

(Queau ?); Madern (Meron ?); Marazaack (Meriadoc); Mauditus / Mawes (Maodez); Maugam; Melor; Moren (?); Meuen (Méén); Nonna (Nonne); Paule (Paul Aurélien); Petroc; Piala; Piran; Rumon (Cf. saint Ronan); Salomon; Samson; Seny (Sezny); Sennan; Sulian (Suliac); Tudy; Wemnon / Wencu (Gwengu ?); Winnoc; Winwaloe (Gwennole).

Gwenaël LE DUC

Christiane PRIGENT. *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne. 1350-1575*. Maisonneuve et Larose, Paris, 1992, 797 pages.

Le titre de la thèse de Christiane Prigent, ou plutôt sa chronologie, surprend au premier abord, puisque le lecteur non averti pourrait croire que le temps des ducs se poursuit très loin dans le XVI^e siècle. Mais il se justifie par la priorité donnée à l'analyse des formes artistiques pour lesquelles les charnières chronologiques rigides n'ont pas grande signification, les réalisations de l'âge des Montforts servant encore de modèles aux bâtisseurs et aux créateurs de la Renaissance. Le livre se soucie avant tout d'accorder histoire de l'art et recherche historique, ce qui oblige l'auteur à concevoir l'art dans sa globalité, laissant à d'autres les préoccupations esthétiques, au nom desquelles on a trop souvent rejeté « toute une production qualifiée d'artisanale, pour ne retenir que quelques œuvres privilégiées ». L'ouvrage s'inscrit donc dans une tradition historiographique féconde, celle du regretté André Mussat, à l'œuvre duquel Christiane Prigent ne manque pas de rendre hommage. En concevant l'art comme média, reflet d'une culture multiforme, politique, religieuse, populaire, en interrogeant ses productions à la manière des historiens et des ethnologues, il devient possible de retrouver les normes de fonctionnement et les schémas de pensée d'une société dont il révèle les aspirations et les croyances, les attentes et les angoisses.

Pour aboutir, il a fallu croiser une multitude de données d'origine variée : la part revenant à l'enquête de terrain est fondamentale, et l'on peut regretter qu'elle soit trop limitée à la Cornouaille, que Ch. Prigent connaît bien pour l'avoir parcourue en tous sens quand elle travaillait à sa thèse de troisième cycle, ce qui conduit à des erreurs de détail dans les descriptions et les localisations lorsqu'elle s'éloigne de son milieu favori ; le recours aux archives, parmi lesquelles figurent en bonne place les ressources inépuisables des archives diocésaines du Finistère, s'est avéré indispensable pour repérer les œuvres disparues, « car ce serait fausser la réalité historique que de s'occuper seulement de ce qui subsiste » ; essentiels aussi les travaux, innombrables mais dispersés, des érudits du

passé — hagiographes, folkloristes, architectes (Bigot), historiens de l'art (Couffon) —, et des chercheurs du présent (Inventaire général), sans qui la synthèse n'aurait pas été possible, tant le terroir est riche.

Car, et c'est l'explication du choix de la Basse-Bretagne comme secteur géographique de référence — une Basse-Bretagne quelque peu tronquée au demeurant, privée du pays de Guérande, bretonnant à l'époque, et qui en faisait donc incontestablement partie —, la densité du patrimoine artistique est plus forte ici que partout ailleurs : au moins 2 500 édifices dans les 498 paroisses étudiées. Cette richesse tient à la relative prospérité du pays aux XV^e et XVI^e siècles, où les profits dégagés par l'agriculture, l'artisanat (toiles) et le commerce maritime rendent possibles les investissements non directement productifs. Paradoxalement, c'est aussi le changement de la conjoncture économique, à partir de la fin du XVII^e siècle, qui explique la conservation d'une bonne partie de la parure monumentale gothique, que le manque de moyens financiers n'a pas toujours permis de dissimuler sous l'habit nouveau qui l'aurait détruite ou dénaturée.

Le travail s'articule en trois parties dont on regrettera l'inégal développement, conséquence à la fois de la volonté de ne pas séparer le temps des ducs et celui des rois, et du choix de trois thèmes d'intérêt et des possibilités d'exploitation très inégaux : celui des incidences artistiques de la découverte du pouvoir culturel par les Montforts et leurs rivaux, c'est-à-dire les rapports entre l'art et la politique (122 pages), celui de la répercussion des comportements religieux et des attitudes spirituelles sur l'architecture et la décoration des bâtiments du culte (309 pages), enfin celui de la place de la culture laïque et des représentations « profanes » dans les édifices religieux, plus rares et moins faciles à interpréter (65 pages). La démonstration s'appuie sur un important *corpus* photographique, plus de 200 clichés, malheureusement exclusivement en noir et blanc, coût de l'édition oblige. On ne saurait passer sous silence, non plus, les dossiers et annexes qui complètent le livre, notamment les listes d'inscriptions relevées sur les édifices, témoins d'une culture bretonne à trois voix (latin, français, breton), les spécificités des fontaines thérapeutiques, et le remarquable plan de la parure héraldique des voûtes de la cathédrale de Quimper, dessiné et légendé en 1770 par le chanoine de Boisbily : une édition plus lisible de ce schéma s'impose, tant son intérêt est grand pour l'histoire de l'Église et de la noblesse de Cornouaille.

Analysant les rapports entre art et politique, Ch. Prigent insiste sur la continuité du comportement des ducs, depuis le milieu du XIV^e siècle, dans la volonté d'utiliser le support monumental pour commémorer les événements fondateurs de dynastie, afficher des prétentions (port de la couronne à fleurons), affirmer leur présence et leur autorité aux quatre coins du duché, notamment dans les secteurs de Basse-Bretagne où ils ne

paraissent pas souvent (armoires, statues duciales de Locronan, Quimper, Le Folgoët, Le Faouët), associer leur nom à ceux des élites de la « cour céleste », que ses membres aient été portés sur les autels par l'autorité romaine (Yves Hélor, Vincent Ferrier) ou par la tradition populaire bretonne (Corentin, Gildas, Guénolé, Maudez, Ronan...). L'influence artistique de la famille duciale et son rôle dans la diffusion de modèles artistiques venus du Val de Loire, de Flandre, de Bourgogne, d'Angleterre se trouvent démultipliés par l'action des Grands, laïcs et clercs, également attentifs à suivre l'exemple du prince pour démontrer leur loyauté (Saint-Fiacre du Faouët) ou rivaliser de munificence avec lui : on lira à ce propos avec grand intérêt les pages consacrées au mécénat des Rohan, riches d'enseignement sur la traduction « culturelle » de leur rivalité avec les Montforts (p. 174-202).

Les années 1460 et l'installation de François II à Nantes marquent, selon Ch. Prigent, l'éloignement des ducs de la Basse-Bretagne et la fin de l'âge des grands chantiers et des créations princières, même si les réalisations en cours se poursuivent. Mais le relais de la création est assuré par l'aristocratie locale, et aussi, fait nouveau inséparable des succès de l'économie, par la bourgeoisie des ports, voire les communautés paroissiales qui commencent à sortir de l'ombre. C'est en effet dans le cadre paroissial, qu'il soit urbain ou rural, que se manifestent les grandes réalisations d'un art nouveau dans ses objectifs, mais fidèle par ses formes aux schémas du passé. L'église, le clocher, le porche-midi où se réunissent les administrateurs du conseil de fabrique traduisent à leur manière, par leur ampleur ou la richesse de leur décor, la réussite de la communauté. Le sanctuaire reproduit les hiérarchies paroissiales et le partage de l'espace sacré entre le clergé, le seigneur prééminent et les fidèles fournit de multiples prétextes à la décoration et à l'ornementation de l'édifice, qu'il s'agisse des autels, jubés et chancels, des tribunes et des enfeux, ou encore des poutres sablières.

C'est dans le décor de l'église ou dans celui des chapelles, que la profusion des lieux de culte a largement disséminées sur la terre bretonne, qu'il est possible d'appréhender les préoccupations eschatologiques et spirituelles des commanditaires, autorités ecclésiastiques, mécènes, communautés populaires. Il n'est pas simple d'ailleurs de déterminer la part revenant à chacun dans le choix des thèmes et des représentations. La mort s'affiche partout, et l'importance artistique de la culture macabre en Basse-Bretagne se lit dans la pierre des calvaires les plus anciens (Tronoën, Saint-Hernin), dans les fresques de Kermaria ou de Kernaslédén, dans les premiers développements de l'enclos paroissial (arc triomphal, apparu à Saint-Jean-du-Doigt, cimetière, ossuaire-reliquaire, attenant à l'église puis indépendant). La crainte du jugement inspire un discours sans originalité particulière, pauvre pour le paradis, mais imaginaire et loquace pour l'enfer, presque muet sur le purgatoire.

Parallèlement, la foule des saints envahit les édifices. L'étude s'appuie ici sur une analyse statistique, qui montre la forte présence des incontournables saints bretons dans les dédicaces d'édifices où leur patronage devance celui de la Vierge. Ils se font plus discrets dans la statuaire, où ils sont largement surclassés par les représentants de l'Église universelle, notamment par la Vierge. L'analyse détaillée de leur iconographie dément l'idée selon laquelle l'art populaire s'alimente prioritairement aux légendes transmises par la tradition orale. Elle reflète plutôt un solide enseignement théologique, appuyé sur les *Vitae*, et traduit l'influence du discours clérical tout autant que les croyances « spontanées » des fidèles.

Christiane Prigent ne prétend pas résoudre toutes les questions que posent les liens entre l'art et les mentalités à la charnière des temps médiévaux et modernes. Elle admet une certaine spécificité de la spiritualité bretonne, dominée par les manifestations de la culture macabre et le caractère envahissant du culte des saints, et l'importance de ce double fait pour la production architecturale et artistique. Elle souligne les manifestations d'une lecture bretonne de l'iconographie, même si les thèmes développés ne lui sont pas propres, elle insiste sur la priorité donnée à la vie du Christ et relève une certaine forme de dédain pour l'Ancien Testament (sauf à Châtelaudren et Plougrescant), mais elle reste prudente lorsqu'il s'agit d'expliquer les formes parfois étrangères de l'art par la seule tradition celtique, l'*interpretatio celtica*, responsable de biens des contresens dans le passé.

Car l'image garde souvent son secret et, puisque le livre se termine sur le thème de la culture « laïque », comment pénétrer à coup sûr les intentions de l'artiste, ou de ses commanditaires, lorsque l'œuvre semble quitter le domaine du sacré pour le profane, qu'elle « ose » introduire dans l'espace religieux les sujets païens ou littéraires (Merlin, Renard le goupil), ou même les représentations grotesques et « sacrilèges » (Pet au Diable) ? Le symbole nous échappe souvent. Même les animaux, si nombreux dans les sanctuaires, ont un langage qu'il faut parfois savoir « traduire » : à Guengat le recours à un truchement bretonnant, spécialiste d'héraldique de surcroît, s'impose pour lire dans les images, associées sur une sablière, du lièvre blanc (*guen gad*), du renard (*al louarn*) et du sanglier, la représentation symbolique des principales familles nobles du lieu, les Guengat, les Saint-Alouarn, et peut-être les Alléno, qui blasonnaient « d'argent à trois hures de sangliers » ! Le lecteur fera bien d'autres découvertes dans un livre qu'on souhaite voir très vite complété par une approche semblable de la Haute-Bretagne.

Jean KERHERVÉ