

## Saint-Joseph de Lannion : les peintures de Xavier de Langlais au fil de son journal

En 1937 et 1938, Xavier de Langlais (1906-1975) réalise le décor peint de la chapelle Saint-Joseph de Lannion, conçue par James Bouillé (1894-1945) et construite en 1936-1937 sous sa direction. C'est la plus belle réalisation de l'Atelier breton d'art chrétien que les deux artistes amis avaient fondé en 1929. Y ont également collaboré le sculpteur Charles Le Bozec, les maîtres verriers Paul et André Rault, l'orfèvre Paul Désury, le brodeur Alain de Lorgeril<sup>1</sup>.

### Où en est Xavier de Langlais en 1937 ?

Les années trente ont vu les débuts prometteurs de Xavier de Langlais<sup>2</sup> : il est engagé dans le combat pour la langue bretonne et s'est fait connaître comme écrivain breton, il a publié *Chants dans la nuit, Kanoù en Noz* dans la revue *Gwalarn* en 1932. Chrétien convaincu, il a peint, sur la commande d'un prédicateur montfortain, une série de cinq tableaux de mission ou *taolennou* en 1935. Après son premier chemin de croix en 1931 pour l'église de Plounevez-Quintin, il a réalisé deux chemins de croix sur lap<sup>3</sup> pour les églises de Méryllac et de Pont-l'Abbé, et peint ceux de Tré-

<sup>1</sup> Notre point de départ : les travaux de Daniel LE COUÉDIC, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945*, SHAB, Rennes, 1995, notamment les pages 618-622, consacrées à la chapelle, et de Sébastien PICHON, *L'atelier breton d'art chrétien, an Droellen 1929-1945*, mémoire de Master 2, 2 tomes, Université de Nantes, Faculté des lettres et sciences humaines, 2007.

<sup>2</sup> DELOUCHE, Denise (dir.), *Xavier de Langlais et la Bretagne*, Coop Breizh, 1999. DELOUCHE, Denise, «Xavier de Langlais (1906-1975) et le décor religieux», *Bulletin et mémoires de la société archéologique et historique du département d'Ille-et-Vilaine*, tome CIII, 2000, p. 381-387.

<sup>3</sup> Le lap est un procédé découvert en 1922. Il tire son nom des émaux lapidaires formés en surface des plaques de ciment, «pierre de cristal aux mille nuances capable de durer des siècles», dit la publicité. L'atelier breton d'art chrétien l'adopte, en fait la promotion.../...

mel, de Trézélan et de La Baule. À Saint-Joseph de Lannion, c'est donc le septième chemin de croix qu'il concevra. Artiste breton et chrétien engagé, son champ d'action et sa notoriété naissante restent à l'échelle régionale. Toutes les commandes dont il a bénéficié jusqu'ici ont transité par l'Atelier breton d'art chrétien. La commande du décor de Saint-Joseph de Lannion est la plus importante, par la qualité de ce bâtiment moderne, par l'ampleur du programme qui lui est proposé et l'émulation suscitée par la collaboration étroite avec le maître d'œuvre James Bouillé.

Presque quotidiennement, Xavier de Langlais écrit son journal, en français ou en breton<sup>4</sup>. Il y fait régulièrement le point sur son travail, il se juge et approfondit sa réflexion sur les techniques qu'il utilise. Ce journal constitue une source exceptionnelle, qui va nous permettre de suivre au plus près la réalisation de ce décor peint à Saint-Joseph de Lannion. Il est extrêmement rare dans l'histoire de la peinture décorative d'avoir ainsi suivi presque quotidien du travail fait par l'artiste lui-même. Ce journal est écrit dans un langage familier, nous lui avons gardé sa saveur. Cette source se complète de la correspondance avec James Bouillé<sup>5</sup>.

## Prémices

Le projet de Lannion naît et prend forme en 1935 et 1936. Xavier de Langlais a soumis une première idée, bien accueillie ; dès le 1<sup>er</sup> janvier 1936, il fait part de sa joie à James Bouillé : «très heureux que mon esquisse, très sommaire, vous ait plu, le Supérieur m'a confirmé le lendemain qu'il n'y trouvait rien à redire. Nous sommes en outre tombés d'accord sur un devis...»<sup>6</sup>. Prudent, il note seulement dans son journal : «rentré de Perros, un espoir de décoration de chapelle» et il ajoute comme inquiet de cette spécialisation qui se dessine pour lui dans l'art religieux, «là encore».

Le supérieur du collège et l'architecte souhaitent mettre en œuvre dans cette chapelle les principes du bénédictin Dom Paul Bellot dont ils

---

Le chemin de croix réalisé par Xavier de Langlais est proposé sur dépliant. Deux chemins de croix identiques sont vendus pour l'église de Mérillac et la chapelle de l'école Saint Gabriel de Pont-l'Abbé (placé aujourd'hui dans la chapelle de La Clarté à Combrit).

<sup>4</sup> Manuscrit conservé par la famille ; je remercie Gaëtan de Langlais de m'en avoir communiqué l'essentiel.

<sup>5</sup> Je n'ai pas consulté directement la correspondance entre James Bouillé et Xavier de Langlais. Celle-ci est importante pendant la gestation du projet. S. Pichon en fait de longues citations. Pendant l'exécution elle-même, il n'y a pas de lettres échangées puisque le peintre séjournait chez James Bouillé. Je remercie madame Flouriot-Bouillé pour son témoignage.

<sup>6</sup> Lettre à James Bouillé, cité par S. Pichon, *op. cit.*, t. I, p. 87.

sont allés visiter l'église Notre-Dame-de-la-Paix à Suresnes qui les a enthousiasmés. Le peintre n'était pas avec eux, mais avait probablement entendu la conférence prononcée par le moine architecte lors du *Bleun Brug* de Pleyben en 1935. Parmi les préceptes de celui-ci, on peut relever cette assertion : «une œuvre d'architecture qui (...) méprise les ressources de la couleur n'est pas une beauté proprement humaine»<sup>7</sup>.

Dès le 7 janvier, James Bouillé demande au peintre de creuser cette question de l'ensemble de la polychromie de la chapelle ; ils se rencontrent pour en discuter en février<sup>8</sup>. Le 7 mars, le peintre note brièvement dans son journal : «cherché sur un plan de James Bouillé quelques rapports de tons». Cela lui sert sans doute pour proposer un premier projet qui ne satisfait pas l'architecte : «Monsieur le Supérieur a encore dans l'œil les teintes vives et claires de Notre-Dame-de-la-Paix et malheureusement le projet que vous m'avez soumis n'est en rien comparable avec l'œuvre du bénédictin Dom Bellot»<sup>9</sup>. J. Bouillé lui joint un croquis avec les codes de couleurs de l'église de Suresnes<sup>10</sup>. La deuxième maquette présentée satisfera et l'architecte et le commanditaire. Le 24 mars, au retour de Perros-Guirec, le peintre confie à son journal : «Le supérieur du collège de Lannion m'a confirmé la commande d'une grande décoration pour sa chapelle. Je peux presque dire de la décoration complète puisqu'il m'a demandé d'harmoniser l'ensemble des peintures, vitraux etc. à prévoir avec mon travail». Xavier de Langlais a donc, en étroite concertation avec l'architecte et le commanditaire, conçu sa composition picturale en harmonie avec la polychromie de l'ensemble de la chapelle qu'il a également pensée.

Deux parties et deux étapes constituent le décor pictural, l'hommage des scouts à la Vierge qui occupe le chevet, composé entre mars et novembre 1937, et le chemin de croix réalisé l'année suivante de janvier à septembre 1938.

## L'hommage des scouts à la Vierge

À ce stade, le programme iconographique n'est pas encore fixé, car il poursuit son récit de sa visite à Lannion : «Il s'agit pour le moment d'une adoration des mages (...) Puis peut-être d'un chemin de croix courant en frise autour des bas-côtés» (24 mars). On ne sait qui, des trois acteurs, a proposé le sujet de l'hommage des scouts à la Vierge. Quelques mois plus

<sup>7</sup> *Réflexions sur l'architecture*, cité par D. Le Couédic, *op. cit.*, p. 620.

<sup>8</sup> Les 10 et 19 février, S. Pichon, *op. cit.*, t. I, p. 88.

<sup>9</sup> Lettre du 17 mars 1936, S. Pichon, *op. cit.*, t. II, doc. 101.

<sup>10</sup> Fonds de Langlais. *Ibid.*, doc. 102.

tard, Xavier de Langlais ne précise pas encore le sujet : «J'ai trouvé pour Lannion une composition dont les grandes lignes s'accorderaient bien à l'arc du chœur» (28 novembre). Il est alors surtout impressionné par l'ampleur de cette surface qui lui est proposée : «le chantier est magnifique (...). C'est mon premier grand travail, 35 mètres carrés à couvrir d'une seule composition» (22 décembre).

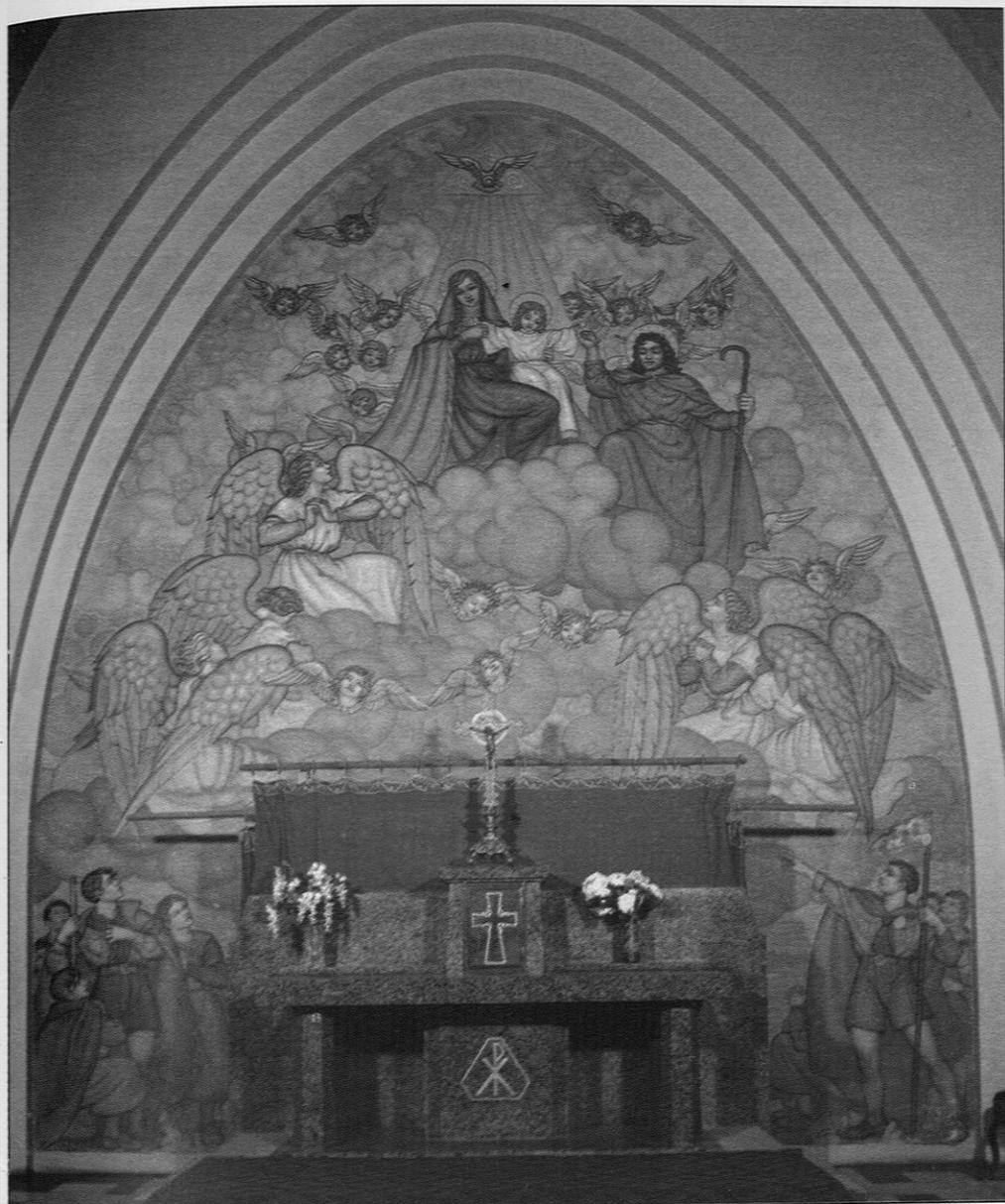
### *Recherche de la composition et de la gamme colorée*

En mars 1937, l'artiste note dans son journal qu'il reprend «une première esquisse faite il y a deux ans», alors que la chapelle était sur plan, «quelques lignes, dit-il, sur un bout de papier»... (c'est probablement le tout premier projet qu'il avait soumis à l'architecte et au commanditaire<sup>11</sup>). Le 11 mars, il procède à un agrandissement au cinquième et pense pouvoir désormais travailler à la composition du chevet en toute sûreté. Mais le 19 il constate qu'il n'arrive pas à se dégager de cette esquisse ancienne «faite pour meubler sommairement le projet» et il décide de «repartir à zéro : cela m'a porté chance, les masses y sont, la distribution des personnages s'est imposée sans que j'y pense ; ça tient debout alors que l'autre flottait». Le 22, il a couvert cette ébauche sur toile au cinquième, «les tons jouent et chantent».

L'esquisse prend forme jusqu'à «sa mise en harmonie», selon ses termes, difficile, au format de 8,65 m sur 6,65. Il la cherche en s'appuyant sur le nombre d'or, «seul rapport indéfiniment répété par le seul jeu des diagonales et des perpendiculaires». Pour lui, le premier jet se fait toujours d'instinct, intervient ensuite le contrôle en fonction de la proportion dorée : «Si la composition est bonne, il n'y aura pas à la solliciter beaucoup pour la mettre en harmonie». Cette méthode le satisfait car «les grandes lignes une fois choisies, le nombre d'or a l'avantage d'offrir des points de repère certains» (11 mars). C'est la seule mention que l'on trouve dans le journal à propos de l'utilisation du nombre d'or dans son travail pour Lannion ; il n'y dit rien de la demande qu'il fera de baisser de dix centimètres la plinthe à la base du panneau, pour ne pas avoir à remanier sa composition organisée «suivant le schéma du nombre d'or».

A l'atelier, à Cohanno, près de Vannes, il met au point la composition de l'ensemble et sa palette : «Les masses y sont, la distribution des personnages s'est imposée, ça tient debout»..., «tout tourne autour du bleu délicieux de la robe de la Vierge et du manteau roux de Joseph», et de

<sup>11</sup> Le document que Daniel Le Couédec reproduit, *op. cit.*, p. 622, «recherche de polychromie et motif de fresque», daté 1936, doit correspondre au deuxième projet, accepté en mars 1936. Il est curieux de voir le peintre repartir de sa toute première esquisse.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, l'hommage des scouts à la Vierge, ensemble.  
Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.

constater : «J'en reviens toujours à la palette la plus simple» (22 mars). Le 27, il note «trois repères précis, bien équilibrés : le groupe de la Vierge à l'enfant qui désigne Joseph et les deux groupes des jeunes gens de chaque côté de l'autel» et, pour les relier, «des anges aux grandes ailes». Il a travaillé tout cela avec plaisir : «Qu'il est délicieux de peindre au crépuscule lorsque la lumière enveloppe toutes choses déjà et que les minutes sont comptées. C'est l'heure de la couleur, des accords hardis. Le soleil ne vaut rien (...), on croit avoir fait lumineux, lui parti, plus rien ne reste» (23 mars).

Début avril, il propose cette maquette lors de la réunion de concertation qui a lieu à Lannion. Au retour, il fait le point des remarques qui lui ont été faites : «Dans l'ensemble, ma maquette a plu. Quelques critiques justes dont je tiendrai compte (trop peu de personnages, impression de vide). D'autres critiques de pur conformisme que je suis bien décidé à désarmer, exemple les culottes de mes jeunes gens sont trop courtes, leurs cuisses musclées peuvent donner de mauvaises pensées. À qui Grand Dieu ? Existe-t-il vraiment des esprits assez mal tournés pour se damner pour si peu ? Le supérieur qui est un homme à l'intelligence très fine était d'ailleurs un peu ennuyé de me suggérer cette retouche» (9 avril).

Un séjour à Paris en avril interrompt-il le travail ? Probablement pas vraiment, car il avoue qu'il y fait poser «presque avec fureur» (4 mai). Il ne dit pas pour quel modèle, ces garçons ? la Vierge ? Cette remarque rappelle la difficulté pour un artiste installé en Morbihan de trouver des modèles qui veuillent bien poser : «Je peux encore faire poser des jeunes gens du pays, mais rien ne ressemble moins à un éphèbe qu'un jeune paysan et puis au bout de trois séances, ils n'en veulent plus» (4 mai).

### *Le travail au format*

Le travail reprend à l'atelier durant tout le mois de mai, très régulièrement. Il est à sa peinture de 8 h et demie jusqu'au jour tombant (mais levé à 6 h et demie, il consacre plus d'une heure au sport : il est en selle dès 7 heures, heureux d'avoir acheté un cheval).

Sans perdre de vue l'objectif de «meubler davantage» la composition, il reprend au trait l'esquisse avant de l'agrandir, puis il divise son panneau en treize morceaux, pour dessiner au trait chaque partie au format d'exécution. «Songer constamment à l'effet d'ensemble ainsi qu'à la déformation liée au point de vue bas» (la ligne d'horizon est placée très bas). Il note quelques étapes de ce travail : le 21 mai, «j'achève l'agrandissement des scouts. Passé la journée entière à préciser des pieds dans des sandales. Ce soir, j'en ai vraiment assez !». Il est heureux de constater que ces «personnages de deux mètres de haut (sont) dessinés avec la plus grande aisance». Le 29 mai, il a «repris le groupe d'enfants. Je n'arrive pas à dégager nettement le geste de l'adolescent du centre».

Juin apporte une forte diversion à ce projet lannionais : il part travailler à La Boissière, en Mayenne, où il peint la coupole d'une chapelle sur le thème d'un saint Christophe aux prises avec les moyens modernes de locomotion... une expérience qui lui sera précieuse, dit-il pour le chantier de Saint-Joseph.

En juillet, il reprend à l'atelier le travail pour Lannion, non sans autres diversions, comme la recopie de son manuscrit *L'Âme des lignes, Ene al linennoù* qui ne paraîtra qu'en 1942. Après «quelques études au fusain en pensant à (sa) Vierge de Lannion» (7 juillet), il poursuit ses dessins en grandeur d'exécution, la sainte famille (21 juillet), le groupe des anges pour lequel il juge «l'arabesque heureuse» (11 août), ce qui l'entraîne à réfléchir sur les qualités expressives de l'arabesque : «Je rêve de composition où lignes et volumes s'appelleraient jusqu'à travers une arabesque générale ayant un sens en soi, sans rien d'artificiel». Chemin faisant, il reprend «presque entièrement» certaines parties, celle des scouts «qui ne cadraient plus» dans l'ensemble achevé ; il les surélève de cinquante centimètres (15 août).

### *Le report sur le mur*

Toute sa composition est prête, quand il part pour le congrès du *Bleun Brug* qui se tient à Plougastel<sup>12</sup>. Au retour il passe par Lannion où pendant trois jours, il va procéder au décalque sur le mur du chevet. Ce moment du travail nous vaut un méticuleux commentaire d'ordre technique. Il énumère les couches qui vont composer le fond du chœur : mur + cloison de brique creuse + enduit de plâtre + impression céruse + toile + céruse. Sa toile est ainsi marouflée, enduite des deux côtés d'une couche de céruse. Ce qui nécessitera quinze jours de séchage. Ensuite, il y étalera une couche d'apprêt Lefranc avec térébenthine. Ce qui donnera à sa peinture, «un aspect mat très agréable»<sup>13</sup>. Cet enduit est blanc : c'est «après bien des errements», dit-il, le fond qu'il préfère (24 juillet).

Pour l'opération de décalque elle-même, il a renoncé au procédé traditionnel du poncif piqueté à la roulette et à la poudre colorée, que tous les fresquistes utilisent. «J'ai enduit, écrit-il, le revers de mes calques d'ocre rouge à l'huile très allongé d'essence, essuyé de façon qu'il ne reste qu'une mince couche de peinture qui sèche très vite superficiellement» (17 juin) ; cela lui paraît idéal pour le décalque sous la pression<sup>14</sup>. Le puriste

<sup>12</sup> En mai, il avait réalisé la couverture du programme, se félicitant d'avoir «régularisé harmonieusement une hermine dans un hexagone».

<sup>13</sup> Il écrit le 20 novembre en faisant le bilan : «aucun miroitement, une matité satinée, transparente».

<sup>14</sup> C'est ce procédé qu'il vient d'utiliser pour la coupole de la Boissière.

qu'il est réussit ainsi à éviter toute trace de poudre qui pourrait se mêler à ses teintes et les ternir.

Très attentif aux aspects techniques de la peinture (il publiera en 1959 un livre *Technique de la peinture à l'huile*, qui fait toujours autorité), il utilise pour cette œuvre une peinture à l'huile mate de marque Lefranc avec une faible proportion de ponce en poudre (dix cuillers à café de ponce pour un kilo de couleur<sup>15</sup>), ceci pour éviter tout miroitement et obtenir une matité satinée, transparente (25 septembre). Il broie lui-même ses couleurs «pour rendre, précise-t-il, la poudre de ponce que j'ajoute aux couleurs pour ainsi dire indécélable, car je ne tiens pas à ce que la maison Lefranc découvre le secret de la matité des échantillons que je lui soumetts»<sup>16</sup>.

### *L'exécution*

La peinture de l'ensemble du chevet dure du 24 septembre au 9 novembre 1937 : 41 jours de travail sur place, comptera-t-il une fois tout fini le 20 novembre. Le journal permet de suivre le développement de ce travail, avec ses contraintes : l'échafaudage qui n'est jamais à la bonne hauteur et les curieux, beaucoup trop nombreux à l'observer (25 septembre)... En guise d'échantillon, il a peint «sur une toile semblable une réplique du visage de la Vierge qui (lui) servira à juger des modelés à distance» (24 août). Sur le grand mur, ses personnages «hauts cependant de 2 m, 25 paraissent à peine grandeur nature» (23 septembre), mais il n'a rien à retoucher à la composition. Il reprend les contours au pinceau, par «des cernés faits d'outremer avec une pointe de terre de Sienne brûlée» (25 septembre).

Au jour le jour, il note le détail de son travail :

30 septembre, «j'ai peint l'enfant très doux entre Joseph et la Vierge. Je serai obligé de reprendre les angelots autour du saint esprit, peints trop brutalement, ils font une tache trop heurtée».

4 octobre, «j'ai peint les angelots à droite de la Vierge. Aujourd'hui ceux de gauche : un fond mouvant difficile à traiter. Deux ou trois visages d'anges assez purs. L'un d'eux est peut-être mon meilleur morceau de peinture. Repris le visage de la Vierge».

6 octobre : «repris la Vierge et l'enfant, les petits anges».

9 octobre, «achevé saint Joseph et les nuages au-dessous de la Vierge. Saint Joseph compte juste ce qu'il faut pour faire chanter le reste».

<sup>15</sup> Il écrit plus tard qu'il n'a mis de la ponce que dans le blanc (19 juillet 1938).

<sup>16</sup> Dans la collection familiale, on conserve un tableau représentant un homme broyant des couleurs ; ce tableau a dû lui servir pour mettre au point ces mélanges. Selon Gaëtan de Langlais, matière et apparence sont les mêmes.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, l'hommage des scouts à la Vierge :  
La Vierge et l'enfant, détail.

Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.

12 octobre, «allégé les nuages sous la Vierge, commencé le grand ange à droite. L'harmonie générale et tout ce qui est peint (la moitié de la composition à peu près) se tient».

19 octobre, «repris les nuages sous la Vierge. Retouches aux mains jointes de l'ange, repris la robe de saint Joseph, dont on ne sent pas assez le corps sous l'étoffe».

30 octobre, «douze jours de travail, achevé le haut de la composition».

4 novembre, «achevé les anges, paysage, terrains. J'aurais peu de retouches d'ensemble à faire» (l'échafaudage est enlevé).

7-9 novembre, «hier achevé les enfants, achevé le groupe de gauche».

11 novembre, «achevé de couvrir».

Il doit alors quitter Lannion, appelé au chevet de sa femme malade. La peinture est quasi achevée (il prévoit quelques retouches sur les lumières et les ombres «pour faire jouer certaines parties»).

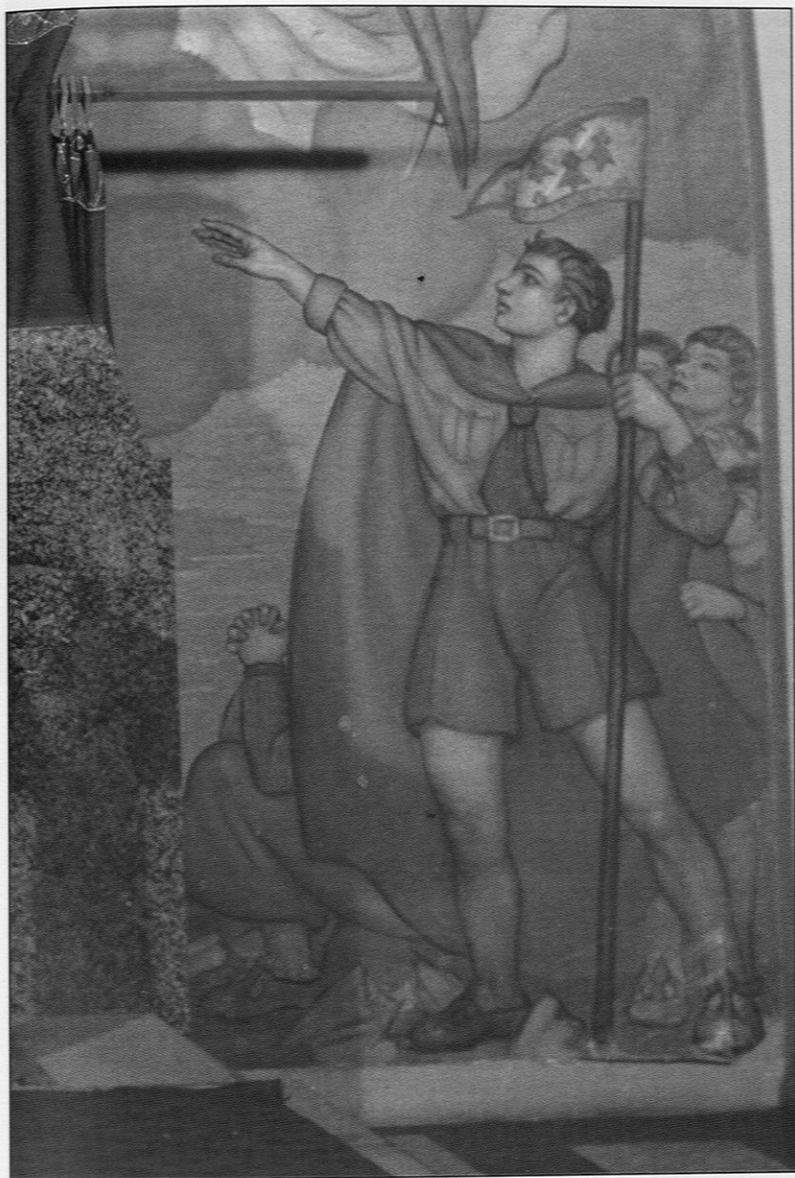
### *Bilan*

Son œuvre satisfait l'artiste qui développe le 20 novembre sa réflexion sur six pages de son journal : «ma meilleure chose à beaucoup près», mais il se reprend : «Je le dis toujours de mon dernier travail» et il ajoute «je ne peux plus voir mes anciennes œuvres». Il a déjà, dès l'abord, remercié James Bouillé de lui avoir donné cette mission : «Aurais-je deux fois dans ma vie une aussi belle occasion de me révéler ?». Il est satisfait de la technique qu'il a utilisée et de l'harmonie colorée qu'il a conçue : «dominante vert, un seul bleu (la Vierge) avec rappels dans les anges, peu de jaunes. Symphonie en vert et rose tirant soit sur le pourpre lie de vin, soit sur l'orange et le feu». Il nous livre sa palette de sept couleurs seulement : «une ocre jaune, deux bruns, terre de Sienne naturelle et brûlée, deux rouges, ocre rouge et rouge anglais, un bleu outremer, un vert émeraude», en plus du blanc et il précise «je mélange trois tons entre eux au maximum, jamais quatre. Le tout est de les faire chanter par ce qu'il y a autour<sup>17</sup>». Cette palette s'accorde parfaitement à la polychromie de l'architecture où les arcs sont bleus, le plafond d'un bleu plus soutenu, les piles sont vertes<sup>18</sup>. S'y ajoutent les lumières colorées filtrées par les vitraux polychromes qui changent selon l'heure, le temps et la saison... «J'ai voulu à tout prix, précise le peintre, une fraîcheur de ton» mais la rançon, remarque-t-il, est «un excès d'uniformité et même une pauvreté».

On a sans doute un peu de mal à suivre l'artiste dans son jugement, même tempéré de ces réserves : l'harmonie colorée, les rondeurs artificielles des nuages rose et vert, la multiplicité des têtes d'angelots voletant, la gracieuseté de la Vierge prêtent une joliesse un peu sucrée à l'ensemble. Anges et angelots, l'enfant et la Vierge sont trop charmants. On sait que,

<sup>17</sup> Et de rappeler la phrase de Delacroix : «Donnez-moi de la boue, j'en ferai la peau de Vénus si vous me laissez mettre autour les tons qu'il faut... Il m'a fallu pas mal d'années pour en vérifier la justesse» (20 novembre). Le 21 juin 1937, il écrivait : «La terre de Sienne me semble de plus en plus une couleur magnifique allant à l'ocre, à l'acajou pourpre suivant ce qui l'entoure».

<sup>18</sup> Le 20 novembre, il compare avec les murs peints au silixore, un matériau industriel : «ma composition l'emporte pour la luminosité des couleurs et la fraîcheur des tons».



Lannion, chapelle Saint-Joseph, l'hommage des scouts à la Vierge :  
le groupe des scouts, détail.

Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.

pour Xavier de Langlais, l'idéalisation de la figure de la Vierge est une façon d'exprimer sa foi ; pour lui la beauté, la bonté et l'élévation de l'âme sont corollaires.

Il ne dit pas s'il a tenu compte des remarques qui lui avaient été faites sur la longueur des shorts, mais la présence des scouts en costume de l'époque dans le sujet religieux confère à l'œuvre une modernité certaine. Notons un détail qui annonce des partis ultérieurs : l'introduction d'une discrète bretonnité dans le sujet religieux, les hermines du fanion tenu par les scouts, et plus discrets encore les motifs des broderies au col et aux manches des anges<sup>19</sup>.

### Le chemin de croix

Plus rapide, la réalisation du chemin de croix est préparée à l'atelier, de la mi-janvier à avril 1937, et menée à bien sur le mur de mai à juillet. La technique est la même, peinture sur toile marouflée. En cours d'exécution, il a changé les proportions de la poudre de pierre ponce qu'il ajoute.

#### *Des esquisses aux calques*

Le 16 janvier 1938, il esquisse l'ensemble, «très largement, très librement, indiquant l'arabesque des masses». Il est de plus en plus convaincu qu'entre une telle esquisse très libre et l'exécution, les études d'après nature doivent être multipliées pour que «l'esprit sachant ce qu'il veut, la main court toute seule sur la toile. Dans ce format tout en longueur, puisque le parti traditionnel, qu'il avait suivi jusqu'ici de faire un «tableau» par station, est abandonné pour une composition en frise continue<sup>20</sup>, il lui est impossible de confronter les divers morceaux. Fin janvier, il va travailler chacune des stations. Il mène le projet assez rondement : début février, une station par jour...

Un voyage à Paris interrompt ce rythme : il va faire une démarche qui coûte à son orgueil pour obtenir le prix Blumenthal<sup>21</sup>. Il y rencontre

<sup>19</sup> Pour la présentation de la Vierge au temple, dans la crypte du Grand séminaire de Saint-Brieuc (1949), il prêtera à sainte Anne un costume breton.

<sup>20</sup> Il n'est pas sûr que ce parti d'une composition en frise continue soit un choix personnel de Xavier de Langlais puisqu'il mentionne ce chemin de croix en frise dans le compte-rendu qu'il fait, le 24 mars 1936, de sa rencontre avec le supérieur de l'institution commanditaire.

<sup>21</sup> À partir des années 1920, cette «Fondation américaine pour la pensée et l'art français», octroie des bourses et des prix à des sculpteurs, musiciens, écrivains, graveurs, peintres.



*Le portement de croix*, encre sur papier, 14,5-21 cm.  
Photo G. Prudor - Musée de Bretagne, Rennes.

Georges Desvallières (1861-1950), le fondateur, avec Maurice Denis, de l'Atelier d'art sacré, en 1919. Il présentera au jury la treizième station du chemin de croix de Lannion (4 avril)<sup>22</sup>.

Les esquisses peintes des stations une fois faites, il procède au dessin des calques au format d'exécution<sup>23</sup>. Le 30 mars il a terminé le calque de la dernière station. Il précise que «ces calques sont moins des décalques que des secondes esquisses», ce qui ménagera un dessin plus vivant et permettra «de modifier jusqu'au dernier instant certains détails flottants».

<sup>22</sup> Il n'obtiendra pas ce prix, mais sera gratifié d'une bourse de 4 000 francs.

<sup>23</sup> Il est émouvant de consulter ces grands calques faits sur papier craft, d'une très grande fragilité aujourd'hui.



*La descente de croix*, fusain sur papier craft, 110-250 cm.  
Photo Gaëtan de Langlais - Collection privée.

### *L'exécution*

En mai, il revient à Lannion. Il revoit son chevet, trouve l'autel, qui a été placé devant, trop volumineux ; sa composition lui paraît équilibrée et «la peinture très fraîche, lumineuse», mais il juge qu'il y a encore «un peu de froideur dans l'exécution» (8 mai).

Tout au long des deux côtés de la nef, il décalque, en usant du même procédé que pour le chevet, les stations en calibrant leur espacement. Ce faisant, il reprend le dessin des cinq premières stations, «en cherchant à tout prix plus de liberté et d'expression».

Utilisant la même palette que pour le chœur, le 21 mai, il a «couvert» la première station et il juge que «comme facture, c'est déjà très supérieur au chœur». «Je cherche une grande liberté d'exécution, plus d'abandon, plus de richesse et de matière». Pour atteindre ce but, il abandonne la façon dont il avait cerné ses formes au chevet («un cerné mort» juge-t-il), il adopte «un cerné outremer auquel il associe une suggestion de modelé avec un jus dans le ton local (21 mai). La lumière changeante, les vitraux juste au-dessus de la frise le gênent. Dans les stations d'angles (au fond de la chapelle), «l'éclairage est détestable» – il l'est toujours ! –.

Après huit jours de repos au soleil et après l'inauguration de la chapelle (qui a lieu le 9 juin<sup>24</sup>), il poursuit son travail sur le mur, station après

<sup>24</sup> Xavier de Langlais a dessiné le menu du repas.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, le chemin de croix : la mise en croix et le Christ crucifié entre les larrons.

Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, le chemin de croix : Jésus devant Pilate.

Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, le chemin de croix : rencontre avec Marie.

Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.

station, se focalisant sur l'expression des visages et des mains (15 juin). Entre la onzième et la douzième station, il modifie la proportion de ponce qu'il ajoute dans le blanc (passant de 5 % à 2 %), essaie une petite quantité de ponce dans les autres couleurs, note les effets obtenus (22 juillet). À cette date, il a «achevé de couvrir» le chemin de croix.

Revenu le 26 août, il constate une «baisse de vigueur au séchage». Il «reprend l'ensemble» (qu'entend-il par là ? Il ne précise pas), l'améliorant «sensiblement». Il peint alors «les croix en traits alternés, Sienne brûlée pure et blanc pur sur un ton local moyen Sienne brûlée et blanc» ; il veut que ces hachures gardent leur violence. Enfin, le 26 août, il note dans son journal, en breton, que son travail est terminé, bien ou mal, il est fini, et il juge que c'est le meilleur travail qu'il ait jamais fait. Cette fois, notre jugement rejoint le sien.

### *Le choix expressif*

Il faut d'abord souligner l'originalité de cette composition en frise : les quatorze stations se lisent en continu, reliées par un paysage sommaire, un ciel zébré parcouru de nuages, un relief vallonné, aride devenant chaos rocheux à la quatorzième station. La frise est rythmée par le motif répétitif oblique de la croix (verticale seulement pour la crucifixion et la descente de croix). L'artiste a éliminé tout le décor traditionnel, archéologique ou orientaliste (auquel Maurice Denis est resté fidèle en 1931-1932 pour son chemin de croix de la chapelle de La Clarté à Perros-Guirec). Il a également supprimé la foule, et tous les comparses inutiles à l'action. Pour évoquer les larrons en croix près du Christ, il ne garde que le détail d'une main<sup>25</sup>.

Il a choisi le principe du gros plan sur les personnages ; ils sont toujours vus en buste, parfois de dos ; les corps sont coupés par le bord de la frise. Les compositions sont centrées sur les visages, les regards. Ce parti de la proximité oblige le fidèle à une méditation dans l'intimité des acteurs du drame sacré. On ne peut qu'être happé par l'expression des visages. Celle-ci relève d'un manichéisme traditionnel : comme au xv<sup>e</sup> siècle, les bourreaux sont très laids. Les affres de la Passion se lisent sur le visage du Christ : l'homme est serein devant Pilate, comme détaché du jugement qui le concerne ; le visage se creuse ensuite, les yeux peu à peu éteints disent la torture subie : les tons froids gagnent la chair, jusqu'au gris bleu du mourant au corps exténué. Un expressionnisme violent apparaît ici pour la première fois dans les chemins de croix traités par Xavier de Langlais. Le dessin est puissant. Les touches de la brosse laissées visibles. Des balafres rouges et bleues strient les chairs. Le cerne d'outrémer met en valeur la tête du crucifié sur les fonds d'ocres et de terres.

<sup>25</sup> Déjà dans son tout premier chemin de croix, à Plounevez-Quintin, le Christ en croix était seulement cadré à droite et à gauche par une main.



Lannion, chapelle Saint-Joseph, le chemin de croix :  
visage du Christ portant la croix, détail.  
Photo Alain Amet - Musée de Bretagne, Rennes.

Remarquons que Xavier de Langlais met en scène une tragédie strictement humaine (il n'y a aucun nimbe), ce qui contribue sans doute à la force communicative de l'image.

### Deux œuvres très différentes

Cet expressionnisme du chemin de croix est en total contraste avec l'hommage des scouts à la Vierge, contraste tel qu'on pourrait penser au premier abord qu'il s'agit de la main de deux artistes différents... La thématique ne suffit pas à expliquer ce contraste, ni la chronologie : les deux œuvres se suivent dans le temps, pas plus que les leçons entendues de Dom Bellot à propos de «la vérité dans l'art».

On a noté dans le journal sa recherche d'une plus grande liberté d'exécution, sa volonté de s'abandonner à ses tendances profondes (5 avril), de tout «subordonner au sentiment, mais un sentiment servi par un métier suffisant», de «transposer hardiment». L'explication ne suffit pas plus.

Une véritable angoisse personnelle transparait dans le chemin de croix. Et le journal nous livre la clé, la crise personnelle qu'il traverse alors : sa femme est malade, hospitalisée à La Baule, opérée le 20 novembre 1937 pour la quatrième fois, écrit-il, et le 29 mars 1938 pour la huitième ou neuvième fois, il ne sait plus... Le 28 décembre 1937, il notait : «Je vais commencer mon chemin de croix à Lannion dans des conditions singulièrement terribles». Les difficultés pécuniaires qui en résultent (8 000 francs en pharmacie en trois mois compte-t-il) – il est obligé d'emprunter – expliquent la candidature au prix Blumenthal : «soucis de santé, soucis d'argent, travail haché» (14 mars). «J'achève un chemin de croix mais c'est un autre chemin de croix que je gravis dans la vie réelle (29 mars)». On aimerait retrouver le «fusain d'une laideur émouvante» qu'il fait en marge du chemin de croix, «quelque chose comme le désespoir du prisonnier qui devine le soleil de l'autre côté du mur» (25 avril). L'angoisse vécue personnellement a brisé l'armure et donné toute sa force communicative au message peint.

Jamais Xavier de Langlais ne retrouvera cette force. Le style de la maturité sera marqué par le souci de la finition, par une idéalisation qui frôle l'académisme et par un sentimentalisme qui devient pesant. Après Lannion, il a fait un autre chemin de croix en frise continue mais, à La Richardais en 1955 (à la fresque cette fois), les fonds deviennent décoratifs et les expressions ont perdu leur violence.

En tant que peintre décorateur, son vœu était de faire simple pour être compris de tous, «du peuple (le vrai) et de quelques-uns, des simples sans nulle culture, ni fausse ni vraie, et de quelques rares âmes proches de la mienne, cherchant sous l'écorce la sève profonde». Dans la Passion de Saint Joseph de Lannion, il a parfaitement atteint cet objectif.

En 1939, un numéro de *L'artisan liturgique* sera consacré à l'Atelier breton d'art chrétien. Un article y présente Xavier de Langlais. Son chemin de croix de Lannion, illustré par trois photographies, est loué comme «une œuvre de piété, de sincérité, de beauté douloureuse».

Cette œuvre place Xavier de Langlais parmi les artistes qui ont renouvelé l'art sacré dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, avec Georges Desvallières et les artistes pour la plupart passés par l'Atelier d'art sacré, mais aussi d'autres comme Jean Georges Cornélius (1880-1963), également ami de James Bouillé. Son nom aurait vraiment mérité figurer dans la grande somme publiée en 1993, *L'Art sacré au xx<sup>e</sup> siècle*<sup>26</sup>.

Denise DELOUCHE

<sup>26</sup> *L'art sacré au xx<sup>e</sup> siècle*, publié à l'occasion des expositions, *Le temps des chantiers, 1920-40*, et *Du désir de spiritualité dans l'art contemporain* à Boulogne-Billancourt, Société présence du livre l'Albaron, Thonon-les-Bains, 1993 (Martine Chenebaux, «Les peintres»). Les œuvres de Jean Georges Cornélius (qui ne figure pas plus dans ce livre), sont aujourd'hui, entre autres, au musée eucharistique du Hiéron à Paray-le-Monial et au musée national des Granges de Port-Royal.