

alors de surélever ce logis neuf et d'en faire un édifice grandiose, magnifié par des lucarnes inspirées des résidences flamboyantes du Val de Loire et par les superbes loggias superposées venues couronner le corps intermédiaire. Au passage, l'auteur ne manque pas de décocher quelques flèches à la récente « restauration » subie par le monument, critiques qui pourraient également s'adresser à l'hôtel Saint-Aignan, que traite ensuite L. Charrier. Autre article magistral, celui que Jean-Jacques Rioult – assisté de son complice dendrochronologue Yannick Le Digol – consacre au logis de Jean de Rouville. À l'aide de documents graphiques soignés, l'auteur décrypte toutes les singularités de ce bâtiment atypique, construit dans les années 1460 par un clerc diplomate qui comptait parmi les grands commis de François II.

D'une manière générale, l'iconographie de l'ouvrage est excellente et bien choisie. En revanche, on déplore que les textes n'aient pas fait l'objet d'une relecture suffisamment attentive, qui aurait permis d'évacuer de trop nombreuses coquilles (Alizas, pour Auzas, p. 94 n. 4, Hawks pour Hawke, p. 244), fautes d'orthographe, maladroites de style. La juxtaposition d'articles d'historiens chevronnés et de chercheurs novices se révèle souvent cruelle pour ces derniers. Tel commet de regrettables erreurs (Pierre Dumolinet, présenté comme le président d'une improbable congrégation de Vannes – il faut lire : de Saint-Vanne, bien évidemment, p. 126 –, titre qui appartient en réalité au P. Jérôme du Moulinet, prieur de Novy dans les Ardennes), tel autre manifeste une maîtrise problématique de l'expression écrite, au risque de rendre certains passages illisibles (« [...] les vestiges conservés ont voulu faire valoir les cinq siècles d'histoire vécus par l'édifice », p. 241). Plus grave, le vocabulaire normalisé de l'architecture est loin d'être acquis par tous les auteurs : absidial pour absidal (p. 73), arcature pour arcade (p. 83), etc. Péchés véniels au regard de la somme d'informations réunies dans l'ouvrage, certes, mais qui en perturbent trop souvent la lecture. Enfin, si la plupart des auteurs mettent à juste titre les créations nantaises en relation avec le milieu ligérien, bien peu en revanche cherchent à les resituer dans le contexte historique de la Bretagne, dont Nantes était pourtant la capitale. Faut-il y voir un effet inhibant de l'actuel découpage administratif ?

Philippe BONNET

Emmanuelle LE SEAC'H, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne : les ateliers du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, ouvrage préparé par Jean-Yves ÉVEILLARD, Dominique LE PAGE et Fañch ROUDAUT, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Arts & société, 407 p., ill. n. b. et coul., un cédérom.

En 2010, Emmanuelle Le Séac'h soutenait sa thèse à l'université de Bretagne occidentale de Brest. Disparue prématurément, l'auteure n'a pu faire le travail de réécriture préalable à une publication. En hommage au chercheur, trois des membres

de son jury : Jean-Yves Éveillard, Dominique Le Page et Fañch Roudaut se sont attelés à la tâche, livrant à tous ceux qui s'intéressent à l'art de la sculpture en Bretagne, le fruit d'une remarquable et méticuleuse recherche.

La première partie de l'ouvrage expose la méthodologie employée par le chercheur pour appliquer sa méthode attributive. Il s'agit pour elle de faire sortir les œuvres de l'anonymat et de pallier les laconiques archives documentaires et épigraphiques. Après avoir rendu hommage aux premiers défricheurs du sujet, principalement René Couffon et Yves-Pascal Castel, sans oublier, pour la période romane, Anne Autissier et après avoir dressé, grâce à leurs travaux, la liste des artistes connus, il lui fallait « attribuer, c'est-à-dire constater une ressemblance entre plusieurs œuvres et donner un nom conventionnel à leur auteur ». L'analyse scientifique des détails stylistiques ou la méthode intuitive du chercheur ont été la méthodologie pour « baptiser » les œuvres, soit par le nom de l'artiste éponyme de l'atelier, soit par l'appellation « maître ». La description très précise des œuvres est donc consubstantielle au projet, précédé d'un inventaire préalable : 279 communes du Finistère augmentées de la moitié de celles des Côtes-d'Armor, à l'ouest d'une ligne Saint-Brieuc/Vannes, 333 églises, 465 chapelles, 3 oratoires, 23 ossuaires, 1 166 statues de pierre, 866 croix et calvaires avec pour résultat : 14 400 photographies de sculptures monumentales et indépendantes. Chiffres étourdissants qui sont la base des 309 pages du livre augmentées de 22 pages de bibliographie et d'un catalogue raisonné des ateliers de sculpteurs sur pierre et des petits maîtres en Basse-Bretagne de 1423 à 1682 et complétées d'un cédérom de 1 303 images. La zone d'étude comprend les évêchés de Léon, de Cornouaille et de Tréguier.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse des œuvres du « siècle d'or breton » du duc Jean V à François II, connu pour la construction innovante des grands édifices religieux et qui rayonne également par l'effervescence de la sculpture monumentale qui les agrémente.

L'auteure situe l'émergence d'un nouveau type de sculpture à partir de 1423, à la collégiale du Folgoët, édifice qui bénéficie du premier mécénat ducal. Favorisé par le kersanton, pierre d'origine volcanique aux propriétés idéales pour la taille de précision, ce premier atelier produit, jusqu'en 1468, des œuvres de sculptures monumentales portées sur les voussures des portails et des porches.

Yeux en amande, ovales des visages féminins ou au contraire, visages masculins plutôt carrés, boucles des cheveux, barbes méchées sont les caractères de cet atelier définis par l'auteure.

Et on se plaît à suivre, tout au long de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, sur les huit autres porches attribués à cet atelier, de la cathédrale de Quimper au Kreisker de Saint-Pol-de-Léon, de Notre-Dame-des-Portes de Châteauneuf-du-Faou à Notre-Dame de Kernascléden, de Saint-Fiacre du Faouët à Quimperlé, de l'église de La Martyre à Notre-Dame de Rumengol, les scènes de la Nativité, les singularités des

expressions des douze apôtres et surtout les attitudes, les mouvements des ailes, les attendrissants visages aux cheveux ébouriffés et délicieux sourires des 134 anges et angelots des églises et chapelles bénéficiaires des largesses duciales.

C'est un vrai travail de morphologue, passionnant comme une filature de fin limier jusqu'à l'audace d'oser attribuer la délicate Annonciation de La Ferrière, dans l'évêché de Saint-Brieuc, à cet atelier éloigné de plus de 160 kilomètres.

Suivant le chemin tracé, le second atelier du Folgoët (1458-1509) est illustré par deux édifices de grande importance : l'église Saint-Jean Baptiste de Plourac'h (1458-1488) et, à l'extrême fin du siècle (1498), la chapelle Saint-Herbot de Plonevez-du-Faou. Fort peu éloignés l'un de l'autre, tous deux dans l'évêché de Cornouaille, les porches de ces églises ont des similitudes qu'une étude de R. Couffon, reprise par l'auteure, permet de rattacher en filiation au premier atelier du Folgoët.

Et même si les vingt-six anges de Saint-Herbot cousinent avec ceux de La Martyre par la rondeur de leurs visages, et même si les plumes de leurs ailes sont bien rangées, apparaît ici un style plus figé et raide qui remplace la souplesse et la grâce des sculptures de l'atelier modèle. Et si les saints apôtres des porches de Plourac'h et de Saint-Herbot sont alignés, hiératiques, dans leurs niches à dais, annonçant la rigueur du siècle suivant, il s'agit d'une déclinaison tout au long du xv<sup>e</sup> siècle des styles et types de l'atelier du Folgoët.

Et puis, c'est le calvaire, battu par les vents, de la chapelle de Tronoën en Saint-Jean-Trolimon qui constitue, pour l'auteure, l'œuvre éponyme de l'atelier de sculpture sur granite « du maître de Tronoën » et de ses deux disciples. L'on suit la production ou l'influence de cet atelier dans toute la Cornouaille médiane, autour de Carhaix. Rejetant nettement le qualificatif « fruste » pour les sculptures de ce calvaire, même sous la plume poétique de Julien Gracq, elle souligne le réalisme et la douceur des gestes et des visages des quatre-vingt-quatorze personnages qu'elle détaille affectueusement, soulignant, une nouvelle fois, les gestes charmants et même « fripons » des anges. Par une belle démonstration, l'auteure rattache l'énigmatique calvaire de Kerbreudeur en Saint-Hernin au même atelier, suivant en cela les études des auteurs anciens et celles de l'Inventaire général (1969). Avec la même méthode comparative des documents et l'analyse détaillée des gestes et des visages, les deux *antependium* de Peumerit-Quintin prennent un nouveau sens en s'inscrivant dans cette production exceptionnelle de l'atelier de Tronoën. Jalonnant cette grande diagonale traversant la Cornouaille du sud-ouest au nord-est, quatorze *pietà* mettent toutes en scène les « anges de douceur » apparus à Tronoën. Ici et là, ils soutiennent, qui la nuque, qui la jambe du Christ ou, dans un geste d'extrême tendresse, tiennent la main du Fils ou de sa mère, allant même jusqu'à relever leurs cheveux ou le voile de la Vierge dans un émouvant geste de compassion.

Dans un atelier sensible et prolifique, le maître de Tronoën est donc l'inventeur du « grand calvaire » de Basse-Bretagne qui va se développer au siècle suivant, abandonnant peu à peu la gestuelle encore médiévale des tendres angelots.

Pour résumer le cadre historique de la troisième partie de l'ouvrage, on pourrait compléter la célèbre formule de Jean Tanguy : « quand la toile va... la sculpture développe son motif ». Ceci pour dire que l'essor économique engendré par l'industrie toilière du lin en Léon, de Lanterneau à Morlaix eut pour effet immédiat de stimuler les commandes d'œuvres telles que croix, calvaires, statues et autres ornements sculptés des vousoirs des portails et porches comme des marqueurs de l'opulence financière des fabriques. Pendant un siècle et demi (1527-1663), trois ateliers, tous de Lanterneau, se succédant les uns aux autres bénéficient de ces commandes.

Le premier, celui de Bastien et Henry Prigent fournit à 150 paroisses entre 1527 et 1577 deux calvaires (Plougouven, 1554 et Pleyben, 1555), quatre porches et non des moindres (Pencran, Landivisiau, Guipavas et une reprise de celui de Lampaul-Guimiliau), vingt-neuf croix et calvaires, un gisant et une kyrielle de statues en ronde-bosse, toutes travaillées dans le kersanton. Par chance, les deux Prigent n'hésitent pas à signer les œuvres des noms de ces « ymageurs » ou/et apposent leur marque : trois larmes en relief. Au-delà d'être leur signature, ces larmes qui baignent les joues des acteurs des descentes de croix et des mises au tombeau confèrent aux personnages une intensité dramatique saisissante que l'auteure appelle réalisme, parfois triste et qui est, pour elle, le caractère stylistique principal de cet atelier. Réalisme savoureux des personnages des vousoirs du porche de Pencran (1553), vériste au porche de Landivisiau (1554-1565), méticuleux à Guipavas (1563). Le saint Michel du porche de Lampaul-Guimiliau (1533) terrassant une démonsse cornue est d'une exceptionnelle facture. Au gré des pages suivantes, on découvre le remarquable et insoupçonné gisant du chanoine Laurent Richard de Plouvien (on aimerait une proposition de datation), une douzaine de *pietà*, deux Annonciations et tous les saints du ciel dans les niches des églises et chapelles dont on retiendra le groupe de saint Yves actuellement au Folgoët attribué au ciseau de Bastien Prigent, certainement le plus expressif et adroit dans son art. Enfin, au fil des routes, on croise vingt-neuf croix et calvaires plus au moins complexes dans leur structure et toutes remarquables par la beauté expressive de la douleur contenue du Crucifié.

L'auteure est si soigneuse et précise dans la méthode d'analyse qu'elle a pu révéler une troisième main dans l'atelier – « le compagnon de Pleyben » – et une quatrième : le sculpteur Fayet qui signe le superbe et complexe calvaire de Lopérec en 1552.

Le second porte le nom de « maître de Plougastel », qui a œuvré de 1570 à 1621 dans le Léon et la Cornouaille. On le voit débiter, encore malhabile au porche de Bodilis (1570), se bonifier sur la croix de Kerangroas de Plougasnou (1588) et s'épanouir sur le calvaire éponyme de son style à Plougastel-Daoulas (1602-1604), caractérisé par une belle et homogène composition d'où se dégagent ordre, rigueur et précision. L'auteure attribue les piédroits et voussures du porche de Guimiliau (1606-1617) à cet atelier, en raison des attitudes hiératiques, des visages ronds, calmes, presque sévères, aux fronts bombés et aux mains larges et plates.

Et au même, les vingt-trois statues des apôtres des façades ouest de Notre-Dame de Confort-Meilars et de Saint-Tugen en Primelin, comme ce qu'elle appelle « le petit mobilier » : les bénitiers de pierre bien immobiles de Plouvorn, de La Martyre et du Kreisker. Ici aussi, « un valet », « moins doué », poursuit l'œuvre du maître : quatre scènes au porche de Guimiliau et surtout l'ossuaire de La Martyre (1619) et sa cariatide inspirée de Serlio. Ce qui permet à l'auteure de conclure sur l'existence d'un atelier très organisé et hiérarchisé.

Le troisième, le plus renommé, est celui du prolifique Roland Doré (1618-1663) présent dans quatre-vingt-deux paroisses, reconnaissable à son style dépouillé, « proche de l'épuration », et à la virtuosité des doux visages de ses Vierges. D'abord compagnon dans l'atelier du Maître de Plougastel, dont il adopte la rondeur des visages, il est doté officiellement du titre de « maistre Roland Doré » en 1621 à Hanvec. La production de l'atelier est abondante : quatre-vingt-neuf statues pour vingt-cinq paroisses dont on retiendra les virtuoses apôtres du porche de Trémaouezan (1623). Mais c'est à Saint-Thégonnec que l'artiste révèle ses plus hautes qualités. Il y réalise neuf œuvres et la notoire Annonciation qui a rendu célèbre le sculpteur et qui voisine avec le remarquable saint Jean l'Évangéliste qu'il signe et date : 1625.

L'auteure a également étudié une petite centaine de croix et calvaires d'où émerge celui de Senven – Lehart, œuvre isolée (vers 1614) dans l'extrême sud-est du diocèse de Tréguier. Le maître y révèle une complète maîtrise de son talent pour représenter, dans le kersanton, d'un ciseau délicat et léger, les sentiments humains jusqu'à la caricature grotesque du mauvais larron, aisance si bien exprimée dans la célèbre scène du Christ aux outrages du calvaire de Saint-Thégonnec, où l'on reconnaît dans l'un des soldats le roi Henri IV.

C'est dire qu'au-delà des statues religieuses, l'artiste savait aussi répondre à des commandes profanes, comme en témoignent les statues (1640-1645) conservées au château de Trécesson et provenant de Créan (Le Fœil), représentant les seigneurs de Perrien : Pierre, Maurice et leurs épouses : Madeleine du Bueil et Anne Urvoy. Outre la nouveauté de la commande, ces statues d'un réalisme saisissant dans le traitement des vêtements, le dynamisme des attitudes et le naturel des expressions sont une nouvelle preuve du talent du maître et sa capacité à s'inscrire dans les temps baroques. Les neuf gisants repérés par l'auteure principalement dans le Trégor en sont une autre confirmation. Avec la mort de Roland Doré en 1663, s'éteint le dernier grand atelier landernéen dont la production témoigne d'une synthèse entre la tradition basse-bretonne et les influences de la première et seconde Renaissance transmises par les traités et modèles savants véhiculés par l'aristocratie.

La quatrième partie de l'ouvrage expose en trois chapitres l'épanouissement de la création locale de 1500 à 1682 par une vingtaine de « petits maîtres » qui se consacrent à la décoration d'églises et de chapelles et à l'érection de calvaires ou de croix de chemins.

Durant tout le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, ces sculpteurs que l'auteure appelle « paroissiaux » perpétuent la tradition médiévale dans des créations surprenantes comme ce Le Guen spécialisé dans les masques à l'air oriental qu'il appose, vers 1500, sur les fonts baptismaux de huit paroisses du Trégor finistérien. Ou ce sculpteur de Scaër qui peuple l'église de son village de dix statues en granite. Ou encore, ce « maître » qui, de Quilinen (Landrevarzec) à Motreff, compose des calvaires au style délié dit « ascensionnel » par l'auteure. Puis, c'est le maître de Brasparts qui, à Loqueffret et Plouenan, étire ses personnages et joue avec les vides avec grande habileté. Et le maître de Laz se révèle un spécialiste de la sculpture en grès feldspathique qu'il transforme en personnages sérieux, aux visages lisses et graves, aux vêtements plissés en éventail et aux voiles gaufrés qui provoquent des contrastes de lumière que l'on retrouve en traits exacerbés à la *pietà* de Bric de l'Odet (vers 1527). Au Moustoir, vers 1550, le maître du lieu incorpore des modèles Renaissants en campant des cariatides aux angles du socle.

L'auteure place la transition entre le monde médiéval et la première Renaissance très tôt dans le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle considérant que les fleurons-boules de I. Toinas et H. Conci au calvaire de Notre-Dame-du-Traon en Plouguerneau (daté 1511) sont les preuves de l'introduction très précoce du nouveau vocabulaire ornemental. Les crevés et autres détails vestimentaires du saint Hubert de la chasse du maître de Cast sculptés en 1525 en sont une preuve irréfutable. Le style de la seconde Renaissance se révèle dans les calvaires du milieu du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle comme celui de Lanrivain (1548) où apparaît, pour la première fois en Basse-Bretagne, une mise au tombeau autour du sépulcre, thème d'origine italienne. Ce maître de Lanrivain est l'auteure d'une belle série d'œuvres, au style sobre, dispersées dans la Cornouaille morbihannaise et le sud du Trégor. Et, dans le diocèse de Vannes, les œuvres originelles du calvaire de Guéhenno (J. Guillouic, 1550) en sont une autre expression. Alors qu'à Kergrist-Moëlou, en 1578, G. Jézéquel, « un artisan de la pierre » selon l'auteure, signe un calvaire, aujourd'hui très confus, où les éléments renaissants perdent leur vivacité. Enfin, entre 1581 et 1588, l'illustre calvaire de Guimiliau marie sous des ciseaux anonymes la vivacité, la caricature, la truculence et le mouvement des personnages à la mode Henri III, au milieu d'un décor foisonnant de motifs de cette seconde Renaissance, le tout à des fins évidentes de rappel des préceptes de la Contre-Réforme. L'auteure décèle la main de l'Émule du maître de Guimiliau dans plusieurs scènes du calvaire et dans l'Annonciation de l'arc-triomphe (1587). Elle y lit l'influence du château de Kerjean (Saint-Vougay vers 1570) encore plus évidente dans la somptueuse porte d'entrée du manoir de Trébodennic à Ploudaniel datée 1584, au décor raffiné et délicat qu'elle attribue au maître de Guimiliau. C'est donc, à côté de ce maître inégalé, une mosaïque de dix-huit petits sculpteurs locaux, aux styles divers qui émaille la Basse-Bretagne durant tout le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.

La concurrence de Roland Doré durant tout le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle est implacable pour les « petits » ateliers locaux et essouffle « l'âge de pierre bas-breton ». L'auteure a repéré

trois ateliers qui continuent à travailler : celui du « maître de Saint-Thégonnec », auteur en 1610 du fameux et dernier calvaire qui intègre encore des éléments de la Renaissance. Elle distingue dans l'enclos de Saint-Sébastien en Saint-Ségal (vers 1550) et dans le calvaire de Locquéolé (vers 1560) de telles similitudes qu'elle attribue ces œuvres à la main du maître. Le deuxième atelier est dirigé par l'architecte Julien Ozanne de Brest, « sculpteur amateur » qui livre, en 1650, dans un style très personnel quatre scènes du calvaire de Pleyben. S'ensuit entre 1664 et 1682 l'atelier de l'architecte Jean Le Bescont spécialisé dans la production de séries d'apôtres aux grands yeux exorbités pour Goulven, Dirinon et Locmélar. On ne sera pas étonné de trouver dans le décor architectural du dernier porche du Haut-Léon à Ploudiry (1665) la plus belle œuvre de l'architecte-sculpteur où s'épanouissent à profusion les ornements les plus parfaits de la seconde Renaissance : mascarons, arabesques, rinceaux, coquilles et griffons, le tout subtilement mélangé à des saynètes évoquant l'Ancien Testament, les docteurs des Églises d'Orient et d'Occident et la Passion du Christ. Ici, les inspirations médiévales de la très proche basilique du Folgoët se mêlent harmonieusement dans un « joyau d'élégance » baroque. Baroque s'il en est, l'ossuaire de Saint-Thégonnec (1676-1682) marque l'apogée de la prospérité artistique dans l'opulence du Léon.

L'étude stylistique tant scrupuleuse des œuvres des cinq ateliers, auxquels succèdent une vingtaine de « petits maîtres » ont permis à E. Le Séac'h d'attribuer les œuvres à leurs auteurs et d'abolir, oserions-nous dire : enfin !, l'allégation d'un art breton anonyme. Après deux siècles et demi d'une foisonnante production, le riche Léon est paralysé par l'interdiction anglaise du commerce avec la France brisant l'économie toilière et, partant, l'élan créatif des fabriques. Alors, les principes de la Contre-Réforme façonnent une nouvelle dynamique paroissiale traduite dans l'embellissement intérieur des églises et chapelles des siècles précédents dont la mise en scène théâtrale des espaces liturgiques est la fastueuse expression. La pierre est remplacée par le bois, nouvelle sculpture qui trouve aussi son inspiration dans les modèles versaillais diffusés par les ateliers de la Marine de Brest.

Le livre d'E. Le Seac'h, n'est pas un livre d'art (les photographies sont d'un trop petit format pour cela) ; il doit être considéré comme un inventaire détaillé, une mine d'informations, une collecte documentaire exhaustive, un catalogue raisonné éminemment utile aux chercheurs, que les circonstances particulières et dramatiques n'ont pas permis de dépasser. Au terme de la lecture, au travers des cinq grands ateliers et leurs suiveurs au long de deux siècles, se profile une véritable école basse-bretonne de sculpture sur pierre, tracée, entre autres, par le chemin des anges que l'auteure est partie rejoindre.

Geneviève LE LOUARN