils ne sont pas coupés par le cadre), même décentrement du « sujet », les lutteurs, dans l'espace de la toile ; mais chez M. Denis l'audace des couleurs est absente.

Gauguin avait traité d'abord la lutte observée des jeunes enfants, puis le combat biblique ; Maurice Denis, à supposer que la datation soit exacte, évoquera ensuite après avoir traité le sujet religieux le spectacle de la lutte bretonne, peut-être après y avoir assisté réellement, soit à Loctudy où il séjourne en 1894, soit à Pont-Aven où il a pu passer la même année, mais son évocation de *La Lutte bretonne* doit beaucoup à la composition religieuse de Gauguin.

Maurice Denis n'avait pas besoin de l'exemple de Gauguin pour aborder le thème du combat de Jacob avec l'ange (45) : sa culture biblique et sa foi lui en font un sujet familier. Le rapport aux lutteurs bretons est ici très lointain ; le lieu choisi pour évoquer l'épisode de la Genèse, au demeurant traité de façon très décorative, serait la côte de Perros-Guirec où le peintre séjourne en cette année 1893, année de son mariage. Le combat prend des allures de ballet et les protagonistes en longue robe bleue gardent leur mystère, ange ou femme ? Maurice Denis s'identifie à Jacob et fait de cette peinture une confidence personnelle ; il écrit dans son *Journal* : *Qui a vaincu l'ange ? Le patriarche lui-même en ce symbolique duel a succombé. Mais comme lui, je lutterai jusqu'au jour ; j'attendrai donc le lever de l'aurore* (46). Ce combat solitaire, dans la pénombre intimiste d'un sous-bois, c'est la lutte contre les passions, pendant l'absti-

(44) Victor MERLHES, *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888*, Paris, 1984, p. 500.

(45) M. Denis, huile sur toile, 48-36 cm, collection privée.

(46) *Journal*, 1892, 8 déc., tome 1, p. 98.

nence des fiançailles, tandis qu'une lumière très chaude annonce dans la partie haute les bonheurs à venir (47).

Tout en ayant alimenté mainte œuvre qui accompagne l'imagerie pittoresque de la Bretagne (48), le sujet de la lutte a pour mérite d'avoir suscité des œuvres de grande qualité plastique. Sur le plan régional, il est l'un des sujets qui expriment le renouveau de la création en Bretagne au XX^e siècle. Sur le plan général, il donne lieu, avec son élargissement religieux et symbolique, à des œuvres déterminantes pour les devenir de la création picturale.

Denise DELOUCHE

RÉSUMÉ

Les dessins et les peintures sont des documents intéressants pour la connaissance de la lutte en Bretagne au XIX^e siècle. Les artistes cherchent à saisir les prises exactes (croquis du sculpteur Auguste Nayel, groupe sculpté de Loëys Rest), mais ont du mal à traduire le mouvement et à exprimer l'ambiance dans l'optique du réalisme.

Paul Gauguin (*Les enfants luttant*), Paul Sérusier (*La lutte bretonne*), comme plus tard Lionel Floch et Jean Lachaud proposent plutôt un équivalent plastique. Dans les années de l'entre-deux-guerres, se rencontrent ceux qui veulent rénover le sport de la lutte et les artistes qui œuvrent pour un renouveau de l'art en Bretagne.

En accord avec la tradition qui fait de la lutte bretonne le symbole en chacun du duel entre le bien et le mal, Paul Gauguin dans *La vision après le sermon* (1888) et Maurice Denis dans *Le combat de Jacob avec l'ange* (1893) proposent une transposition religieuse dans des œuvres picturalement novatrices.

(47) D. DELOUCHE, « Maurice Denis et la Bretagne », dans *Maurice Denis*, Morlaix, musée des Jacobins, 1985.

(48) Au moment de donner cet article à l'impression, je découvre qu'aujourd'hui encore, un peintre, Jean-Michel Méfort, traite le thème des lutteurs bretons dans un réalisme simplifié et géométrisant (*Gouren Infos*, fév. 1994, n° 34).