René Quillivic (1879-1969)

Graveur sur bois

René Quillivic : Breton woodcuts (1879-1969)

Philippe Le Stum

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/570>

DOI : 10.4000/estampe.570

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 38-49

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Philippe Le Stum, « René Quillivic (1879-1969) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 253 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/570> ; DOI : 10.4000/estampe.570

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

RENÉ QUILLIVIC

RENÉ QUILLIVIC (1879-1969) GRAVEUR SUR BOIS

Philippe Le Stum

Dans les deux décennies qui suivirent la Première Guerre mondiale, la gravure sur bois bénéficia en France de la faveur de la critique, du public, des éditeurs et des collectionneurs. Nombre de graveurs jouirent alors d'une notoriété qui contraste avec le relatif oubli dans lequel ils sont tombés depuis. Dans son *Dictionnaire des graveurs de la Société de la gravure sur bois originale*, Agnès de Belleville présente ceux que la SGBO fédéra comme membres ou invités¹. Plusieurs consacrèrent une grande part de leur production aux mœurs et paysages de leur province : le Bourbonnais d'Amédée-Wetter, la Lorraine de Paul-Émile Colin, le Beaujolais et le pays Lyonnais de Philippe Burnot, le Nivernais d'André Deslignères, la Camargue de Léon Schulz, la Bretagne de Mathurin Méheut, d'Adolphe Beaufrère, d'Honoré Broutelle et bien d'autres encore². Ce régionalisme contribua à leur succès à une époque où la critique et les amateurs étaient sensibles aux expressions de la diversité locale des populations françaises. Mais il explique également que l'intérêt porté à leurs estampes est aujourd'hui à peu près borné à leur région d'origine ou d'inspiration. En raison de l'originalité stylistique, technique ou thématique de leur œuvre, quelques-uns méritent cependant plus que cette estime provinciale et pourraient prétendre à une place plus notable dans l'histoire de la gravure française. C'est certainement le cas du Breton René Quillivic.

UN SCULPTEUR-GRAVEUR

Quillivic³ naquit à Plouhinec, commune littorale du sud du Finistère située à quelques kilomètres d'Audierne dans le Cap Sizun et dont la population vivait à la fois des ressources de la mer et de la terre. Ainsi fut-il mousse, embarqué avec son père, puis apprenti menuisier. Il apprit à orner les meubles, selon la tradition locale, de végétaux, de rosaces et des scènes paysannes du mobilier breton dit « à personnages » qui était alors en vogue : « bonhommes à larges chapeaux (...) bigoudaines (sic, pour "bigouden") tournant à la danse comme des toupies et (...) finaudes commères de marché »⁴. Il n'éprouva guère de difficulté pour passer de cette sculpture

1. Agnès de Belleville, *Dictionnaire des graveurs de la société de la Gravure sur bois originale (SGBO) (1911-1935)*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2000.

2. Nous avons étudié plus d'une soixantaine de ces graveurs de la Bretagne dans notre thèse de doctorat d'histoire de l'art, *La Bretagne dans la gravure sur bois (1850-1950)*, sous la direction de Marianne Grivel, Paris-IV Sorbonne, 2014.

3. Plouhinec, 13 mai 1879 – Paris, 10 avril 1969.

4. Propos de Quillivic rapportés par le journaliste Pascal Forthuny, *Le Matin*, 13 novembre 1909.

III. 1. René Quillivic, *Marie Breneol*. Gravure sur bois de fil, 1912. 40 x 25,5 cm. Musée départemental breton, Quimper, inv. 996.22.1.

Inscription : MARIE/BREN-/EOL/GANNET/E KER-/EVAL/MARO/ ER VORCH /E MAB DA VIKEN
(« Marie Breneol, née à Kereval, morte au bourg, son fils pour la vie »).

en léger relief à la gravure de matrices en bois de fil. Sa carrière fut cependant d'abord celle d'un sculpteur en ronde-bosse, plus divers dans son expression que ne le suggère sa réputation tenace d'« imagier de la douleur bretonne », selon la formule juste mais insuffisante qui le résume à ses nombreuses commandes de monuments aux morts finistériens de la Grande Guerre⁵. Quoiqu'il en soit, cette carrière est remarquable eu égard à la modestie de ses origines, à sa naissance dans un milieu mi-paysan, mi-marin et presque uniquement d'expression orale bretonnante. En 1900, le jeune ouvrier « monta » à Paris comme compagnon du tour de France sur les chantiers de l'exposition universelle. Il y retourna ensuite, se forma aux cours du soir des Arts décoratifs et aux Beaux-Arts (1903-1908) et dès 1909 la prestigieuse galerie de Bernheim jeune sanctionna son talent par une première exposition personnelle avec catalogue⁶. Outre des sculptures, on y trouvait quelques céramiques annonciatrices d'une longue et prolifique collaboration avec les manufactures quimpéroises de faïence. Mais aucun bois gravé encore, ce qui par défaut peut nous aider à situer ses débuts dans ce domaine.

5. L'œuvre de sculpteur de René Quillivic a fait l'objet d'une étude détaillée : Sylvie Blottière-Derrien, *René Quillivic (1879-1969)*, thèse de troisième cycle, université de Rennes II, deux vol., 1985. Rappelons seulement les principaux jalons de sa carrière de sculpteur : 1905, première présentation au salon des Artistes français ; 1908 : bourse de voyage pour la *Brodeuse de Pont-L'Abbé* ; médaille d'or au SAF pour *Les Binious* ; 1909 : exposition à la galerie Bernheim jeune ; 1919 : premières commandes de monuments aux morts ; 1923-1924 : début de sa collaboration avec la faïencerie HB à Quimper ; 1927 : monument de la pointe Saint-Mathieu ; 1937 : *L'appel aux Bretons* (exposition internationale des arts et techniques).

6. *Exposition René Quillivic, chez MM. Bernheim Jeune*, catal. expo. Paris, 22 novembre – 4 décembre 1909.

III. 2. René Quillivic, *Ploaré*, gravure sur bois de fil, 1913. 53,8 x 40,5 cm. Musée départemental breton, Quimper, inv. 997.22.1.

III. 3. René Quillivic, *Ploaré*, granite, 1923, façade de la maison de l'artiste à Paris, boulevard Montmorency.

Ami de l'artiste, le critique d'origine quimpéroise Charles Chassé fut en 1929 le premier à publier une présentation de ses estampes, directement documentée auprès de leur auteur⁷. Il situe ces débuts en 1912 et donne pour première gravure le portrait de la mère de l'artiste assise près d'une table, portant le costume du Cap-Sizun (ill. 1). L'estampe, que reproduisit la revue *The Studio* en 1919⁸, est remarquable par sa gravité, son équilibre, une utilisation dramatique de l'opposition sans demi-teinte du noir de l'encre et du blanc de la feuille, qui indique probablement une connaissance des bois de Vallotton. La première date apparaissant de manière certaine dans l'œuvre gravé de Quillivic est cependant celle de 1911, inscrite sur certaines épreuves de *Sérénité du matin. Golfe du Morbihan*. Puis vient celle de 1913, gravée sur la matrice d'*An Arvor* (« Le pays de la mer »).

7. Charles Chassé, « René Quillivic, graveur breton », *Byblis* n° 29, printemps 1929, p. 36-41.

8. *The Studio*, numéro spécial « Modern woodcuts and lithographs », 1919, p. 69.

Les premiers essais de Quillivic dans la taille d'épargne furent peut-être guidés par l'exemple de Jules Migonney, peintre orientaliste et graveur sur bois⁹ sans doute rencontré à Alger en 1910. Quillivic et lui s'étaient liés d'une amitié dont nous avons plusieurs témoignages : la page d'un carnet de croquis conservé par sa famille, sur laquelle les deux artistes ont tracé leur double portrait en 1913 ; un portrait sculpté de Migonney par Quillivic offert à son modèle et légué par celui-ci au musée de Bourg-en-Bresse, avec quelques autres œuvres parmi lesquelles les tirages de six bois dédiés « à mon ami Migonney »¹⁰.

Les quatre planches de 1913 et le portrait de la mère de l'artiste présentent des caractéristiques communes. Toutes sont des figures féminines bretonnes. Les Bretonnes furent également ses modèles presque exclusifs en sculpture, aspect de sa production avec lequel ces planches montrent une affinité évidente. On dirait que Quillivic les a gravées comme il sculptait, et les personnages des estampes semblent des statues de leurs modèles vivants. Le choix de poses hiératiques contribue à cette impression : orantes (*Ma mère* ; *An Arvor*), buste (*Audierne* ; vieille femme du Cap) ou en pied, les bras collés au corps (*Ploaré*, ill. 2). La monumentalité des figures est fondée sur un dessin qui géométrise les formes. Elle est accentuée par un travail du canif et de la gouge qui compartimente les volumes en blocs aux contours épurés, en méplats séparés par de profonds creux où l'ombre s'enfonce, ou plus finement découpés en stries qui sont l'équivalent des traces laissées par la *gradine* du tailleur de pierre. Représentation d'une statue, l'estampe *An Arvor* l'est littéralement, qui reproduit l'effigie de pierre d'une femme de l'Île de Sein exposée au salon de la société nationale des Artistes français en 1914¹¹. À l'inverse, le bois *Ploaré* préfigura avec dix ans d'avance la *Sardinière de Ploaré* exposée au salon de la société nationale des Beaux-arts en 1923 et qui orne toujours la façade de l'atelier parisien de l'artiste, boulevard Montmorency (ill. 3).

L'hiératisme est renforcé par les regards sans pupilles, pareils à ceux des statues et des masques. Précisément, il paraît très vraisemblable que l'ovale presque parfait du visage de la femme d'*Audierne*, ses orbites vides, l'arcade sourcilière surlignée par une arrête courbe, son front et ses pommettes luisantes comme du bois patiné, sont venus de l'observation de quelque masque des ethnies africaines dan ou baoulé. Par la parfaite symétrie des traits et la réduction géométrique des volumes, cette face n'a en effet rien de naturaliste. Exactement comme un masque nègre, elle est la création, porteuse de signification spirituelle, d'un faciès symbolique fondé sur l'interprétation formelle des composants élémentaires du visage humain. L'épais cerne noir qui l'entoure la détache, comme le masque, du buste qui la porte. Nous rencontrons ici un exemple du primitivisme si souvent relevé dans l'avant-garde picturale de ces premières années du XX^e siècle. Il est plus inattendu dans la représentation, par un artiste profondément enraciné dans son terroir, d'une femme de pêcheur du Finistère à laquelle cet emprunt confère une aura de mysticisme immémorial (ill. 4 et 5 a, b, c).

Par la suite et jusqu'en 1927 – c'est-à-dire durant toute la période d'épanouissement de l'œuvre gravé, les exemples restèrent fréquents de reprises en estampe d'un sujet déjà traité en ronde bosse : les *Binioues de Pont-L'Abbé*, présentés au salon de 1908 et dont le bronze, acquis par l'État en 1937, orne toujours

9. Bourg-en-Bresse, 1876 – Paris, 1929. Sur Migonney, voir : Marie-Dominique Nivière, « Jules Migonney », *L'Ain, ses peintres d'hier*, catal. Expo. Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, 1998, p. 68-69.

10. Je remercie pour ces renseignements ma collègue Magali Briat-Philippe, conservatrice au musée de Brou à Bourg-en-Bresse.

11. Coll. Fonds national d'Art contemporain. Catal. Blottière-Derrien, n° 124.

III. 4. René Quillivic, *Audierne*, gravure sur bois de fil, 1913, 25 x 20 cm. Musée de Pont-Aven, inv. 1997.6.1.

III. 5 a. Masque dan (Côte d'Ivoire ou Libéria), bois sculpté. Coll. part.

III. 5 b. René Quillivic, *Audierne* (détail), gravure sur bois de fil, 1913. Musée de Pont-Aven, inv. 1997.6.1.

III. 5 c. Masque dan (Côte d'Ivoire ou Libéria), bois sculpté (détail). Coll. part.

Page de droite :

III. 6. René Quillivic, *Binious de Pont-L'Abbé*, bronze, 1908. Dépôt de l'État à Plozévet (Finistère).

III. 7. René Quillivic, *Les Binious*, gravure sur bois de fil, 1916, 25 x 30 cm. Musée départemental breton, Quimper, inv. 989.10.2.

la place de Plozévet, furent transcris en gravure en 1916 (ill. 6 et 7). Il arriva qu'au contraire l'œuvre graphique précède la sculpture : gravé en 1916, le *Brodeur* ne devint effigie de granite qu'en 1919 et le *Marin chagriné* (1918) acquit en 1928 la troisième dimension pour prendre place à la droite du Christ sur le projet de *Calvaire breton* exposé à la société nationale des Beaux-Arts¹².

Une autre manifestation du passage d'un art à l'autre est illustrée par les panneaux figuratifs en léger relief, champlévés comme des matrices d'impression, qui ornent le pourtour de certains monuments et les bases de plusieurs sculptures. Nous trouvons ici aussi un exemple de « citation » du bois dans la pierre : le portrait du fusilier marin du *Dixmude*, reproduit en 1920 dans le catalogue de l'exposition de gravure sur bois de la galerie parisienne Le Nouvel essor¹³, a sa réplique en bas-relief sur la face

antérieure de l'immense *Stèle aux marins* inaugurée à Plougonvelin en 1927 mais à laquelle le sculpteur travaillait au moins depuis 1923, après avoir dès 1917 donné en ronde-bosse une première version du thème (ill. 8 et 9).

12. Voir : O.-L. Aubert, « Le calvaire breton du Sacré-Cœur de Montmartre », *La Bretagne touristique*, n° 83, 15 février 1929, p. 39. Non érigé, le calvaire est demeuré à l'état de projet.

13. *Dix graveurs sur bois du Nouvel essor*, Paris, rue des Saint-Pères. Les autres graveurs sur bois exposants étaient Jacques Beltrand, Robert Bonfils, Louis Bouquet, Roger Grillon, Jean-Émile Laboureur, Jean Lébédoff, Frans Masereel, Louis Moreau et Ludovic Rodo.

III. 8. René Quillivic, *Dixmude*, gravure sur bois de fil, vers 1920. Reproduit dans le catalogue d'exposition. *Dix graveurs sur bois du Nouvel Essor*, Paris, mai 1920. Coll. part.

III. 9. René Quillivic, Monument aux morts de la première Guerre mondiale à la Pointe Saint-Mathieu (Plougonvelin, Finistère), 1927 (détail), granite.

UNE PETITE HISTOIRE BRETONNE

Entre 1916 et 1918, Quillivic s'attela à la gravure de figures professionnelles et sociales, dans la tradition des types régionaux : joueurs de binious, *Vieille Quimpéroise tricotant*, *Brodeur de Pont-L'Abbé*, *Tailleur*, *Pêcheurs de langoustes*, *Crêpière*, *Vieille fille*, etc. Elles constituèrent l'essentiel de l'exposition qu'il partagea avec le peintre et graveur Jean-Alexis Morin, dit Morin-Jean¹⁴, à la galerie nantaise Mignon-Massart en 1919¹⁵.

En gravant *Kelou fal Plouhinec* (« Mauvaise nouvelle, Plouhinec », 1916, ill. 10), il prit certainement plaisir à détailler les objets et les ornements qui soulignent la disposition des meubles au fond de la salle commune du logis. Mais au-delà du pittoresque, cette surface ciselée est le décor d'un drame à la compréhension duquel chaque fragment participe. Toute une vie d'homme est ici résumée en objets et en signes. Debout à droite, la femme a fait asseoir en face d'elle, devant un bol de cidre, le marin qui la visite et vient lui apprendre la « mauvaise nouvelle » du titre : la disparition en mer de son fils ou de son époux. Elle s'appuie sur la table, seul meuble qui rassemblait la maisonnée, mais sur laquelle aussi on accouchait et on pro-

14. Paris, 9 mai 1877 – Nantes, 9 mars 1940.

15. Exposition des œuvres de Morin-Jean et Quillivic, 16 au 28 février 1919, galerie Mignon-Massart, 10, rue Boileau, Nantes. Quillivic montra six tableaux et dix bois gravés.

III. 10. René Quillivic, *Kelou fal, Plouhinec* (« Mauvaise nouvelle, Plouhinec »), gravure sur bois de fil, 1916, 27,3 x 41,5 cm. Musée de Brou, Bourg-en-Bresse (ancienne collection Migonney), inv. 929.52.

cédait à la toilette des morts avant de les y veiller. À l'arrière-plan, le vaisselier exhibe les faïences d'apparat, symboles de l'aisance du foyer. Il est surmonté de l'effigie de la Vierge protectrice, recours des marins en perdition. Accolé, le lit « demi-clos », lieu de la conception et de la mort. Sur la corniche, au sommet de l'estampe, est accroché le « portrait » du navire qui n'est pas revenu. Et sur les panneaux qui encadrent le lit sont sculptés la croix de la Passion et l'ostensoir du Saint-Sacrement, tout à la fois emblèmes de mort et de croyance en la vie éternelle.

Cette scène et les effigies de 1916-1918 prélaient à un ensemble de douze bois gravés entre 1918 et 1921, plus homogènes que les précédents quant au format, au sujet et à la composition. Surtout, ils ont une portée symbolique dont, parmi les bois de 1916, seul *Kelou fal, Plouhinec* était doté. Accompagnés chacun, sur les épreuves, de quelques lignes manuscrites qui en explicitent le sujet, ils composent une suite narrative. Chaque élément de celle-ci, tout en ayant sa propre signification, est complémentaire des autres. Leur réunion forme une méditation en douze temps sur la vie d'une population et la relation fonctionnelle et spirituelle qu'elle entretient avec son environnement.

En 1926, à l'occasion d'une exposition à la galerie Carré, faubourg Saint-Honoré à Paris, leur auteur les rassembla en un portfolio titré *Petite histoire bretonne racontée par Quillivic en douze gravures sur bois de fil*¹⁶. Le portfolio était une forme éditoriale alors en vogue. Elle offrait aux graveurs l'avantage de vendre leurs planches par séries, en profitant de l'intérêt des collectionneurs d'estampes mais aussi – sans pourtant se soumettre aux contraintes de l'illustration – de celui des bibliophiles amateurs d'albums.

16. Exposition du 15 au 30 juin 1926. Le catalogue est préfacé par l'écrivain et critique régionaliste Maurice Facy. Cette suite est composée des planches suivantes : *La Fille du pêcheur* (1920, n° I) ; *Le Phare* (1921, n° II) ; *Ste Edwet* (1921, n° III) ; *Le Moulin* (1920, n° IV) ; *Le Voilier* (1920, n° V) ; *Le Marin chagriné* (1918, n° VI) ; *En pleine mer* (1921, n° VII) ; *Devant l'océan* (1919, n° VIII) ; *Devant l'âtre* (1919, n° IX) ; *La Prière du soir* (1919, n° X) ; *Devant Dieu* (1919, n° XI) ; *Grand-mère de Bretagne pleurant sur ses enfants morts à la Guerre* (1919, n° XII).

III. 11. René Quillivic, *Devant l'océan*, gravure sur bois de fil, 1919, 31,3 x 23,4 cm. Musée départemental breton, Quimper, inv. 997.39.3.

N°VIII de la *Petite histoire bretonne*, avec le commentaire suivant : « Une femme vêtue de noir, aux yeux boursoufflés est venue devant la mer, où est son fils, où est son homme. »

Ainsi, des galeristes et des éditeurs de livres illustrés firent-ils imprimer des recueils de bois à petits tirages numérotés, conditionnés sous cartonnage ou sous chemise¹⁷, comme les *Quatre images bretonnes* de Jean-Émile Laboureur, éditées en 1914¹⁸. Le portfolio était aussi la forme de l'*Imagier* annuel de la société de la Gravure sur bois originale. Au XIX^e siècle, la matière bretonne avait donné lieu à deux ensembles gravés en taille-douce également présentés en portfolios : en

1808, la *Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique* du Quimpérois d'adoption Olivier Perrin¹⁹, et en 1868 *Les Bretons, mœurs et coutumes* d'Eugène Martin²⁰. Les deux séries ont pour point commun, qu'elles partagent avec la *Petite histoire* de Quillivic, de décrire de planche en planche des épisodes différents, dont la succession donne un panorama assez complet de la vie des populations concernées. Quillivic pouvait ignorer la série de Martin, mais il connaissait assurément celle de Perrin tôt devenue, grâce à ses rééditions successives, un classique de l'ethnographie bretonne. Perrin retraçait la vie du petit Corentin, né dans une paroisse du pays quimpérois, de sa naissance jusqu'à la mort de son grand-père en passant par ses amours, son mariage, ou sa conscription²¹.

Quillivic fut moins systématique, puisqu'il ne suivit pas le même personnage d'une planche à l'autre. Son sujet est collectif, chacun vivant à peu près le même destin, dans un Cap Sizun à la fois rural (le moulin) et maritime (le phare) qui constitue le théâtre de ce drame muet en noir et blanc. Les scènes en sont la jeunesse et la naissance du couple (*La fille du pêcheur* ; *Sainte Edwet*), et pour l'homme la vie

17. Par exemple : *Vues de Paris*, par Robert Bonfils (Louis Rouart, 1918) ; *Nymphes et décors*, par Roger Grillon (société littéraire de France, 1919) ; les séries d'Hermann-Paul : *Les quatre saisons de la Kultur* (Dorbon, 1915), *Dans les jardins de France* (librairie Lutétia, vers 1916), *Siestes* (Le nouvel essor, 1921), *Conseils obscurs, ou quarante ans d'inexpérience* (Léon Pichon, 1925), etc.

18. *Quatre images bretonnes, bois taillés par J.-É. Laboureur*, Paris, François Bernouard, 1914. Un exemplaire est conservé au musée départemental breton, inv. 2002.16.1.

19. Olivier Perrin (Rostrenen, 1761 – Paris, 1832), *Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique*, par O. Perrin et L. Mareschal, Paris, L.-P. Dubray, imprimeur de l'Académie celtique, 1808.

20. *Les Bretons, mœurs et coutumes, eaux-fortes* d'Eugène Martin, Paris, Cadart et Luce, imprimeurs, 1868.

21. La première version – celle de 1808 – entièrement gravée par Perrin, s'arrête à la communion du garçonnet ; en 1835 parut une seconde version, plus complète, gravée d'après les dessins laissés par Perrin. C'est dans cette version qu'apparaissent les épisodes de la vie d'adulte de Corentin. Elle fit l'objet de plusieurs éditions, dont l'une en 1902.

III. 12. René Quillivic, *En pleine mer*, gravure sur bois de fil, 1921, 23 x 31 cm. Musée de Pont-Aven, inv. 1997.7.7.

N°VII de la *Petite histoire bretonne*, avec le commentaire suivant : « En pleine mer, le vent souffle sur la mer qui ondule, elle ondule jusqu'à ce que sa houle crève ; alors le pêcheur obstiné pense à celui qui d'entre eux ne rentrera pas ce soir. »

de marin (*Le voilier* ; *Le marin chagriné* ; *Pleine mer*) puis de matelot quand la guerre survient. Quant à la femme, après une vie d'attente *devant l'Océan*, elle connaît le chagrin et le refuge que la prière offre à la veuve, à la mère ou à l'aïeule endeuillée (*Devant l'âtre* ; *Prière du soir* ; *Devant Dieu* ; *Grand-mère pleurant*) (ill. 11).

CELTISME

À partir de 1919 et 1920 apparut dans plusieurs bois un parti-pris très décoratif dans le traitement des champs et des prairies – faits d'une superposition de courbes parallèles qui évoque les cartes géologiques – et dans les volutes des vagues et du ciel. Cette tendance s'épanouit dans la violence baroque des marines de 1921 à 1924 (*En pleine mer*, 1921 ; *Le Raz*, 1924, etc.). Tout l'espace de la planche y est envahi par une mer dont la houle incessante forme des faisceaux d'ondulations terminés en croix et en spirales (ill. 12). Le motif vient du répertoire décoratif des manuscrits médiévaux gallois et irlandais que des recueils de reproductions avaient mis à la disposition des artistes dans le courant du XIX^e siècle : certains motifs gravés par Quillivic sont ainsi presque semblables à ceux publiés dans *The Grammar of Ornament* du gallois Owen Jones, publié à Londres en 1856²². Quillivic fut avant la Première Guerre mondiale un disciple du *Gorsedd des bardes de la presqu'île de Bretagne*²³ et fréquenta la mouvance celtisante et régionaliste. Il apposait parfois sur ses épreuves le cachet de son pseudonyme néo-bardique *Barz Men Kalet* (« Barde pierre dure »), composé du sceau rouge des japonistes et de la marque du « baptême »

22. Day and son édit.

23. Société fondée en 1900, à l'imitation et sous le patronage du *Gorsedd* du Pays de Galles. René Quillivic y entra comme disciple en 1912, adopta le pseudonyme *Men Kaled* (« pierre dure »), mais ne reçut pas l'investiture bardique. Voir : Yves Berthou, « René Quillivic », *Ar Bobl*, Carhaix, 13 juillet 1912 ; Philippe Le Stum, *Le Néo-druidisme en Bretagne, 1890-1914*, Rennes, Ouest-France, 1998, p. 268-269.

III. 13. René Quillivic, *Le Matin*, gravure sur bois de fil, 1921, 20 x 20 cm. BnF, Estampes, inv. D. 06058.

celtique. Le panceltisme était une composante essentielle du mouvement et, en vertu de la communauté d'origine des Bretons et des Celtes des Îles britanniques, les artistes bretons étaient portés à considérer comme leur patri-moine les enluminures de Durrow et de Kells.

Le linguiste et « druide » François Vallée

(1860-1949) les incitait d'ailleurs à faire « *leur voyage d'Irlande comme les Latins (faisaient) leur voyage de Rome* »²⁴. S'il visita l'Italie et non l'Irlande, Quillivic s'appropriâ dans son œuvre l'héritage de celle-ci, dressant par exemple en 1917, dans le cimetière de Pont-L'Abbé, une croix celtique sur la tombe du chansonnier régionaliste Joseph Nicolas.

L'élément marin domine la gravure et l'imaginaire de René Quillivic, qui désignait parfois sa *Petite histoire* sous le titre d'*Histoire de la mer*²⁵. Celle-ci peut être l'environnement familier et maîtrisé que reflètent, de *Sérénité du matin* (1911) au *Poème de la mer* (1923), une quinzaine de marines par temps calme, de vues de la baie d'Audierne que traversent, sur des flots pacifiques et nourriciers, les silhouettes des bateaux (ill. 13). Mais elle est plus souvent porteuse de menace, de mort et de deuil. Quelquefois de manière seulement allusive, comme dans les représentations de la *Fiancée du pêcheur d'Islande* et de la chanson *La Paimpolaise* gravées pour la SGBO²⁶. La plus terrible et la plus fascinante des tragédies de la mer bretonnes est l'engloutissement d'Ys, la ville légendaire bâtie sur les flots²⁷. Quillivic en aborda maintes fois l'histoire et les héros, dans la pierre, le bronze, la céramique²⁸ et le bois. En 1920, pour le *Nouvel imagier* de la SGBO, il choisit d'illustrer le passage des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* dans lequel Ernest Renan évoquait la submersion de la cité mythique²⁹ (ill. 14).

24. François Vallée, « L'art irlandais à l'exposition de Dublin », *Le Clocher breton*, n°149, novembre 1907, p. 1443.

25. D'après le témoignage de Charles Chassé dans *Byblis*, printemps 1929, article cité, p. 40.

26. *La Fiancée du pêcheur d'Islande*, camaïeu, *Imagier de la SGBO*, 1927 ; « La Paimpolaise » par Théodore Botrel, illustrations de Quillivic, dans *Chansons populaires françaises de 1870 à nos jours*, Paris, SGBO, sans date. Autres contributions de Quillivic à la SGBO : expo. 1922 : quatorze estampes (le catalogue comprend une vignette de Quillivic, un paysage avec phare ; expo. 1928, huit estampes. Publications de la société : 86° Coz de Quimper (*Imagier*, 1920-1921) ; *Saint-Tropez (Imagier*, 1923) ; *Marine bretonne (Annuaire*, 1922) ; *Le Langoustier* (carte postale, 1925).

27. Sur la légende d'Ys et ses représentations artistiques, voir : *La Légende de la ville d'Ys, une Atlantide bretonne*, catal. expo. Quimper, musée départemental breton, 2002.

28. Vers 1923, Quillivic entama une collaboration avec la faïencerie HB, à Quimper. Elle se poursuivit jusqu'en 1962. Plusieurs plats sont ornés de décors marins proches de ceux des bois.

29. Charles Chassé mentionne en 1929 l'existence d'autres bois gravés par Quillivic pour illustrer les *Souvenirs* de Renan : le *Bouquet du Père Système*, la *Petite Noémi*, le *Broyeur de lin*, les *Funérailles de saint Ronan*, *Mon oncle Pierre* (vieux marin), *Saint Ronan et ses bœufs* (cul de lampe), *Lettrine au bateau* (article cité : voir supra note 67). Je n'ai pas retrouvé ces œuvres.

III. 14. René Quillivic, *La Ville d'Is*, illustration pour : Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (extrait), Le nouvel imagier de la S.G.B.O., Paris, 1914-1920, p. 74, gravure sur bois de fil, 10,7 x 15,1 cm. Musée départemental breton, bibliothèque, inv. 09031.

Pour Quillivic, la tragédie marine n'était pas seulement un motif littéraire. Elle appartenait à son univers intime et familial. Jeune, il avait perdu un frère, gabier tombé d'un mât³⁰. L'un de ses plus émouvants projets de monuments, demeuré à l'état de plâtre d'atelier, devait rendre hommage aux *Naufragés*³¹. Sur l'une des deux planches publiées dans *Byblis* en 1929 avec un texte de Chassé, une *Chaloupe* est roulée sur des vagues qui ressemblent aux gigantesques langues d'une bouche prête à les avaler (ill. 15). Le destin des rameurs se devine : ce sera celui du noyé d'*Oceano Nox*, second bois du même article. Car souvent la vague qui porte le bateau devient la force furieuse qui l'engloutit, la *Tempête* de la dernière planche, exécutée en 1948. La Bretagne elle-même, dont les côtes sont périlleuses aux bateaux, devient alors, dans une allégorie cauchemardesque gravée en 1945 et tirée en deux tons en un nombre infime d'exemplaires, une épouvantable *gueule de dragon mangeuse de marins* (ill. 16).

III. 15. René Quillivic, *La Bretagne à la gueule de dragon mangeuse de marins*, gravure sur bois de fil, impression en trois tons, 1945, 20 x 25 cm. Coll. part.

30. René Quillivic fils, catal. expo. *Gravures de René Quillivic*, Quimperlé, galerie du Présidial, 2000, p. 6. Les commentaires de la *Petite histoire* reviennent plusieurs fois sur ce thème.

31. *Le Vœu des naufragés*, plâtre, 1938. L'ensemble a été acquis par le musée départemental breton, inv. 998.30.1 à 3 et 999.13.1 à 5.