

Plouha, Chapelle de Kermaria an Iskuit

Citée dans tous les ouvrages touristiques consacrés aux Côtes-d'Armor, passage obligé pour les amateurs d'architecture religieuse gothique et plus encore de peintures à fresques, l'architecture de la chapelle de Kermaria n'a cependant jamais été étudiée à l'aune des textes et de l'analyse archéologique précise du bâti. Ce congrès, consacré au Goëlo, aura permis de poser les prémices de ces recherches ; souhaitons qu'elles soient poursuivies.

Il s'en fallut de peu que la chapelle de Kermaria et l'abbatiale de Beauport ne soient intrinsèquement liées dans le mélange de leurs pierres lorsque le curé de Plouha, l'abbé Perro « désireux d'attacher son nom à une église neuve » conçut l'idée de démolir la chapelle pour incruster ses « parties curieuses¹ » dans la nouvelle église du centre du bourg². Pour celle-ci projetée par l'architecte Alphonse Guépin³, il était déjà prévu une réutilisation des pierres de l'abbatiale... L'affaire créa une polémique acerbe attisée par la triple fonction de l'architecte également consulté par le préfet au titre de son rôle d'architecte départemental et d'architecte diocésain ! Ce que l'on appellerait en termes contemporains : un conflit d'intérêt.

L'affaire démarre en 1850⁴ quand il est question d'examiner « si le transport au bourg des matériaux de la chapelle et même du monument tout entier pourrait

¹ Éléments d'architecture sculptés, colonnes..., lettre de Jules Geslin de Bourgogne au secrétaire général de la préfecture des Côtes-du-Nord, 13 septembre 1856. Arch. dép. Côtes-d'Armor, 22 V 2518 (1850-1903).

² La construction de l'église paroissiale de Plouha, placée sous le vocable de saint Pierre, s'est déroulée de 1857 à 1872. Dans *Le Guide pittoresque du voyageur en France*, Paris, Imp. Firmin Didot, frères, 1838, Eusèbe Girault de Saint-Fargeau (1799-1855) décrit « l'église paroissiale, ancienne, assez vaste, fort propre et bien décorée ». En revanche, il n'est fait aucune mention de la chapelle de Kermaria.

³ Alphonse Guépin (1808-1878), architecte en chef du département des Côtes-du-Nord, jusqu'à sa mort et conservateur des édifices diocésains de Vannes et Saint-Brieuc jusqu'en 1856. Architecte du Palais de justice de Saint-Brieuc, 1863, de l'Hôtel de Ville, 1869, et d'au moins vingt-sept églises dans le département, sans compter les clochers, flèches et divers agrandissements... Il était, dès 1842, membre du comité *Monuments* de la nouvelle Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord.

⁴ Arch. dép. Côtes-d'Armor, 22 V 2518 (1850-1903).

se faire sans inconvénient »⁵. Elle se terminera glorieusement pour le service des Monuments historiques. Ledit service a été impliqué dans les discussions sur le devenir de la chapelle grâce à un événement fortuit : la chute, après les intempéries de l'hiver 1856 d'un pan d'enduit du mur sud de la nef découvrant une portion de peinture murale. Le juge de paix de Plouha dépêché par le préfet en compagnie du maire, du curé et de l'ancien maire conclut que « ces peintures n'offrent rien d'intéressant à l'archéologie⁶ ». Ainsi conforté, le maire prend, le 5 septembre 1856, un arrêté ordonnant sous huitaine la démolition du mur-pignon du transept sud ; arrêté bloqué par le préfet le 14 suivant, sous la pression d'une pétition assortie d'une souscription inspirées par C. de Courson, propriétaire de Lizandré en Plouha, le percepteur Montjaret et des gens de Pludual⁷. L'émoi est tel qu'en quelques jours, trois pages de signatures et de croix, complétées de 1 000 francs, convainquent le préfet d'ajouter 300 francs du conseil général pour assurer en urgence des travaux de consolidation⁸ pendant que Charles de Taillart décape l'enduit du mur découvrant dix-neuf personnages⁹. Tardivement, le 2 novembre 1857, Jules Geslin de Bourgogne, correspondant du Comité des monuments historiques et inspecteur des monuments pour les Côtes-du-Nord¹⁰, se livre à une descriptif enthousiaste des fresques et demande au ministre l'envoi, sans retard, d'un « homme spécial » avec des moyens, pour achever la décou-

⁵ Demande du préfet à l'architecte départemental, A. Guépin, le 12 juillet 1850. Arch. dép. Côtes-d'Armor 22 V 2518 (1850-1903).

⁶ *Ibid.*, 22 V 2518 (1850-1903).

⁷ Charles de Keranflec'h, propriétaire et érudit membre de l'Association bretonne, offrit même les produits de la vente de sa monographie de la chapelle pour les réparations, Keranflec'h de, « Une frairie bretonne, Kermaria-Nisquit, suivie du testament du seigneur des Aubrays », Nantes, Imprimerie de Vincent Forest, 1857, 29 p. 1 grav., extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, t. II, 1857, 2^e semestre, p. 281-301.

⁸ L'entrepreneur Touyé intervient sur les murs et répare la charpente et 1 000 m² de toiture au printemps 1857.

⁹ Clin d'œil de l'histoire : aujourd'hui c'est la mairie de Plouha qui lance, avec l'aide de la Fondation du patrimoine, une souscription populaire pour l'aider à finaliser les travaux de restauration de la danse macabre.

¹⁰ Arch. dép. Côtes-d'Armor, 22 V 2518 (1850-1903). Jules Geslin de Bourgogne était aussi secrétaire du bureau de la Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord fondée le 25 juin 1842 par son président : Athanase Saullay de l'Aistre, auteur d'une envolée si lyrique sur la Bretagne qu'elle mérite d'être citée dans une Société savante qui en est l'héritière : « La Bretagne est une médaille antique qui n'est pas encore suffisamment expliquée : l'homme de science, le moraliste, l'homme d'imagination, l'artiste pourront y trouver de féconds sujets de recherches, d'examen et d'inspiration. ». Cette Société désigne à la séance suivante (26 juillet) J. Geslin de Bourgogne correspondant du Ministère de l'Intérieur dans le département. Le 31 janvier 1861, il sera tout naturellement élu premier président de la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord pour le développement des Lettres, des Sciences et des Arts.

verte. Après l'examen par la Commission des monuments historiques le 5 mai 1858, Alexandre Denuelle¹¹ est dépêché pour relever les dessins¹².

En 1857, la toiture au dessus du chœur s'effondra, endommageant irréversiblement les lambris peints.

Les années qui suivent portent leur lot d'ambiguïté quant à l'éventuelle « protection monument historique » de la chapelle. Malgré les « secours » publics accordés dès 1858, Kermaria ne figure pas dans la liste de 1862¹³, pas plus que celle annexée à la loi du 30 mars 1887 portant classement des monuments historiques (alors que les peintures murales sont classées Monument historique en tant qu'objet par arrêté du 16 juillet 1886, ce qui n'entraîne aucune obligation pour l'édifice qui les abrite¹⁴). En analysant les documents¹⁵, il est flagrant que, tant à la préfecture qu'au conseil général et à la mairie de Plouha, on imagine acquise cette protection en raison de son « classement parmi les monuments ressortissant au ministère de la maison de l'empereur et des beaux arts¹⁶ ».

Il faudra attendre l'arrêté du 6 juillet 1907 pour que soit consacrée la nécessaire conservation de la chapelle au nom de l'intérêt national.

Il est vrai que l'avis tranché de Viollet-Le-Duc à la Commission des monuments historiques le 5 juin 1862 pour qui « l'édifice n'aurait d'intéressant que les peintures qu'il renferme » avait été un lourd fardeau... Concédonsons que pour l'admirateur de l'élégant gothique du XIII^e siècle d'Île-de-France, la rigueur architecturale de Kermaria devait paraître bien austère.

Cette focalisation de l'attention sur les fresques a aussi contribué à reléguer l'étude architecturale de l'édifice au second plan. Même le docte René Couffon,

¹¹ Alexandre-Dominique Denuelle (Paris, 1818-Florence, 1880), peintre français, a été élève dans l'atelier de Duban où il étudie les rapports entre les arts décoratifs et l'architecture. A partir de 1847, à son retour d'Italie, il entreprend de grandes décorations de sanctuaires (églises Saint Mery, Saint Germain des Prés, Sainte Clotilde, Saint Paul de Nîmes avec H. Flandrin et surtout la cathédrale de Strasbourg, le travail de sa vie), d'édifices prestigieux (le Louvre, Fontainebleau, la préfecture de Grenoble) et d'innombrables hôtels et châteaux. Artiste attaché à la Commission des monuments historiques, il accompagne Viollet-Le-Duc dans ses voyages et est chargé de relever pour les archives de la Commission un grand nombre de peintures (Palais des papes d'Avignon, temple de Saint-Jean de Poitiers, Saint-Quiriace de Provins, Kermaria en Plouha...).

¹² Ces documents conservés à la Médiathèque du patrimoine sont d'une grande préciosité : ce sont quinze aquarelles de l'ensemble des fresques et peintures des lambris. Quelques éléments relevés ont disparu depuis.

¹³ En revanche, la liste de 1862 des « monuments historiques » mentionne l'abbaye de Beauport.

¹⁴ Une nouvelle fois, cette séparation des compétences au sein des ministères de l'Instruction publique puis celui de la Culture, entre la protection du bâti et celle des décors des monuments a conduit à ces étrangetés désastreuses, régularisées seulement à la fin du XX^e siècle ! À Kermaria, ce sont les peintures murales qui en ont subi les conséquences dramatiques.

¹⁵ Arch. dép. Côtes-d'Armor, 22 V 2518 (1850-1903).

¹⁶ *Ibid.*, 13 mai 1869, réponse de Jules Geslin de Bourgogne au préfet des Côtes-du-Nord.



Figure 1 – vue du chœur et de la chapelle sud prise du nord-est

qui se plaisait à railler les gens des Côtes-du-Nord qui se recopiaient les uns et les autres, s'est laissé aller à ce défaut¹⁷...

Dans les sources historiques, la plus ancienne référence à la paroisse de Plouha est dans la charte de l'abbaye de Saint-Rion (1198) et une citation de l'église de « Ploaha » dans la charte de 1202 relative au transfert des biens de Saint-Rion à l'abbaye de Beauport¹⁸.

La description de la chapelle par Ch. de Keranflec'h¹⁹, qu'il annonce comme « exacte », est d'une immense valeur. Elle livre une information aujourd'hui oubliée :

¹⁷ COUFFON, René. *Répertoire des églises et chapelles du diocèse de Saint-Brieuc et Tréguier*, Saint-Brieuc, Les Presses bretonnes, 1939, p. 374-375 ; *Id.*, *Quelques notes sur Plouha*, Saint-Brieuc, Francisque Guyon éditeur, 1929, p. 27-35.

¹⁸ Arch. dép. Côtes-d'Armor, H 38. La documentation que nous avons consultée ne contient aucune source médiévale citant la chapelle et aucun document ne confirme la *vox populi* qui voudrait que les chapelains de Kermaria aient été nommés par l'abbé de Beauport, même si la paroisse était un prieuré-cure de l'abbaye : SAINT-JOUAN de, Régis. *Dictionnaire des communes, département des Côtes-d'Armor*, Saint-Brieuc, Les presses bretonnes, 1990, p. 531-535. Seules les archives seigneuriales qui restent à étudier apporteraient peut-être quelques éclaircissements.

¹⁹ KERANFLEC'H de, « Une frairie bretonne... », art. cit. p. 15-24. Plusieurs informations relèvent, à l'évidence, d'une tradition orale locale, ce qui ne les rend pas pour autant improbables.

la séparation de la nef en deux parties presque égales par un arc-diaphragme²⁰, support d'un clocher « campanile », le tout démoli en 1702 lors de la construction du clocher en bois occidental. Un jubé²¹ en bois fermait les trois baies. Il y aurait eu, semble-t-il, sur le mur nord de la nef, un porche du XIV^e siècle, pendant de celui du sud²², déjà démonté afin d'être inséré dans la nouvelle église. Malgré l'abandon du projet et hormis la porte réintégrée au début du XX^e siècle, le reste des pierres a disparu...

À la fin de la même année 1857, Jules Geslin de Bourgogne²³ apparaît, après son rapport comme le pionnier de la recherche²⁴ et à sa suite, tous les auteurs identifient Kermaria construite en trois étapes :

- la partie occidentale de la nef (quatre travées) aurait été fondée en 1240 par Henri d'Avaugour, comte de Goëlo, à son retour de croisades. L'histoire est jolie et dans l'état actuel des connaissances, elle ne peut être contestée mais elle reste à confirmer...
- cette nef aurait été agrandie au XV^e siècle vers l'est de trois travées avec la greffe de la chapelle sud et la construction du chœur. Cette affirmation ne résiste pas à l'analyse archéologique des éléments d'architecture.
- et enfin l'édifice aurait subi de grandes transformations entre 1702 (date sur une pièce de charpente de la tour ouest)²⁵ et 1720, date de « reconstruction » du chœur.

Or, l'examen des maçonneries intérieures du chœur, la base des ébrasements des fenêtres, les colonnes engagées et enfin cet intrigant départ d'escalier sont des éléments plus anciens et se rattachent au Moyen Âge. Il semble donc que le chapelain « Ian Huet » qui a fait porter son nom sur le cartouche extérieur du chœur se soit contenté en 1720²⁶ de faire plaquer une maçonnerie en grand appareil réglé lui permettant d'ouvrir de hautes baies aux arrières-linteaux de bois. Au delà de la création des fenêtres sud de la nef (datées 1720), on pourrait aussi lui attribuer la destruction

²⁰ Vraisemblablement à l'aplomb des quatrièmes supports orientaux (ce qui expliquerait leur amplification) et des deux arcs des collatéraux.

²¹ Ou un chancel ? Telle une clôture séparant le chœur liturgique de la nef réservée aux fidèles. A ne pas confondre avec la clôture de l'abside du choeur, plus tardive connue par une carte-postale ancienne.

²² KERANFLEC'H de, « Une frairie bretonne... », art. cit. précisant que l'information provient de M. Alfred Ramé, lequel date ce porche du XIII^e siècle.

²³ Cf., note 10

²⁴ La rareté de la monographie de Keranflec'h (déjà qualifiée d'introuvable par L. Bégule en 1909) a certainement contribué à considérer J. Geslin de Bourgogne comme le pionnier de la recherche et à lui assurer, de fait, le monopole de l'analyse archéologique. La monographie de Keranflec'h ne précise pas son origine dans la *Revue de Bretagne et de Vendée*, ce qui la rendait, avant l'emploi des outils informatiques, difficile d'accès.

²⁵ Inscription : « CETTE TOUR A ETE FAITE LAN 1702 :/MISSIRE JEAN HUET, CHAPELAIN :/M. PIERRE LE CLERC, CHARPENTIER ».

²⁶ Recouvertes de mousses et lichens, les inscriptions sont quasi illisibles aujourd'hui ; elles ont été déchiffrées il y a quelques années : « LAN :/1720/MISIRE/IAN HUET/CHAPELAIN ; 1720 ».

du jubé, celle de l'arc-diaphragme et le badigeon des peintures macabres peu conformes à la somptuosité de la Contre Réforme enfin adoptée dans les campagnes bretonnes.

La datation du XV^e siècle de la partie orientale de la nef et de la chapelle sud demande aujourd'hui à être réexaminée à la lueur des travaux des historiens de l'architecture. En effet, le vocabulaire décoratif et architectural utilisé dans la partie est de la nef comme dans le porche sud ; les arcs aux rouleaux à grands chanfreins, la balustrade à quadrilobes, les baies du collatéral nord comme celles de la chapelle sud (hormis celle ouverte en 1720) – notamment la grande baie sud rétrécie au XVI^e siècle – et surtout l'encadrement de la porte ouest du transept sud avec ses gros tores réunis en sifflet à la base sont des caractères absolument représentatifs du début du XIV^e siècle²⁷. L'encadrement de la grande porte occidentale amplifie en la multipliant cette exceptionnelle modénature²⁸.

Dans le porche sud (surlé par une secrétairerie, à la fois salle d'archives et du trésor), les niches du mur oriental sont comparables aux arcs des triforium de la nef de la cathédrale de Tréguier²⁹ et du chœur de Notre-Dame de Lamballe (vers 1350) ou encore les arcades du porche de Saint-Catherine de La Roche-Derrien (daté 1326). Au centre, la séparation d'entre deux niches est sculptée de part et d'autre de deux chevaliers portant épées³⁰.

Ainsi, au terme de l'analyse des détails architecturaux, si on peut admettre que les trois grandes-arcades occidentales de la nef présentent les caractères constructifs du XIII^e siècle (sans pour autant accrédi-ter la thèse du vœu d'Henri d'Avaugour), ce premier édifice a été agrandi dans le premier tiers du XIV^e siècle³¹ pour lui conférer sa configuration actuelle. Resitué dans la chronologie, l'ensemble architectural de la chapelle Notre-Dame proclame encore une fois avec force dans

²⁷ Ce détail d'encadrement remarquable par sa rareté se retrouve dans deux chapelles des Côtes-d'Armor : Restudo en Saint-Pever et Langoërat en Kermoroch et plus au sud dans le transept de l'abbatiale de Bon Repos en Saint-Gelven, dont on sait les liens étroits avec l'Angleterre. (cf. LE LOUARN, Geneviève, *L'abbaye Notre-Dame de Bon Repos en Saint-Gelven*, Inventaire des monuments et richesses artistiques de la France, Saint-Brieuc Presses bretonnes, 1977). Bien que la maladresse du raccord des arcades de la chapelle sud avec celles de la nef continue de poser problème, la cohérence de l'ensemble l'emporte.

²⁸ Notons que l'ensemble de notices historiques de Kermaria date sans aucune hésitation ce portail du XIII^e siècle !

²⁹ Même les gros supports intérieurs : piles octogonales, doubles rouleaux à chanfrein des arcs pénétrant directement dans les supports ou chapiteaux feuillagés sont identiques aux supports de la nef de la cathédrale de Tréguier datée de la première moitié du XIV^e siècle. La parenté entre les deux chantiers est, en de nombreux points, évidente.

³⁰ L'asymétrie des deux murs latéraux doit être signalée : à l'ouest, des fausses niches simulées par de simples gables triflés, à l'est des vraies niches.

³¹ Avant le début de la guerre de succession de Bretagne (1341-1352) ?



Figure 2 – Porte ouest



Figure 3 – Transept sud, porte ouest



Figure 4 – Porte ouest, détail piédroit gauche



Figure 5 – Porte bras sud, détail piédroit



Figure 6 – Porche sud : vue extérieure



Figures 7 et 8 – Porche sud, murs intérieurs est et ouest

le Goëlo, les influences anglaises insulaires caractéristiques de l'école architecturale trégorroise de la première moitié du XIV^e siècle à laquelle elle se rattache³².

Et c'est une chapelle du XIV^e siècle que des peintres à fresques viennent orner un siècle plus tard... Comme pour magnifier l'entrée dans la chapelle dédiée à « Marie du prompt secours³³ », le pèlerin qui franchit le porche méridional, entre deux rangées d'apôtres, est enveloppé de représentations apaisantes : une Vierge protectrice (Notre-Dame-de-Délivrance ?) du XV^e siècle en pierre polychrome, abritée dans une niche à colonnes à chapiteaux feuillagés et de gracieux anges peints sur les voutains. Les phylactères qu'ils présentent portent les versets du « *Regina caeli* », hymne d'allégresse, d'accueil et de confiance³⁴. On peut imaginer l'impression à

³² Sur ce sujet, voir l'étude synthétique de LE BOULC'H, Anne-Claude, « La nef de l'ancienne cathédrale de Tréguier et la formation d'une architecture gothique régionale », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 109/2, 2002, p. 35-58.

³³ Ker maria an Iskuit (souvent contracté en Nisquit) est à comprendre à partir du breton *is* (ou *es*) - *kuit*, « qui tire d'affaire, rescapé ».

³⁴ En de nombreux points, le dessin des draperies, la forme et le traitement des ailes, la finesse des visages et des cheveux sont à comparer aux anges du chœur de la cathédrale de Tréguier – certes très remaniés – vers 1450 et encore aux anges musiciens du transept nord de l'église de Kernascléden (Morbihan) exécutés dans les années 1470. Dans les deux cas, mêmes artifices d'extension et d'affinement des ailes pour insérer les anges dans d'étroits voutains. Voir : MUSSAT, André, *Arts et cultures de Bretagne*, Paris, Berger-Levrault, 1979. Sur cette question, la tenue par une branche de la famille des Rohan de la seigneurie de Plouha aux XV^e et XVI^e siècles pourrait sans doute expliquer ces similitudes.



Figure 9 – Porche sud, voûte près de la porte d'entrée

la fois aimable et luxueuse que devait développer cet espace intermédiaire entre le monde laïc et l'intérieur de la chapelle plus doloriste et tourmenté³⁵.

Les dégradations des peintures intérieures sont si importantes aujourd'hui que les relevés aquarellés d'Alexandre Denuelle³⁶ sont d'une importance majeure pour comprendre le programme iconographique originel. En regard, les écrits de Paul Chardin³⁷ principalement consacrés à l'interprétation et à l'analyse héraldique des peintures du transept sud et à des commentaires sur les fresques comme ceux de Lucien Bégule³⁸ sont essentiels pour permettre la compréhension de l'œuvre.

³⁵ Sous réserve d'une étude précise des pigments originaux, la couleur rouge prédominante à Kermaria se retrouve aussi aux voutains de Kernascléden.

³⁶ Médiathèque du patrimoine (cf. note 11), relevés dressés en 1858-1861 et photographiés en 1945 et 1949, Centre de recherche des monuments historiques.

³⁷ CHARDIN, Paul. « Peintures murales de Kermaria Nisquit », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLVI, 1885, p. 238-25, lecture du 24 février 1886. Paul Louis Léger Chardin était un peintre et illustrateur français né à Paris le 20 août 1833, mort en 1918. Il est enterré au cimetière de Plouha. Élève d'Adrien Dauzats, il était membre de la Société française d'archéologie. Époux en secondes noces de Sara Rhoné, sœur d'Artur Rhoné de Keravel en Plouha, ses visites en Basse-Bretagne lui donnèrent l'occasion de peindre des paysages et portraits qu'il exposa au Salon de Paris de 1855 à 1875.

³⁸ BÉGULE, Lucien, *La chapelle de Kermaria-Nisquit et sa danse des morts*, Paris, Champion, 1909. Lucien Bégule (1848-1935), « peintre sur verre » et maître verrier lyonnais est célèbre par ses nombreuses réalisations religieuses et civiles dont le vitrail « Louise Labbé », récompensé par une médaille d'or à l'exposition universelle de 1900 (conservé au musée Gadagne de Lyon). Membre de la Société d'archéologie française, il se consacre, à partir de 1905 uniquement à sa fonction d'archéologue et publie de nombreux travaux consacrés aux monuments historiques.

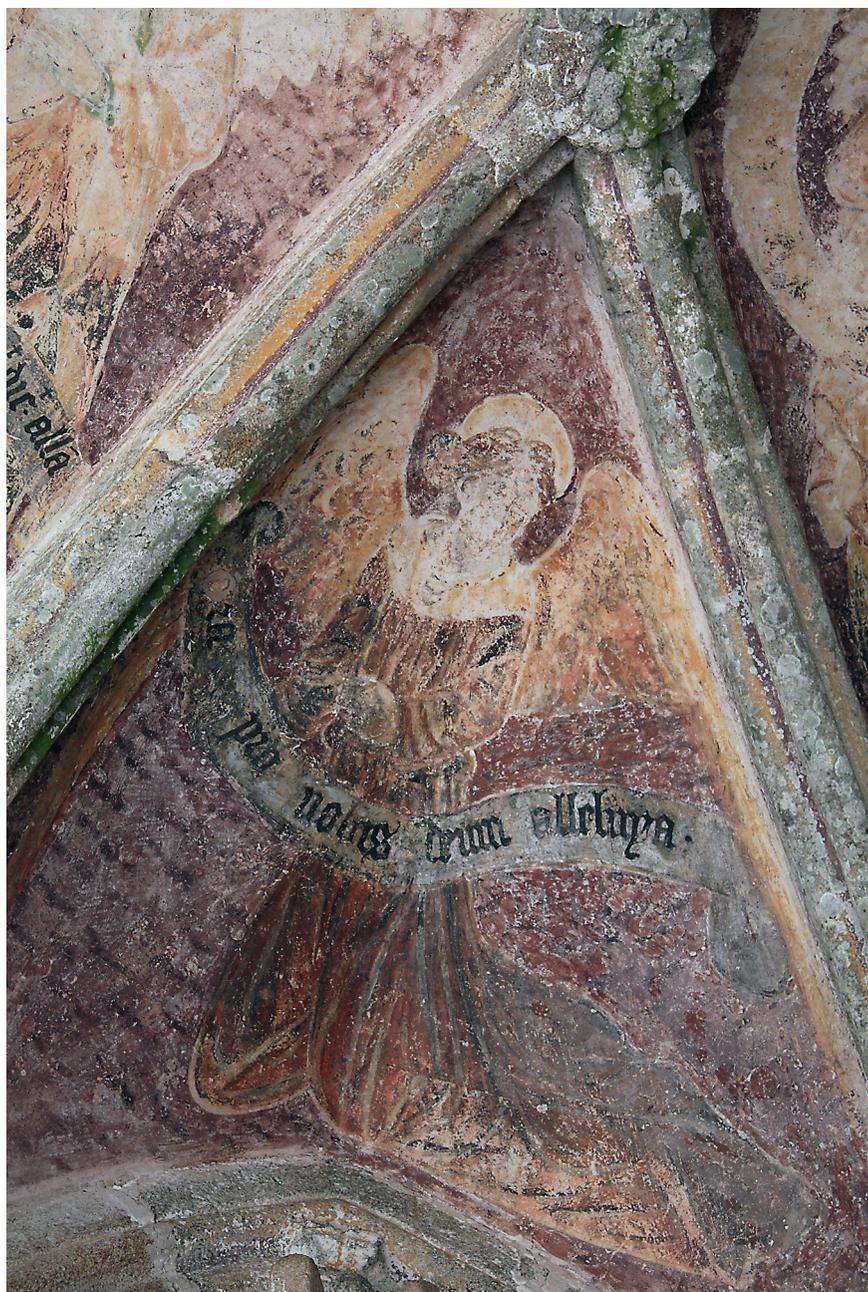


Figure 10 – Porche sud, détail d'un ange dans un voûtain

Ainsi, le collatéral nord de la nef était couvert d'un lambris de couvrement qui supportait une rare iconographie du *Combat des vices et des vertus* disparue dans les attermolements des attentés du classement de la fin du XIX^e siècle. Les fonds étaient d'azur semés d'étoiles d'argent et de fleurs de lys d'or, symbole qui pourrait figurer une création de la fin du XV^e siècle³⁹. Le combat mettait en scène les vertus représentées sur un fond de damas par d'élégantes jeunes femmes couronnées d'or, armées de lances et victorieuses d'un animal symbolique qu'elles surmontent. Vertus, vices et animaux étaient, chacun, identifiés par des inscriptions. En 1861, un seul tableau était complet : la diligence contre la paresse représentée par l'âne. Le loup (la gourmandise) et le bouc (la luxure) avec les vertus qui les surmontaient étaient aussi bien visibles. Lion (orgueil), serpent (envie), chien (avarice) et renard (colère) étaient devenus lacunaires entre 1861 et 1871⁴⁰. Xavier Barral i Altet⁴¹ place sans hésitation la réalisation de cette peinture dans la deuxième moitié du XV^e siècle.

Dans le même collatéral, le mur nord porte toujours un fragment de peinture, presque illisible aujourd'hui représentant le *Dit des trois morts et des trois vifs*. Cette fresque peinte en grisaille sur fond d'ocre rouge daterait de la fin du XV^e siècle. Déjà très abîmée en 1882⁴², elle nous est connue par le dessin d'Alexandre Denuelle⁴³. Inspirée d'une légende, datant du XIII^e siècle et racontée dans de nombreux manuscrits, elle figure la rencontre des trois vivants (jeunes gens de haute lignée) avec trois cadavres. Les morts s'adressent aux seigneurs terrifiés en les exhortant à se repentir : « Tel je fus comme tu es, et tel que je suis tu seras/Richesse, honneur et pouvoir sont dépourvus de valeur au moment de votre trépas ». « Mais vous viendrez à notre danse comme nous sommes maintenant ». Sur la fresque, la croix marque la limite entre le monde des vivants et celui des morts.

Il y a beaucoup de points communs avec la danse macabre : dialogue des morts et des vivants, affichage des différences sociales, rappel de la destinée mortelle de l'humanité. Mais il y a une différence notable : dans le *Dit*, les vivants sont bien vivants, ils ne sont pas happés par la mort. La sentence sonne comme un avertissement, un antidote à la conscience tourmentée (c'est le sens de la couronne d'or brandie

³⁹ L'emploi de la fleur de lys dans l'architecture religieuse bretonne est bien souvent mis en relation avec l'union personnelle du duché de Bretagne au royaume de France après le mariage de la duchesse Anne avec Charles VIII le 6 décembre 1491.

⁴⁰ CHARDIN, Paul. « Peintures murales de Kermaria Nisquit... », art. cit., et notamment le dessin des trois panneaux.

⁴¹ BARRAL I ALTET, Xavier, « Décor peint et iconographie des voûtes lambrissées de la fin du Moyen Âge en Bretagne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol.131/3, 1987, p. 524-567.

⁴² SOLEIL, Félix, *La danse macabre de Kermaria an Isquit*, Saint-Brieuc, L. Prud'homme, 1882.

⁴³ Trois cavaliers couronnés sont à la chasse. Ils sont précédés de leurs chiens et suivent des faucons. Un d'entre eux se cabre et est retenu par un des morts. Derrière une croix tréflée se dresse un squelette tenant une couronne d'or. Aujourd'hui seul un mort est visible et l'inscription est illisible.

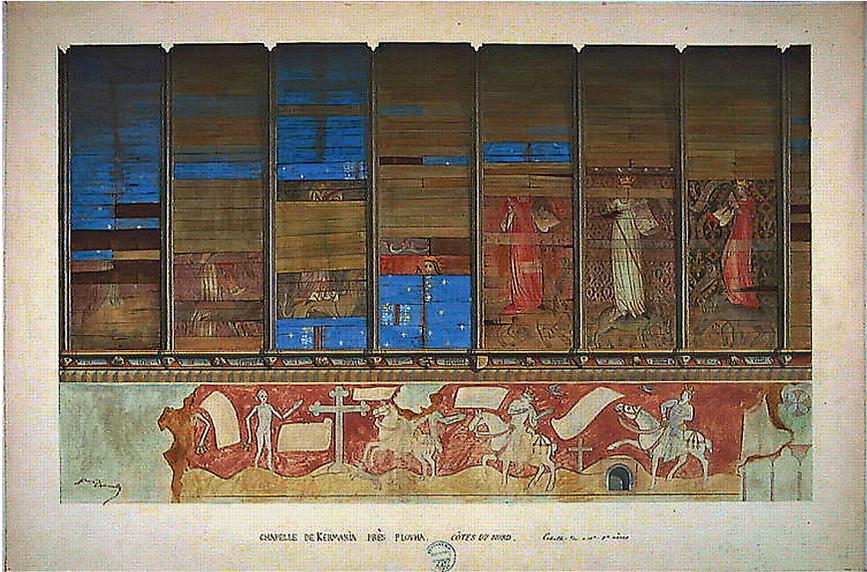


Figure 11 – Lambris de couverture et Dit, collatéral nord de la nef (relevé d’Alexandre Denuelle, 1861, ministère de la Culture, direction des patrimoines, médiathèque du patrimoine)



Figure 12 – Transept sud, mur nord, fresque des dédicataires (relevé d’Alexandre Denuelle, 1861, ministère de la Culture, direction des patrimoines, médiathèque du patrimoine)

par le mort). Placé à l'aplomb du sanctuaire, le *Dit* laisse une place à la Rédemption, fondement essentiel de la religion catholique.

Situé en face, au revers du mur-diaphragme de la chapelle sud, un fragment de fresque montre six personnages : deux couples agenouillés (seigneurs et leurs épouses) présentés par deux saints. Les seigneurs sont en armure, les dames coiffées de hennins. Les armoiries portées sur la cotte du couple de droite permettent d'identifier les seigneurs Guillaume (III) de Boisgelin et Anne du Vieux-Chastel mariés en 1481. Derrière eux, saint Guillaume en évêque. Le couple de gauche patronné par saint Jean Baptiste serait Jean Taillart, seigneur de Lizandré et son épouse⁴⁴. Ces peintures dateraient donc de la fin du xv^e siècle⁴⁵. Elles confirmeraient les suppositions des datations de la fresque du *Dit* et des peintures des vices et des vertus.

Le dessin de P. Chardin⁴⁶ exécuté en 1885 présente la vue d'ensemble du collatéral nord avec le lambris peint (fig. 13) ; on y lit, en outre, sur les écoinçons des grandes-arcades nord de la nef des représentations de personnages tenant des phylactères ; l'auteur y a identifié huit prophètes de l'Ancien Testament. Beaucoup d'entre eux aujourd'hui ont disparu. Ch. de Keranflec'h, en 1857, précisait que « tout l'espace au dessus des arcades est peint en blanc, semé de quatre feuilles rouges et de quinte feuilles violettes. Sur ce fond, se détachent des figures debout [...]. Celle en face de la chaire⁴⁷, la seule découverte à cette date est [frappante] par la pureté du trait et la noblesse de la pose. Sa tunique de pourpre, le riche manteau qui lui couvre les épaules, la couronne qu'elle porte sur la tête, semblable à celle de nos ducs du xv^e siècle et la banderole portant une inscription tirée du livre des psaumes identifient le roi David⁴⁸ ».

La *Danse macabre* qui règne le long des murs nord et sud de la nef est plus explicite. Très étudiée⁴⁹, l'objet de ces lignes n'est pas de prétendre éclaircir toutes les questions encore en suspens et encore moins de la décrire avec précision. On se contentera dans le présent article de mettre l'accent sur quelques points particuliers⁵⁰.

⁴⁴ Les armes Taillart, Harscouët, Boisgelin, Vieux-Chatel en plein ou en parties ornaient les vitraux des fenêtres est et sud de la même chapelle. Voir : KERANFLEC'H de, « Une frairie bretonne... », art. cit.

⁴⁵ D'après Alexandre Denuelle, il y aurait eu un autre couple sur le mur ouest aujourd'hui totalement illisible.

⁴⁶ CHARDIN, Paul. « Peintures murales de Kermaria Nisquit... », art. cit.

⁴⁷ Adossée au quatrième pilier nord de la nef.

⁴⁸ « *Dominus dicit ad me : filius hodie genui te : roy David* ». Paul de Taillart a dégagé, par la suite, les figures des prophètes Isaïe et Zacharie.

⁴⁹ Outre les *opus* cités, voir : THIBOUT, Marc. « La chapelle de Kermaria-an-Isquit et ses peintures murales », *107^e Congrès archéologique de France*, 1949, Saint-Brieuc, Paris, Société française d'archéologie, 1950, p. 70-81.

⁵⁰ Par exemple et malgré son intérêt, le mobilier intérieur de la chapelle ne sera pas traité. Pour des renseignements succincts voir : Base du patrimoine mobilier Palissy : www.culture.gouv.fr.

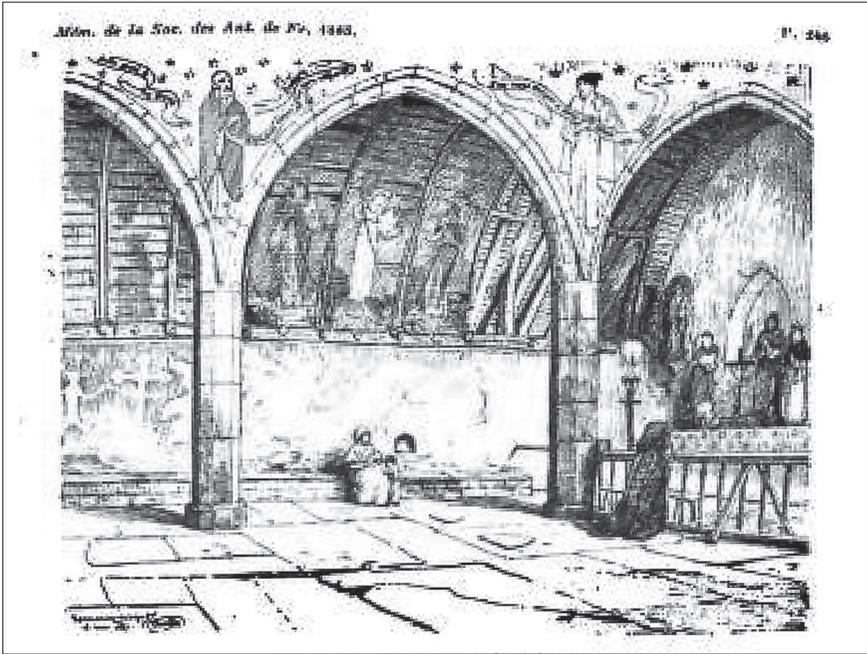


Figure 13 – Dessin de la nef et du collatéral nord par P. Chardin, 1885



Figure 14 – Danse macabre, ouvrage paru en 1485 à Paris chez Guyot Marchand

Dans cette « *dance*⁵¹ » ce sont les morts qui bougent, les nouveaux arrivés dans le monde des Enfers affectant une posture hiératique. À la différence d'autres farandoles françaises⁵², la mort n'est pas figurée par des squelettes mais par des cadavres desséchés comme des momies dont certaines laissent apparaître les os en transparence (certains même avec des vrais visages aux rires plus ou moins sardoniques et des cheveux).

Aucun texte documentaire ne permet la datation de cette *dance*, souvent placée à la fin du xv^e siècle, rajeunie dans les études d'Émile Mâle plutôt vers 1460⁵³. Il faudrait donc se livrer à une minutieuse étude des costumes et notamment, les chaussures, les chapeaux et autres houppelandes comme à une scrupuleuse comparaison avec son modèle et plus encore à des recherches dans le contexte seigneurial local. En effet, cette *dance* s'inspire de celle qui fut peinte à Paris vers 1424 dans le cloître du cimetière des Innocents situé au cœur de la capitale, détruit en 1669. Elle est connue à ce jour par le livre de l'imprimeur parisien Guyot Marchant paru en 1485⁵⁴. Ce livret de vingt feuillets comprend dix-huit précieuses xylographies accompagnées de poèmes explicatifs en prose et en français de chacune des scènes. Beaucoup d'inconnues demeurent au sujet de ces représentations et notamment leurs fidélités à la réalité physique des scènes *in situ*⁵⁵. Il en est de même du ou des auteurs des poèmes.

Divers auteurs ont démontré que le thème de la mort et du jugement souvent traité avec réalisme appartient à l'univers « naturel » du Moyen Âge finissant⁵⁶. Y compris dans des réels spectacles (appelés danses de macchabées) ou les Passions,

⁵¹ *Dance* : graphie du Moyen Âge, époque à laquelle le mot avait plusieurs sens : défilé pour les militaires, procession pour les ecclésiastiques, ronde pour les musiciens. La fresque de Kermaria synthétise toutes ces acceptions.

⁵² Notamment La Chaise-Dieu (1470).

⁵³ MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908. Pour HAMON, Philippe, « L'avarice en images : mutations d'une représentation », *Seizième Siècle*, n° 4, 2008, pp. 11-34, les fresques ont été peintes entre 1488 et 1501 au motif que l'usurier est flanqué du pauvre, motif figurant dans la danse macabre imprimée par Antoine Vérard en 1486. C'est omettre que la scène figurait aussi au cimetière des Innocents (1424) et que l'auteur des peintures de Kermaria pouvait l'avoir vue *in situ*. Il semblerait bien que la parution de Vérard soit aujourd'hui datée de 1492, cf. VAILLANT, Pierre. « La danse macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents », dans *La mort au Moyen Âge, Actes du 6^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Strasbourg, 1975, p. 81-86.

⁵⁴ Gaultier du Mottay a été le premier à relier la *dance* de Kermaria à la « grande danse macabre » imprimée à Troyes en 1486 (*Annuaire des Côtes-du-Nord*, 1865) L'ouvrage dont il ne subsiste qu'un seul exemplaire est conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble. Pour son étude détaillée et la clôture des débats sur la conformité de la description, voir VAILLANT, Pierre. « La danse macabre de 1485... », art. cit., p. 81-86.

⁵⁵ En particulier, l'emploi des arcatures. Était ce ainsi sur le mur du cloître entourant le charnier ? Ou bien le graveur a-t-il utilisé cet artifice pour simuler le cloître ? Cette interrogation interfère directement avec une possible datation de la peinture de Kermaria.

organisés dans les églises à des fins didactiques. À l'époque de la publication de ces gravures, les affres de la guerre de Cent Ans sont encore bien présentes dans la conscience populaire et l'Église lutte en interne et à l'externe contre toutes les tendances d'affaiblissement des hiérarchies. Ramener le chrétien à sa condition de mortel et lui rappeler que pour bien mourir, il faut bien vivre produit ces sermons figurés et moraux où le mort rappelle au vif sa destinée finale. Paradoxalement, hiérarchie et pouvoir sont confrontés dans le monde des devoirs.

Dans « l'État breton » de la deuxième moitié du xv^e siècle où la paix et la prospérité enrichissent villes et campagnes, n'était-il pas utile de rappeler au peuple des campagnes l'inanité des richesses et des honneurs du bas monde ?

La fresque se lit du mur sud au mur nord, du chœur vers le chœur dans un ordonnancement précis et adapté au lieu⁵⁷. Aujourd'hui existent de nombreuses lacunes et notamment tout le mur ouest.

La procession commence par un figurant disparu, appelé *acteur*, chargé de prononcer les sentences morales, inscrites sous chaque personnage. Elles sont aujourd'hui difficiles à lire. Écrites en français⁵⁸, elles témoignent soit de la capacité du paroissien ou du pèlerin de lire le français, soit d'une copie conforme du modèle parisien sans se préoccuper de l'éventuelle lecture, soit encore de la volonté du commanditaire d'impressionner plus encore par un texte incompréhensible mais dont la lecture par un lettré pouvait faire office de sermon à l'adresse de tous et chacun.

Quoi qu'il en soit, le cortège se déroule à Kermaria comme ailleurs, par couples : un mort entraîne son vivant en l'apostrophant et celui-ci lui réplique. Il y avait ainsi vingt-trois couples et un trio. Il en subsiste dix-sept.

L'*acteur*, prédicateur ou écrivain, chargé de tirer la moralité de la scène (ici disparu) devrait ouvrir la procession. Son *dit* donne le sens de toute l'œuvre :

O creature roysonnable
 Qui desire vie éternelle
 Tu as cy doctrine notable
 Pour bien finer vie mortelle
 La dance macabre rappelle
 Que chascun a danser apprant
 A homme et femme est naturelle
 Mort n'espargne petit ne grant.

⁵⁶ HÉBERT, Michèle, « Gravures d'illustration et peintures murales à la fin du Moyen Âge », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires de France*, n° 20, 1956, p. 69-79.

⁵⁷ Remarquons que la *dance* se déroule uniquement dans l'espace de la nef séparée du chœur par le chancel évoqué par Ch. de Keranflec'h, voir note 21.

⁵⁸ Elles ont été relevées par Denuelle (1861) et publiées par BÉGULE, Lucien, *La chapelle de Kermaria-Nisquit...*, *op. cit.*

En ce miroir chacun peut lire
 Qui le convient ainsi danser.
 Saige est celui qui bien si mire.
 Le mort le vif fait avancer.
 Tu vois les plus grans commencer
 Car il n'est nul que mort ne fiere
 C'est piteuse chose y penser.
 Tout est forgie dune matiere.

Ensuite chaque personnage, alternativement clerc ou laïc, dialogue avec le mort voisin, personnification de ce qu'il sera plus tard. On voit s'avancer tour à tour : le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche⁵⁹, le connétable, l'archevêque, le chevalier en costume, l'évêque. Écuyer, abbé, bailli et astrologue et leurs morts portés sur le mur ouest ont disparu.

Après cette procession des puissants sur le mur sud, commence, au nord, la marche des plus faibles : un bourgeois, un chartreux, un cadavre à la tête hideuse comme pour accentuer la terreur devant le sergent, le médecin avec sa fiole ; suivi d'un mystérieux trio : une femme (la seule de la fresque) vêtue de blanc qui tient la place

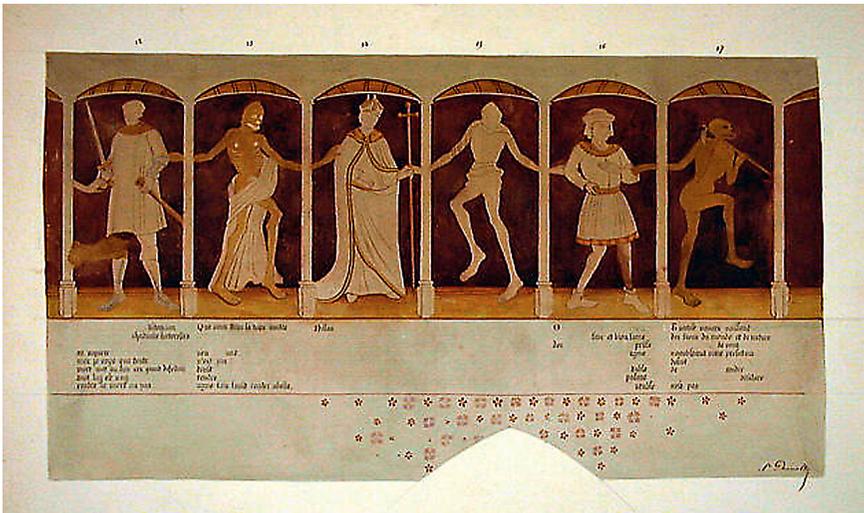


Figure 15 – Danse macabre, nef, mur sud (relevé aquarellé d'Alexandre Denuelle, 1861, photographié en 1945, ministère de la Culture, direction des patrimoines, médiathèque du patrimoine)

⁵⁹ Le mort qui conduit le patriarche est figuré avec une tête simiesque avec des oreilles. Le patriarche est visuellement apostrophé deux fois (il l'est aussi par le mort du binôme suivant) mais la sentence s'adresse bien au connétable qui suit.

du cadavre et s'accroche aux bras de ses voisins, le médecin à sa droite et un usurier et son pauvre à sa gauche. On peut regretter la disparition des sentences qui éclaireraient le sens de cette scène. Cette femme qui remplace le mort est-elle le symbole de la mort ? Illustre-t-elle un des thèmes développés au Moyen Âge : celui de la vanité de la beauté humaine ? Reprend-t-elle l'iconographie du triomphe de la mort du Campo Santo de Pise du XIV^e siècle où la mort est représentée par la femme aux ailes de chauve-souris qui fauche tout sur son passage ? Cette scène n'existait sans doute pas aux Innocents puisqu'elle ne figure pas dans le premier ouvrage de Marchant mais il y en aura vingt-huit dans l'édition de 1491 : « la danse macabre des femmes ».

Et le cortège des couples reprend : un amoureux élégamment vêtu d'un pourpoint et chaussé de poulaines, un musicien avec sa cornemuse, un laboureur de dos avec son hoyau sur l'épaule et la serpe à la ceinture, un cordelier (moine mendiant) et un dernier personnage disparu⁶⁰.

Dans cette farandole des puissants, alternent laïcs et religieux et force est de constater que les réponses des vivants dénotent un total acquiescement de la sentence, comme une acceptation de la condition mortelle. Il ne s'agit pas de faire peur mais de mettre en garde, telle une prédication contre les vanités de ce monde, celles des honneurs et des richesses.

La marche s'achève jusqu'à l'ultime échéance : la mort égalitaire qui frappe sans distinction d'âge, de rang et de sexe. En cette fin de Moyen Âge, la mort est encore une affaire collective (depuis la Grande Peste) ; à la fin du XVI^e siècle, elle devient une affaire intériorisée, individuelle et morbide exprimée par les réalistes « transis ».

Selon le dessin de P. Chardin, et la description de Ch. de Keranflec'h⁶¹, le mur en dessous de la *dance*, était peint de fleurettes rouges et de quintefeilles vertes et les écoinçons ornés de représentations des prophètes. En 1872, sept étaient visibles accompagnés du roi David⁶². Aujourd'hui, on distingue à peine Isaïe (phylactère devant, bonnet noir : *Ecce Virgo*) et Zacharie (phylactère dans main gauche et bonnet) ; le roi David, décrit avec tant de précision en 1857 a disparu.

Du point de vue stylistique, chaque personnage de la *Dance* peint en couleur claire mesure environ 1,30 mètre de hauteur. Il s'inscrit dans une arcature en arc surbaissé⁶³ composée de fluettes colonnettes à bases prismatiques. Le volume est

⁶⁰ Aux Innocents, le cortège se terminait par un enfant pour clore le monde des « petits » mais ici, la main que l'on décèle est bien grande... On pourrait alors choisir parmi les six personnages des Innocents non représentés (chanoine, marchand, avocat, curé, clerc ou ermite...). Étaient ils représentés sur le mur-dia-phragme oriental ?

⁶¹ Voir *supra*, p. 582.

⁶² Chardin a proposé au sud : roi David, Isaïe et Zacharie ; au nord : Daniel, Jérémie, Ezéchias, Amos et Jonas.

⁶³ Comme dans les gravures de Guyot Marchant.

simulé à la fois par la fausse-voute et surtout par le sol sur lequel évoluent les personnages comme s'ils étaient dans un triforium ; l'artiste a amplifié l'artifice en plaçant la chaîne de la danse à l'arrière des colonnes séparant ainsi les couples. La virtuosité de l'artiste en recherche de perspective ne s'arrête pas là. Il confère à ses personnages des morts et des vifs, des attitudes variées, des gestes naturels et modulés dans les prises de mains ou de bras : le patriarche est par exemple agrippé par la chape...

Une étude récente, conduite par une étudiante en master musique, spécialité danse⁶⁴ sur les danses macabres insiste sur les attitudes du mort qui est d'abord et avant tout un corps en action, caractérisé par un langage gestuel spécifique dont on pourrait imaginer une partition chorégraphique. Le texte des sentences est clair : « Pour bien finir la vie mortelle, la danse macabre rappelle que chacun à danser apprend », il s'agit donc bien de mourir en dansant et plus encore : pour mourir, il faut apprendre à danser. « Il est possible de remarquer les différents positionnements des jambes. Souvent pliées, les rotules orientées vers la gauche, une jambe en lévitation, les jambes indiquent plus un déplacement du corps vers l'avant qu'un déséquilibre ou une perte de repères. L'inclinaison du haut du buste accentue la perception d'un mouvement ». Le mort est toujours présenté debout, sur ses jambes ou sur une jambe, cette verticalité est nécessaire pour marcher, avancer et danser comme un écho aux danses médiévales tels la carole et le branle rythmés de petits sauts et de pas qui décollent légèrement les pieds du sol.

Il n'existe pas de danse sans musique. Ainsi la peinture de Kermaria an Isquit, au-delà du message pathétique de la vie et de la mort propre au Moyen Âge, nous parle aussi de musique, de rythmes et de danse tout autant inscrits dans le vie quotidienne comme nous le montrent ici le musicien et sa cornemuse et ailleurs les innombrables et gaillardes chansons et danses de G. Binchois, de Dufay et d'autres...

Geneviève LE LOUARN-PLESSIX

⁶⁴ PINIER, Alice, *Danser la mort : une approche chorégraphique*, dactyl., mémoire de master 2 arts, mention musique, spécialité danse, Université Paris 8, Saint-Denis, UFR arts, philosophie, esthétique, septembre 2012.