

Yves-Pascal CASTEL*

Le mobilier religieux de Sainte-Croix, la statuaire et l'orfèvrerie

Dans le vaste espace de l'église Sainte-Croix un certain nombre de pièces du mobilier retient l'attention : vénérables tombeaux de la crypte, magistral retable du Christ de l'Apocalypse, en pierre de Taillebourg, émouvant Sépulcre mutilé, chaire à prêcher aux évangélistes, Christ en robe, serein sur sa croix, grande toile de la Nativité¹. A ces œuvres, remarquables à juste titre, il est bon dans une étude élargie de joindre celles qui, moins connues, ne sont pas dénuées d'intérêt, statues dans l'église dont trois Vierges à l'Enfant, sculptures en dépôt dans la sacristie, où se cache aussi, dans l'ombre des armoires du XVIII^e siècle, un petit trésor d'orfèvrerie.

Tombeau de saint Gurloës (Urlou)

La pièce la plus vénérable du mobilier de Sainte-Croix est sans contredit le tombeau de saint Gurloës, ce prieur claustral de l'abbaye Saint-Sauveur de Redon, qui fut, entre 1046 et 1051, le premier abbé de Quimperlé où il mourut. Quelque trente ans plus tard, en 1083, l'année même de la restauration de l'église abbatiale (« *restauratio sanctae Crucis* »)², son corps, exhumé du tombeau, fut placé en un lieu élevé (« *beati Gurloesii corpus de tumulo*

* Chercheur à l'inventaire E.R.

1. *Bulletin diocésain d'Histoire et d'Archéologie*, 1901, statistique monumentale des diocèses de Quimper et de Léon, Sainte-Croix, description de l'église, mais pas du mobilier, p. 173-176.

2. L. Maître, P. de Berthou, *Cartulaire de l'abbaye Sainte-Croix de Quimperlé*, Rennes, Paris, 1904, p. 104.

erigitur »), sans doute dans une châsse de bois recouverte d'argent présentée à la vénération publique. Sans tarder, par une bulle émise entre 1088 et 1099, le pape Urbain II avance des réserves vis-à-vis d'un culte spontané qui ne paraissait pas suffisamment fondé. La bulle rappelait que pour entrer dans la liste des saints de l'église universelle il fallait des miracles dûment attestés par témoins oculaires et reconnus par un synode³. Si on ne connaît pas l'allure du premier monument, l'actuel gisant en pierre calcaire, érigé vers le XV^e siècle, atteste néanmoins de la grande popularité de saint Gurloës qui soulageait les maux de tête, guérissait la folie et apaisait les crises de goutte. L'appellation populaire saint Urlou coïncide de fait avec le nom breton de la maladie de la goutte « urlou ». Les rites à accomplir consistaient à engager la tête souffrante dans la loge circulaire au bout du tombeau ou à ramper par le passage qui le traverse en son milieu.

Le massif de maçonnerie qui porte le gisant et qui est revêtu d'un enduit, fatigué par endroit, est en effet percé de part en part dans sa largeur d'une arcature en plein cintre. Sous elle, le sol se rehausse de moellons posés de façon fruste. Sur elle, le plafond qui n'a pu être cintré à cause de la présence du gisant, est fait de pierres horizontales où un interstice laisse apercevoir une pièce de bois vermoulue qui pourrait être un fragment du sarcophage primitif. Au chevet du massif quadrangulaire une pierre circulaire de 0,26 m de diamètre à la bordure en partie brisée, ouvre sur une logette peu profonde. Le gisant taillé dans une pierre tendre est allongé dans une longue cuvette rectangulaire dont la bordure peu épaisse est cassée sur une bonne longueur au côté droit. Vêtu d'une chasuble, le gisant tient un livre en main gauche, et de l'autre une crosse mutilée dont la hampe est garnie du fourreau d'étoffe selon l'usage ancien. La tête au visage mutilé repose sur le coussin carré et montre la large tonsure monastique. Les pieds du saint s'appuient sur un dragon. La sobriété des plis bien dessinés de la chasuble dit la qualité de la sculpture malgré les mutilations signalées plus haut. Certains reliefs ont été amollis par abrasement pour fournir des surfaces fraîches aux graffiti qui couvrent le tombeau par dizaines, ne laissant aucune surface libre se chevauchant les uns les autres. Leur relevé n'en étant guère facilité, on a néanmoins pu déchiffrer quelques dizaines de noms de personnes réussissant parfois à décrypter le palimpseste là où NAMUR vient couvrir BRIZEL. Une croix a été tracée sur le cou du personnage. Les rares monogrammes I H S, sont le fait de fidèles trop discrets pour laisser une trace plus individualisée de leur

3. *Ibidem*, charte 128.

passage. Dans les stalles de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, au milieu des autres, un tel monogramme est la garantie d'une antériorité sur les noms eux-mêmes. En revanche, comme on ne relève aucun caractère gothique, on pense que le gisant est resté inviolé de longues décennies et que les premières interventions ne remontent guère au-delà du XVII^e siècle. Dans le fouillis inextricable se détachent des groupes d'initiales discrètes : F C : P I : B : ; J : L : L : C ; L : M : I : V : ; M J J ; P C A ; T B. En revanche des noms entiers comme : RVELO, JEAN-FRANCOIS CHATO, T. DRIGET, K(ER)RIEC s'étalent avec insolence. Au milieu du XVIII^e siècle, sur une période qui couvre trois décennies, certains scripteurs ajoutent une date : 1736 ; BAJU 174- ; 1741 ; FRANCOIS LE --- 1746 ; FORGET 1754 ; JEAN-MARIE CHAILLEU 1768.

Dans la liste qui suit et qui est loin d'être exhaustive se mêlent aux autochtones des patronymes aux consonances étrangères à la province. BAGO (YVE), BAJU 174-, BANNIER, BELLEC, BENDIT, BLAVET (sur un pan de l'étole), CAVALIES, CHAILLEU (JEAN-MARIE) 1768, CUDON (ANTOINE), DERIEN (ANDRE), FORGET 1754, GAC, GLOVEL, LA COURONNE, LARU, LAURENT (JEAN-MARIE), LOLIVIER (JOSEP), MAUGER, MEVNIER (NICOLAS), IHEROMES MICHEL (sur le livre), MUNIER (OLLIER), NOEL (I.), PAVREL (F.), THOMAS...

On peut se demander si le gars LA COURONNE n'était pas un compagnon du tour de France. Ces chemineaux aimaient à laisser de leur passage quelque signe de reconnaissance, comme on le voit à Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Le nôtre a mis sa peine, creusant ses lettres dans le calcaire au niveau du fourreau de la hampe de la crosse épiscopale. Parmi les noms se relèvent de rares graphismes. Sur la chasuble, une sorte de petite main au pouce replié en volute, combinaison possible des lettres M, V et G (?). Un autre dessin fruste associe deux grands losanges reliés par la pointe et traversés par une diagonale. Il y a encore un cercle avec, semble-t-il, une lettre au centre. Et pour être complet on ne négligera pas ce qui a attendu mai 68 pour fleurir : « Samuel » ; « Fanchon, Claude, Simone, 1968 » ; « Stéphane, Eva, Pascal » ; « Amour et Titi, Loïc »... parfois agrémentés de cœurs. Le matériau du gisant, la pierre tendre, indique une relation de l'abbaye avec un atelier du pays de Loire. Son style pourrait le rattacher au XIV^e siècle, tout au plus au XV^e.

Tombeau de l'abbé Henry de Lespervez

Le second tombeau de la crypte, en granite sombre, mieux daté, honore la dépouille de Henry de Lespervez qui tint le siège abbatial de 1409 jusqu'à sa mort en 1434. Restaurateur de Notre-Dame en Haute-Ville, il y avait été enseveli au niveau du chœur. Son transport dans la crypte de Sainte-Croix exauçait le vœu qu'il avait émis d'être inhumé auprès de saint Gurloès. Le gisant de Lespervez, un fort bon travail, où André Mussat voyait « l'intervention de sculpteurs avertis »⁴, est placé sur un massif de maçonnerie très ordinaire. L'abbé non mitré repose la tête sur un large coussin à glands, un ange balançant son encensoir près de la joue. Les mains sont croisées sur la poitrine, la crosse à sa gauche est prise dans les plis de la chasuble. De l'autre côté se développe une sorte de grosse efflorescence végétale, un curieux motif dont nous ne savons rien dire d'autre. Le grand dais gothique à acolades finement sculpté est percé d'ouvertures variées. Aux pieds du gisant deux chiens tiennent l'écu armorié : « de sable à trois jumelles d'or », des armoiries qui se retrouvent au revers du dais.

Dalle du comte de Montfort

Une sobre dalle plate insérée récemment dans le pavement de l'absidiole sud, recouvre les restes du comte de Montfort, dont la sépulture primitive était à l'Abbaye Blanche, l'ancien couvent de Dominicains. Une épée de métal incrustée dans la pierre en fait l'ornement. L'inscription en frise indique que Jean, duc de Bretagne, comte de Montfort mourut le 20 septembre 1345 (HIC JACET IOANNES DVX BRITANNIAE COMES MONTFORTIS QUI DECESSIT DIE XX SEPTEMBRIS ANNO M CCC XLV). Sur le bord de droite la prière ORATE PRO DEO (sic) répète quatre fois tête-bêche la bévue commise par celui qui donna le texte au graveur. La formule ordinaire est évidemment « Orate pro eo », c'est-à-dire « priez pour lui » (le défunt et non Dieu !...). L'inscription funéraire à une nuance près (Iohannes, Montisfortis, et pro eo), est celle que l'abbé de Boisbilly († en 1786) avait relevée au XVIII^e siècle.

Le retable du Christ de l'Apocalypse, « en pierre de Taillebourg »

Le grand retable, appelé parfois jubé, est habituellement désigné, non par son sujet spécifique qui est le Christ de l'Apocalypse, mais par le matériau qui le constitue, la pierre de Taillebourg, une commune située à 12 km au nord de Saintes. Réalisé grâce à la

4. A. Mussat, *Arts et cultures de Bretagne, un millénaire*, Paris, 1979, p. 118.

munificence de Daniel de Saint-Alouarn, le dernier abbé régulier de l'abbaye, le retable était à l'origine placé entre les piles nord de la rotonde face à la porte donnant sur la rue Brémond d'Ars. Dû, selon la tradition, à des artistes italiens, on peut tout aussi bien penser en l'absence de documents, qu'en 1541, en pleine Renaissance française, il soit le fait de sculpteurs français formés à l'école des premiers. En 1732, le retable fut transporté à la place actuelle. Son centre étant de ce fait occupé par la porte occidentale, Julien Morillon, le sculpteur de Rennes chargé de l'opération et auteur des évangélistes, ayant supprimé l'autel, rabota quelque peu les pilastres médians pour cadrer avec l'entrée de l'église et rognâ les extrémités du retable. Lors de la reconstruction de Sainte-Croix de 1864 à 1868, l'architecte Bigot s'attacha à préserver l'œuvre qui n'avait guère été touchée lors de l'écroulement de la tour. Les auteurs qui ont célébré le retable ont fourni, dans la diversité de leurs appréciations respectives, un exemple qui illustre à la fois la fluctuation du goût et la légèreté de certains jugements. Cambry voyait, en 1795, dans ce qu'il appelait une façade intérieure, un mélange « de proportions sveltes, élégantes et de formes courtes et grotesques, ouvrages retouchés sans doute par un maladroit ou corrigés par un maître habile ». Pierre, Jacques et Paul « d'une élégante conception, d'une agréable exécution » trouvaient grâce à ses yeux, mais « la justice et la prudence », n'étaient autres que « courtes et lourdes ». A bien regarder les statuette dont il s'agit, l'opinion de Cambry est tout bonnement fondée sur l'effet de perspective, les Vertus étant situées plus haut que les apôtres⁵. Pour sa part, le continuateur d'Ogée, en 1843, estime que le sujet principal, le Christ, « n'est pas d'une remarquable exécution, mais il est entouré de charmantes compositions (...). Les statues des évangélistes sont les seules bonnes ; les autres sont de très médiocre exécution »⁶. En revanche, Léon Palustre classait le monument parmi les plus beaux retables de France⁷. Le chanoine Abgrall, quant à lui, se fait dithyrambique. Faisant allusion aux sculptures du tour du chœur de Chartres, aux statues et aux sculptures de Solesmes, il voyait ici « même exubérance, même force, même correction ; cette douceur des contours, ce gras des feuillages que

5. J. Cambry, *Catalogue des objets échappés au vandalisme*, Paris, p. 239.

6. Ogée, *Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne*, dédié à la nation bretonne par Ogée, ingénieur et géographe de cette époque, nouvelle édition revue et augmentée par MM. A. Marteville et P. Varin, Rennes, 1845, t. II, p. 430.

7. L. Palustre, *La renaissance en France*, Paris, 1879-1883.

l'on trouve dans cette époque déjà avancée de la Renaissance »⁸. Plus tard, Debidour, qui remarque finement « que la Bretagne a été moins à l'écart des grands courants qu'on ne serait tenté de le croire »⁹, stigmatisera « les quatre évangélistes assis, pauvrement berninesques (...) substitués à huit statues debout, disparues »¹⁰, ces statues qui pour Ogée étaient « les seules bonnes »... Le thème central du retable est le Christ de l'Apocalypse trônant sur l'arc-en-ciel, les pieds posés sur le globe, et recevant l'hommage des anges. Huit personnages, empruntés à l'Ancien Testament, sont logés dans une série de niches jumelées soutenues par des consoles feuillagées ou ornées de bustes gainés. A gauche, Moïse avec les tables de la Loi, Samuel, aux traits juvéniles, Nathan (?), David avec sa harpe ; à droite, Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel. De part et d'autre du Christ, mais à un niveau légèrement inférieur, dans quatre grandes niches qui constituent le corps du retable, les évangélistes de Morillon trouvent naturellement leur place au-dessus des personnages représentatifs de l'ancienne Loi. Au premier niveau des dais se déploie le cortège des apôtres reconnaissables, à peu près tous, grâce à un attribut : André, Pierre, Simon, Philippe, Barthélemy, Jacques le mineur, Jacques le majeur, Paul, Jean, Jude, Thomas et Matthieu. Dans le couronnement des dais les huit statuette féminines nommément désignées en latin ou en français représentent la Vierge, « Maria », les vertus théologiques, « Fides » (foi), « Espérance », « Charité », et les vertus cardinales : « Prudentia » (Prudence), « Iustitia » (Justice), « Force » et « Atrapace ». *Atrapace*, du grec signifiant « abstention de la table », est l'appellation ancienne de la Tempérance. Sur l'architrave dont la sobriété contraste avec l'exubérance de l'ensemble, alternent des bustes au nombre de huit, des angelots dans des médaillons circulaires, des cartouches le plus souvent muets et des livres ouverts sur de rares paroles. Les quatre bustes au centre représentent, sans difficulté d'identification, les docteurs de l'Eglise d'Occident : Grégoire coiffé de la tiare papale, Jérôme en cardinal, Ambroise en évêque et Augustin avec un livre sur lequel on lit : « de corde et gratia », le résumé de la doctrine augustinienne de la grâce divine touchant le cœur de l'homme. En revanche, il est difficile de déterminer les quatre autres bustes. Y voir Platon, Aristote, Socrate et... Xénophon, des Grecs, semble curieux. Y voir des prophètes, comme Abgrall, serait ignorer qu'ils

8. J.-M. Abgrall, *Livre d'or des églises de Bretagne*, Rennes, 1903, fascicule 17.

9. V.-H. Debidour, *La sculpture bretonne*, Paris, 1953, p. 14.

10. V.-H. Debidour, *L'art de Bretagne*, Paris, 1979, p. 157.

ont déjà leur place sous les grandes niches. Et ce ne sont pas plus les quatre Pères de l'Eglise grecque. Ceci dit, qui sont-ils ? Les deux bustes de gauche sont coiffés d'un turban et d'un bonnet rabbinique. L'un montre le livre où se lisent les mots : « Iesus Christus, crucifixus » (Jésus-Christ crucifié), l'autre montre saint Grégoire. Ce pourraient être, sous toute réserve, des docteurs juifs. Les bustes de droite, sans coiffure, dont l'un a une allure de Gaulois, représentent peut-être des barbares. Ainsi la frise s'interpréterait comme un hymne exaltant le triomphe du message chrétien entre judaïsme et paganisme¹¹. Quoiqu'il en soit du détail des identifications, l'œuvre est magistrale tant par le thème que par l'ornementation. Aucun repos n'est laissé à l'œil. « Des pilastres, des vases, des coquilles, des arabesques », selon Cambry, qui trouve finalement ici des choses « du meilleur style ». Un « composé étrange de petites niches et de statuette, de corniches minuscules, de frises et de pyramidions que l'on dirait taillés dans l'ivoire », selon Abgrall. Avant de quitter le retable du Christ de l'Apocalypse, on admirera le grand bénitier en marbre noir en forme de coquille qui proviendrait de l'église ruinée de Saint Colomban dont il reste la façade à deux pas de Sainte-Croix. En face du bénitier se trouvaient naguère les fonts baptismaux désormais placés sous la grande voûte du chœur.

Le Sépulcre

Un Sépulcre est l'ensemble des figures sculptées qui constituent la Mise au tombeau, deux dénominations qui s'emploient volontiers l'une pour l'autre. Les représentations de l'ensevelissement du Christ furent nombreuses aux XV^e et XVI^e siècles sous l'influence des Confréries du Saint-Sépulcre que la prédication des franciscains contribuait à favoriser. Ce qui va être dit du Sépulcre de Sainte-Croix est largement tributaire de l'étude détaillée de M. Bellancourt¹². D'entrée de jeu l'auteur prend acte des limites de nos certitudes. On ne connaît ni le donateur, ni l'auteur de l'œuvre, tout au plus peut-on avancer qu'elle date des environs de 1500, et qu'elle fut commandée pour l'église Saint-Jacques du couvent des Dominicains. Lors de la démolition de cette dernière l'ensemble fut

11. Il est intéressant de rapporter les identifications, quelque peu fantaisistes, du continuateur d'Ogée : *des guerriers, un pape, un empereur : des figures dont les noms étaient sans doute connus jadis* (Ogée, *op. cit.*, p. 430).

12. Y. Bellancourt, « Autour du sépulcre des dominicains de Quimperlé », dans *Chrétientés de Basse-Bretagne et d'ailleurs, les archives au risque de l'histoire, Mélanges offerts au chanoine Jean-Louis le Floch*, Quimper, Société Archéologique du Finistère, 1998, p. 49-74.

transporté à Sainte-Croix, comme le confirme une correspondance d'Hersart de la Villemarqué qui précise que lors de la chute du clocher, en 1862, la voûte sous laquelle se trouvait le sépulcre le préserva d'une destruction totale¹³. Il sera lors de la reconstruction déposé dans la chapelle Saint-David, qui est au milieu du cimetière. Le *Dictionnaire des communes du département du Finistère* d'Adolphe Joanne l'y signalait encore en 1881. Vers 1884, le monument fut transporté dans le jardin du presbytère, un lieu bien fait pour qu'il entrât, et pour des années, dans un oubli quasi total¹⁴. L'éminent chanoine Abgrall qui publie dans le *Bulletin de la Société archéologique du Finistère* de 1903 plus de vingt pages consacrées à une description du « vieux Quimperlé » ne le mentionne pas. Il faut attendre le printemps de 1967 pour voir le Sépulcre quitter le jardin et trouver un abri, convenable bien que fort discret, dans un retraits attenants le sud de l'église. Le sculpteur Mainponte, chargé de la restauration du monument, à cette occasion, s'autorise à changer la disposition des personnages. Le 2 octobre 1998, le Sépulcre confié à Pierre Floch pour une nouvelle restauration prend place, à la demande de l'abbé Derrien, curé actuel de Quimperlé, sous la voûte du chœur de Sainte-Croix, un lieu on ne peut plus adéquat. La restauration menée avec tact et prudence a été assortie de rares réfections dont la tête du saint Jean, exécutée par Sylvie Fournel en pierre du Tervoux, une carrière près de Poitiers.

Le monument comporte sept blocs de pierre dans lesquels sont taillés neuf personnages, deux de plus que dans plusieurs monuments analogues de la même époque, que ce soit celui de Tonnerre par Jean-Michel et Georges de la Sonnette (1451), ou celui de la cathédrale de Rodez offert par le chanoine Gaillard au début du XVI^e siècle. Parmi les personnages seuls Joseph d'Arimathie et Nicodème sont en pied. Les sept autres sont des bustes à mi-corps posés sur un bahut derrière le tombeau, comme à Verneuil en Normandie et à Chaource en Champagne.

L'ordonnance des personnages est conforme à la mise en scène des Mystères médiévaux. Saint Jean soutient la Vierge Marie qui se renverse pâmée vers l'arrière. Les trois Marie, Marie-Madeleine, Marie Jacobé et Marie Salomé font un groupe plus serein. A gauche, Joseph d'Arimathie a son nom IOSEPH AB ARIMATHIA gravé sur le bandeau qui barre le haut de sa poitrine. Il ne tient pas, contrairement à un usage répandu, la couronne

13. Renseignement aimablement communiqué par Faïch Postic.

14. L. Toscer, *Le Finistère pittoresque*, Brest, 1906, t. 2, p. 436. Réédition Joseph Floch, Mayenne, 1977.

d'épines qui reste posée sur la tête du Christ mort. Ce Joseph est selon saint Mathieu un personnage aisé et selon Marc un membre notable du Conseil. Luc précise qu'Arimateie est une ville des Juifs et Jean ajoute qu'il était disciple de Jésus, mais en secret. Faisant face à Joseph à l'autre extrémité du tombeau, Nicodème dont le nom NICODEMUS est gravé sur l'encolure de la robe, est désigné par saint Jean comme un « notable des Juifs » (Jo 3, 1 ; 7, 30 ; 19, 39).

Gamaliel et Abibon, deux surnuméraires, constituent une des originalités du Sépulcre de Quimperlé. Leur présence est si rare dans les Mises au tombeau, que Louis Réau, dans son magistral ouvrage ne les évoque guère¹⁵. Gamaliel et Abibon ont eu un certain crédit en Bretagne, où dans la triple fontaine de Saint-Nicodème en Pluméliau deux bassins leur sont dédiés. ABIBON est brodé sur le col de la tunique. Selon l'apocryphe intitulé la Révélation d'Etienne, il était fils de Gamaliel. Le nom de GAMALIEL, assorti de la mention MEUS DOMIN(US) (mon Seigneur), se détache sur le repli de sa coiffure.

Le graveur a utilisé le beau caractère à échancrures, bourgeonnements et empattements fourchus au sommet et à la base des lettres. Relevant de l'ornement philocalien, ce type remonterait aux inscriptions tombales faites par Philocalus au IV^e siècle à la demande du pape Damase. La mode philocalienne reparaît en 1475, dans un essai d'ornementation de l'alphabet romain, le « romain fleuri ». Au siècle suivant, on en trouve de bons témoins en Finistère : inscription du cimetière de Landerneau en 1521, croix du Vern à Plougastel en 1534, inscription du clocher de Rumengol, au Faou en 1536. Les détails de l'accoutrement de certains personnages sont à remarquer, hautes coiffures et aumônières, dont celle de Gamaliel, bordée de perles. L'aumônière de Nicodème laisse deviner un chapelet et une petite fiole destinée à contenir les aromates de l'ensevelissement. De délicates broderies font les franges des vêtements qui permettent de reconnaître parmi les trois Marie, la Madeleine malgré l'absence du pot à parfum due aux mutilations¹⁶.

La chaire

La chaire, en bois verni, est de facture classique. Son abat-voix est supporté par deux cariatides. Le Gaucherel, dans la « Vue intérieure de l'église Sainte Croix à Quimperlé » qu'il dessine pour

15. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien II, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Paris, 1959, p. 521-527.

16. M. Kervran, *D'Anaurot à Quimperlé, 1500 ans d'histoire*, Quimperlé, 1983, p. 85.

Taylor et Nodier en 1845, met une troisième cariatide contre le dossier... fantaisie ou distraction d'artiste qui néglige dans le même mouvement de dessiner l'escalier latéral. On ne voit pas, d'ailleurs, ce que viendrait faire à cet endroit la troisième cariatide de Gaucherel¹⁷.

Sur les panneaux sculptés de la cuve hexagonale les évangélistes en bas-reliefs sont saisis à différents moments de leur action d'écrivains sacrés. Mathieu, songeur, attend l'inspiration divine. Marc saisissant son roseau s'apprête à écrire. Luc est à l'œuvre la main courant au fil du texte. Quant à Jean, le travail accompli, il laisse pendre sa tablette à bout de bras. Sur le dossier le texte latin résume le message évangélique dans une longue citation de saint Luc : « *Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et ex omnibus viribus tuis et (ex) omni mente tua et proximum tuum sicut te ipsum... hoc fac et vives. Luc X* ». « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de tout ton esprit, et ton prochain comme toi-même. » Ce sont les paroles qu'un docteur récitait à Jésus qui venait de lui demander ce qu'il y avait d'écrit dans la Loi, ajoutant après la réponse : « *Recte respondisti, hoc fac et vives* » « Tu as bien répondu, fais de même et tu vivras » (Luc, 10, 27-28). L'ornementation de la chaire est faite de pampres de vigne, d'oliviers et de lis. La cuve pose au sol sur un pied avec palmes et gros nœud en forme de gland. Sur l'escalier s'étale un trophée liturgique. Les branches en volutes qui couronnent l'abat-voix et portent l'ange à la trompette émergent de feuilles d'acanthes épanouies.

Le Christ en robe

Face à la chaire, le grand Christ en robe, en bois, mesure 1,40 m. Ce Christ de facture classique est l'avatar d'une représentation qui n'est pas le privilège exclusif de cette époque romane qui s'attacha à multiplier l'image importée de Syrie en Occident vers le VIII^e siècle. Le Christ en robe de Sainte-Croix date du XVII^e siècle. Il aurait été apporté par Lancelot, qui fut le maître de Racine et mourut, relégué à Quimperlé en 1695, âgé de 80 ans. Placé à l'origine au-dessus du tombeau du célèbre grammairien, le Christ échappa, comme le Sépulcre, à la catastrophe de 1862. En 1881, les paroissiens s'insurgèrent devant l'imminence du dépôt au musée de

17. J. Taylor, Ch. Nodier, A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, 1845.

Quimper projeté par l'archiprêtre Mazé qui ne pouvait tolérer l'œuvre en raison de la couleur pourpre de la tunique. Le sculpteur Le Brun à qui fut confié la restauration donna alors au Christ la triste teinte de chêne foncé qui était dans le goût du jour. Sans couronne d'épines, le Christ étend les bras de manière paisible, les pieds reposant sur un globe. Il est vêtu d'une tunique ourlée dans le bas. Les christs en robe du Finistère étant plus nombreux qu'on ne l'a dit, il n'est pas inutile d'en établir la liste :

- Brest (ancienne collection du Musée de la chapelle Saint-Joseph),
- Guimaëc, église, une commune où Abgrall signalait un second christ en robe,
- Kerlouan, croix monumentale de Kroaz-Ourc'hant,
- Lampaul-Guimiliau, chapelle Sainte-Anne,
- Plouarzel, croix monumentale de Kroaz Menez-ar-C'hraz,
- Plouégat-Moysan, église (est-ce celui qu'Abgrall signale « dans une ferme » ?),
- Quimper, église de Locmaria,
- Quimper, église de Saint-Mathieu,
- Quimper, évêché,
- Quimperlé, église Sainte-Croix,
- Riec-sur-Belon, église Saint-Pierre.

Abgrall signalait aussi, au début du siècle, le Christ en robe de Pont-Christ à La Roche-Maurice, devenu propriété de « M. Huon de Penanster, dans les Côtes-du-Nord »¹⁸.

Tableau de la Nativité

Le grand tableau de la Nativité appliqué au mur du bras sud, une imposante huile sur toile de 1,86 m sur 3,15 m, porte la signature de J. Bizien et la date de 1635. La Nativité aux bergers, aurait une allure de tryptique si on tenait compte des deux tableautins de l'arrière-plan, Cortège des mages et Fuite en Egypte. Une construction délabrée constitue le cadre architectural de la scène, dont Marie Jésus et Joseph constituent le centre, l'âne et le bœuf accroupis dans l'ombre. A gauche une servante portant un grand plateau d'offrande s'entretient avec un ami. Devant elle un

18. J.-M. Abgrall, Bulletin de la Commission diocésaine d'histoire et d'archéologie, Quimper, 1903, p. 28-29.

berger agenouillé présente son agneau, allusion à l'agneau mystique immolé. Vers l'arrière un autre berger salue solennellement de son grand chapeau. A droite le dos tourné, une seconde servante présente son panier plein de fruits, derrière elle une autre femme et un autre berger. Près du poteau de la mesure le grand berger accompagné de son chien, la position avantageuse, la houlette en main, regardé par la femme au panier serait le donateur. A en croire le petit blason peint au coin gauche du tableau, « d'azur au chevron d'or, accompagné de trois roues de Sainte-Catherine de même », il s'agirait d'un membre de la famille Auffret, sans doute Michel qui était miseur à Quimperlé en 1620¹⁹. Le signataire de la Nativité, J. Bizien, n'est pour le moment connu que par cette seule œuvre.

La statuaire de Sainte-Croix

Mis à part les tombeaux, le Retable, le Sépulcre, la chaire à prêcher, le Christ en robe, la Nativité, les auteurs sont peu enclins à parler du reste de la statuaire qui, entre église et sacristie, compte deux douzaines de pièces dont la moitié est ancienne. Toutes ne proviennent certes pas de Sainte-Croix, un des deux Dieu le Père, par exemple, vient de Lothéa, la statue de sainte Marguerite au dragon, a été offerte par l'évêché de Quimper en juillet 1998. Par ailleurs, le groupe des cinq statues de la Vierge à l'Enfant est le fruit d'un rassemblement quelque peu fortuit. Ce qui suit va prendre l'allure d'un inventaire systématique dont on voudra bien pardonner la sécheresse.

- Crucifix n° 2. Bois polychrome, h. : 1,10 m, XIX^e siècle. Œuvre de facture académique.
- Statue de la Trinité n° 1, bois polychrome, revers évidé, h. : 1,25 m, XVI^e siècle. Les mains du Père soutenaient un crucifix qui reposait sur le globe du monde. La colombe du Saint-Esprit semble servir de fermoir à la chape dont les pans repliés couvrent les genoux de l'Eternel.
- Statue de la Trinité n° 2, bois polychrome, XVII^e siècle. Le Crucifix porté dans les bras du Père a disparu. La tiare est ample. Une étole se croise sur la tunique serrée à la taille par un cordon noué.
- Statue de Christ dans l'attente du supplice, bois polychrome, h. : 1,25 m, XV^e siècle. Le Christ est assis sur un rocher

19. P. Potier de Courcy, *Nobiliaire et armorial de Bretagne*, 1862, réédition Floch, 1976.

- recouvert d'un voile. La corde de chanvre qui lie les mains et les pieds du supplicié, complète les manques de la corde sculptée dans la masse même du bois. Crucifix, ivoire, dans la sacristie h. : 0,26 m, XIX^e siècle.
- Statue de saint Jacques le Majeur, bois, h. : 1,45 m. traces de polychromie, fente longitudinale, mutilations, XVI^e siècle. En pèlerin, grand chapeau, livre et aumônière timbrée de la coquille Saint-Jacques.
 - Statue de saint Corneille, bois polychrome, h. : 1,10 m, XVIII^e siècle. Le pape tient la croix à triple branche, une bête à cornes est couchée à ses pieds. Les Bretons qui appellent Corneille Cornély l'invoquent comme protecteur des bovidés dans le sud de la péninsule. Ailleurs, en basse Bretagne, saint Herbot lui fait concurrence.
 - Statue de saint Roch, bois polychrome, h. : 1,15 m. XVIII^e siècle. De style baroque plein de mouvement, le saint montre la plaie de sa jambe tandis que le chien de sa légende, le pain volé dans la gueule, bondit vers lui. Quimperlé est fidèle à la procession qui va au jour de fête de saint Roch, vers la croix de Landivarc'h, érigée en 1523.
 - Statue de saint Antoine de Padoue, bois, revers plat, h. : 1,05 m, XV^e siècle, mutilations. Le saint est reconnaissable au calice qu'il portait en main.
 - Statue de saint Gurloès, pilier à l'entrée du chœur, bois, monochromie granitée, XIX^e siècle.
 - Statue de saint Gurthiern, pilier à l'entrée du chœur, bois, monochromie granitée, XIX^e siècle. La statue de saint Gurthiern fait pendant à celle de saint Gurloès.

Les cinq statues de la Vierge à l'Enfant

Les cinq statues de la Vierge à l'Enfant conservées soit dans l'église soit dans la sacristie, permettent de saisir la manière qu'ont eu les sculpteurs entre XV^e et XVIII^e siècles de varier un ensemble vestimentaire traditionnel composé d'une chemisette, d'une robe et d'un manteau. La chemisette apparaît discrètement sous le haut de la robe de Notre-Dame des Fleurs (Vierge n° 2, sacristie). Sur d'autres statues, l'encolure des robes est vague (n° 4), en pointe (n° 2) ou ronde (n° 1, n° 3). Une des Vierges porte au cou un foulard plissé retenu par une agrafe. Le haut de la robe peut-être serré sous un corsage (n° 3, n° 4). Le manteau enveloppant amplifie les sculptures

un pan retroussé sous un bras, l'autre retenu dans la main libre. Les couronnes sont réservées aux représentations les plus anciennes (n° 1 et 2). Dans la Vierge n° 1, les fleurons désormais mutilés étaient plus hauts à en croire celui qui subsiste encore sur l'arrière. Les autres coiffures sont faites d'un voile plus ou moins long. Les chaussures sont à bouts pointus (n° 1 et 2), ou à bouts ronds (n° 3). Trois des cinq Vierges portent l'enfant sur le bras gauche, en conformité à une statistique établie récemment²⁰. L'Enfant, parfois vêtu d'une tunique est plus souvent nu, étend les bras en signe d'allégresse. Il bénit de la dextre ou il tient le globe, symbole de sa royauté. Dans le lot des cinq Vierges à l'Enfant de Sainte-Croix, se détache celle de l'absidiole sud en bois polychrome. Elle mesure 1,10 mètre de hauteur. Le fait que la sculpture soit tirée d'une pièce de bois très plate et non évidée étant un gage de relative ancienneté, on peut la dater de la fin du XIV^e siècle. La position de la Vierge est rigoureusement droite. Le buste est placé haut, les épaules sont étroites en accord avec la plastique médiévale. Les cheveux s'étalent en longues mèches sur les épaules. Le corsage serré est assorti d'une ceinture à boucle, ornement précieux et rare dans le costume de nos Vierges. Disons, si on ne voulait abuser du superlatif, que Notre-Dame de Sainte-Croix est unique. S'appliquent à elle en stricte rigueur de termes les vers du vieux poète Eustache Deschamp²¹ :

« Et afin qu'elle semble droicte
Lui fault faire sa robe estroicte
Par les flancs, et soit bien estrainte
Afin qu'elle semble plus joincte. »

Continuation de l'inventaire :

- Statue de la Vierge à l'Enfant n° 2, Notre-Dame des Fleurs, dans la sacristie, bois polychrome, h. : 1,10 m, fin XV^e siècle. L'enfant tenait dans les mains un oiseau.
- Statue de la Vierge à l'Enfant n° 3, Notre-Dame de la Délivrance, bras sud, bois polychrome, h. : 1,40 m. XVI^e siècle. L'Enfant Jésus, agite bras et jambes comme un bébé heureux sur le bras de sa mère qui le présente tout simplement à la vénération des fidèles.

20. Y.-P. Castel, « Les quatre-vingts statues de la Vierge à l'Enfant du pays bigouden », dans *Chrétientés de Basse-Bretagne et d'ailleurs, Mélanges offerts au chanoine Jean-Louis Floch*, Société archéol. du Finistère, Quimper, 1998, p. 99.

21. E. Deschamps, *Le Miroir de mariage*, 1406.

- Statue de la Vierge à l'Enfant n° 4, Notre-Dame-de-Charité, selon l'inscription à demi effacée sur le socle, dans l'absidiole sud, à terre, bois polychrome, h. : 1,40 m, revers plat, fin XIV^e-début XV^e siècle. La Vierge porte un corsage à lambrequins.
- Statue de la Vierge à l'Enfant n° 5, dans la sacristie, bois polychrome, h. : 0,90 m, XVII^e siècle. L'excroissance sur le sommet de la tête est destinée à maintenir la couronne mobile de métal posée en certaines occasions festives.
- Autre statue de la Vierge, intitulée Notre-Dame de Bonne Nouvelle, dans la sacristie, bois polychrome, h. : 1,10 m, revers plat, XVII^e siècle. Cette dernière ne laisse pas de faire problème. La femme représentée n'a pas d'enfant et ne peut en tenir, la main libre fermée pouvant tout au plus porter une palme. Comme le socle déborde sur la gauche on pourrait se demander s'il n'y a pas là place pour un enfant Jésus debout. Ce pourrait être aussi une statue rescapée d'une Sainte Famille, l'enfant Jésus marchant entre ses deux parents. Il est plus probable qu'il s'agisse de l'image d'une sainte quelconque rebaptisée Notre-Dame pour les besoins d'un sanctuaire trop pauvre pour se procurer une vraie sainte Vierge. Le chapitre de telles conversions de statues réserve bien des surprises.

Note sur la polychromie des statues

La plupart des statues évoquées ont gardé leur polychromie, grandes chapes rouges du Père Éternel, tuniques blanches de la Vierge Marie au manteau bleu semé d'étoiles ou de roses. Une des Vierges a sa tunique et son manteau dorés, ce dernier à revers rouges. Des traces de polychromie demeurent sur le saint Jacques. La polychromie a eu ses détracteurs. Le Christ en robe a quitté sa tunique rouge pour l'uniforme chêne foncé, ce qui rend la figure difficilement lisible. Les statues de saint Gurloès et de saint Gurthiern, quant à elles, ont été peintes en granité, du faux granite comme on dit du faux marbre, exemple intéressant de la fluctuation du goût. En d'autres occasions on les aurait peintes en blanc pour les faire ressembler à du marbre, le matériau noble de la statuaire classique. Ici le granite local prétend se hausser au rang du Carrare, du Paros ou du Pentélique.

Les vitraux

La majorité des baies de Sainte-Croix sont garnies de verres blancs ou faiblement colorés. La trame des plombs, simple treillis ou dessin kaléidoscopique sur noyaux octogonaux, apporte une note de diversité. L'absidiole nord au-dessus de la crypte est seule à rompre la quasi-monochromie générale. Des grisailles y réchauffent les huit fenêtres latérales, tandis que les fenêtres du chevet portent des personnages. A gauche le Sacré-Cœur, au centre sainte Hélène, l'inventrice de la croix dans les décombres sous le Golgotha avec la légende : « Sancta crux », en rapport avec le titre de l'église. A droite, la Vierge Marie un cœur sur la poitrine et le nom « Sancta Virgo Maria » inscrit dans l'auréole. Ces vitraux historiés, ni signés ni datés, sont de la seconde moitié du XIX^e siècle.

La grille du chœur

La grille en fer forgé qui ferme le chœur est composée d'arcs entrelacés, une grecque courant sous la barre d'appui. Les portillons sont ornés de lyres avec les monogrammes MA, Marie et XP le kiro grec qui désigne le Christ. Aux extrémités sont placés des panneaux verticaux aux gerbes de blé.

Le meuble de la sacristie

Installées en 1704, par l'abbé commendataire Guillaume Charrier rénovateur de l'abbaye (1686-1705), les boiseries de la sacristie sont l'œuvre du menuisier Pierre Le Dieu. Le lambris qui couvre la totalité des murs est interrompu par les deux grandes armoires des angles, avec des confessionnaux mobiles. L'ensemble rythmé par des pilastres à chapiteaux corinthiens est orné de rameaux fleuris, de tulipes, de cœurs et de marguerites. L'une des armoires porte un écu, mutilé comme l'ont été les médaillons, sauf celui qui fut sauvé par « un effet de contre-jour », lors du vandalisme des années 1792-1793.

L'orfèvrerie

Eu égard à ce qu'il dût être autrefois, le trésor de Sainte-Croix de Quimperlé, loin de valoir celui de l'abbaye Saint-Gildas-de-Rhuys, par exemple, est relativement modeste. Il faudrait pour se rendre compte de sa splendeur passée avoir en main les inventaires des XVII^e et XVIII^e siècles. On en a un aperçu, mais incomplet, à la fin de l'Ancien Régime. Suite à la loi du 10 septembre 1792, fut

dressé « l'état de l'argenterie provenant des établissements religieux supprimés et superflu des églises paroissiales et succursales du district de Quimperlé »²². Il détaille l'envoi parvenu à la Monnaie de Nantes le 5 novembre 1792, en provenance des Ursulines et des paroisses de Sainte-Croix, de Saint-Michel et de Lothéa, cette dernière mentionnée comme « supprimée ». Pour Sainte-Croix, le « superflu » consistait en une croix de procession en argent vermeil, une couverture de bâton de croix, (c'est-à-dire la garniture d'argent de la hampe), une lampe, un bénitier et son goupillon, un plat, des burettes et une « paix », alias baiser de paix, et deux chandeliers. Le tout pesait environ 10 kilos. Le lot de Sainte-Croix ne comporte ni calices, ni ciboires, ni boîte aux saintes huiles. On ne possède pas, comme pour nombre d'autres églises, les listes des envois effectués par la suite. Pour ce qui est des objets du XVIII^e siècle qui font aujourd'hui partie du trésor, il est probable qu'il en est à avoir appartenu à l'abbaye, mais ceci sous toutes réserves. On les distinguera des acquisitions postérieures.

Orfèvrerie d'Ancien Régime

La pièce la plus ancienne, la boîte aux saintes huiles, de la fin du XVII^e siècle, a bien souffert. La réparation du fond par plaques rivetées a causé la disparition des poinçons de maître et de jurande qui auraient permis d'en affiner la datation. Le couvercle en talon renversé est défoncé, les ampoules ont disparu. Il n'y a d'autre ornement qu'une frise ciselée en haut du couvercle. Sur le corps du coffret les armoiries « d'argent au sautoir d'azur, accompagné de quatre roses de gueules », permettent d'attribuer aux Briand, la donation de l'objet. Les Briand, dont la devise était : « Sans détour », étaient largement possessionnés dans les paroisses d'alentour, sieurs de Lannorgard au Trévoux, du Bodel à Mellac, du Lescoët à Riec, du Stang à Clohars-Carnoët, de Kervagat et de Penquélen à Querrien. Vu la qualité modeste du travail, on serait tenté d'attribuer la boîte aux saintes huiles à Henry Neuville, un Irlandais de la province de « Couak » (Cork). « Homme de petite stature, brun, un visage portant perruque », Neuville s'installe à Quimperlé vers 1695, où il est seul à exercer sa pratique, se contentant de la vente de bagues d'argent et du raccommodage de vieilles pièces²³.

22. Arch. Loire-Atlantique, série Q 505/2.

23. Y.-P. Castel, « Les orfèvres de Basse-Bretagne en 1699-1701 », dans *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, tome LVI, Rennes, 1979, p. 172.

Les autres objets anciens du trésor ont été fournis par des orfèvres de Lorient, de Landerneau, de Paris et de Quimper. De Lorient proviennent deux calices, forts différents d'allure encore qu'ils soient sensiblement de la même époque. Le premier, des environs de 1746, est une rare œuvre de Christophe Cordé. Après avoir servi divers maîtres dont la veuve de Germain Gougeon, à Paris, et Joseph Cailleau à Rennes, Cordé s'installe à Lorient, Grand-Rue, paroisse Saint-Louis. Le calice de Sainte-Croix, d'un baroque mesuré et de justes proportions, pied en doucine et nœud balustre, s'agrément de d'une harmonieuse répartition de godrons et de canaux tors sur le pied, le nœud et la fausse-coupe²⁴. Le second calice fut ciselé par le fils de Christophe, Pierre-Hyacinthe Cordé. Apprenti chez son père, Pierre-Hyacinthe rapportera de Paris, où il a travaillé comme compagnon, des dessins rococos en rupture avec le classicisme paternel. Le pied se renfle, la tige s'effile, la ciselure rocaille étale ses coquilles et déroule ses volutes auxquelles s'ajoutent des flammes et des entrelacs. On est en 1760²⁵. Eclectisme du goût... Deux ans plus tôt, en 1758, la fabrique de Sainte-Croix avait acquis du célèbre maître parisien Alexis Porcher un ciboire sobre, orné de panneaux et de canaux torsadés²⁶. A l'occasion, sous l'Ancien Régime, il n'était pas rare de voir ainsi les fabriques paroissiales se fournir chez les Parisiens par l'intermédiaire des orfèvres locaux. A part ce ciboire parisien l'orfèvrerie de Sainte-Croix relève d'une production essentiellement locale. Vers 1760, vient de Landerneau un encensoir aux proportions solides, sans surprises, dans la bonne manière du prolifique Benjamin Febvrier, que relève néanmoins une sobre ciselure de palmettes, de canaux et de feuilles repliées²⁷. Pour en terminer avec l'orfèvrerie ancienne, c'est-à-dire antérieure à cette Révolution où fonctionnent à plein les fourneaux des fondeurs, signalons, entre 1770 et 1775, la patène marquée des poinçons de Jacques-Joseph Vée, un orfèvre de la jurande de Quimper²⁸.

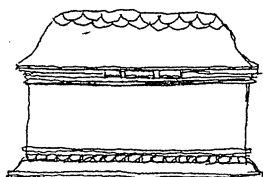
24. Y.-P. Castel..., *Les orfèvres...*, *op. cit.*, p. 90 et 357.

25. Y.-P. Castel..., *Les orfèvres...*, *op. cit.*, p. 91 et 390.

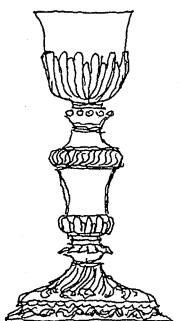
26. H. Nocq, *Le poinçon de Paris*, Paris, t. III, 1968, p. 351-352.

27. Y.-P. Castel..., *Les orfèvres...*, *op. cit.*, p. 103-104 ; Y.-P. Castel, « B. Febvrier de Lassaigue, marchand orfèvre à Landerneau (1718-1795) », dans *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, t. XCVII, 1971, p. 245-293.

28. Y.-P. Castel..., *Les orfèvres...*, *op. cit.*, p. 192.



BOÎTE aux HUILES. XVII^{es}.
Anonyme



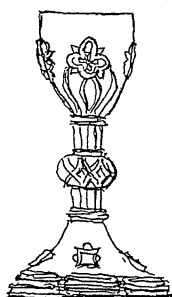
CALICE. 1746-50
Christophe Cordé



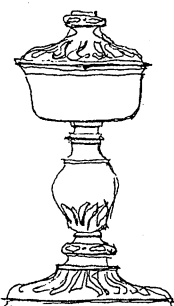
CALICE. 1759-60
Pierre Cordé



CALICE. 1819-1838
J.-H. Bassier



CALICE. 1868-1890
Demarquet frères



CIBOIRE. 1758
Alex. Porcher



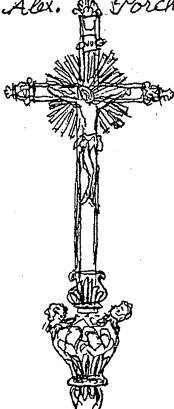
CIBOIRE. 1833-1838
Simon Le franc



CIBOIRE. 2^m. XIX^{es}.
Placide Bussielgue



ENCENSOIR. 1752(?)
Benjamin Febvrier



CROIX. 1819-1838
Anonyme



RELIQUAIRE. 1798-1809
Simon Le franc

TRÉSOR
DE
SAÏNTE-CROÏX
DE
QUÏMPERLÉ
(Y.-P. C.)

APPENDICE

(en écho à l'excursion à Priziac)

Priziac
Eglise Saint-Béheau

Le chapiteau aux bras enlacés

L'église de Priziac habituellement datée du XII^e siècle, du moins dans ses structures les plus anciennes, il n'est pas impossible qu'y aient été remployés des chapiteaux provenant d'un édifice antérieur. Les demi-meules latérales installées pour porter des tailloirs élargis afin de recevoir la retombée d'arcades plus épaisses serait la preuve d'une réutilisation de ces chapiteaux. Un tel procédé, ingénieux mais rare, a aussi été utilisé à Langonnet une église toute proche.

Sans entreprendre une étude exhaustive de Priziac qui réunit, selon André Mussat, « le plus bel ensemble de stylisations et de signes »³², nous nous attarderons au motif gravé sur un des deux chapiteaux de la pile d'entrée du chœur, à gauche. Original par l'absence d'astragale et de tailloir, sa décoration en fait un objet quasi unique dans le domaine roman breton.

Si Rosenzweig n'en parle pas³³, qu'il n'ait guère retenu l'attention de Roger Grand est plus étonnant. Le célèbre spécialiste de l'art roman en Bretagne, n'évoque notre chapiteau ni dans son chapitre général sur la décoration romane ni dans la monographie relative à Priziac³⁴.

Par la suite, les ouvrages qui décrivent le chapiteau en question évoquent la présence du svastika, ce qui, nous allons le voir, est pour le moins imprudent. L'idée du svastika s'est faite jour dans l'étude effectuée par l'inventaire général : « Chapiteau cubique sculpté en bas-relief, absence de tailloir, décor : svastikas terminés par des mains et entrelacs dans la partie inférieure. »³⁵.

La lecture de ce qui est gravé sur les deux faces du chapiteau

32. A. Mussat, *Arts et cultures de Bretagne, un millénaire*, Paris, 1979, p. 39.

33. M. Rosenweig, *Répertoire archéologique du département du Morbihan*, Paris, Imprimerie Impériale, 1863.

34. R. Grand, *L'art roman en Bretagne*, Ch. VII, « La décoration », p. 121-157, monographie Priziac, p. 396-398.

35. Inventaire général, *Cantons Le Faouët et Gourin*, p. 82, ill. 459.

qui est engagé dans un angle, ne laisse pas de doute pour Louise-Marie Tillet : « Les représentations humaines (à Priziac) sont rares : (entre autres) un svastika formé de deux bras terminés par des mains assez grossièrement taillées ». L'auteur parle aussi d'une « dalle sculptée en granit, qui se trouvait primitivement dans le mur Est de la chapelle (...) remployée dans la plate-forme de l'autel. De plan rectangulaire, le décor gravé dans l'angle postérieur gauche représente un bras replié en équerre avec une main ouverte aux doigts écartés qui n'est pas sans lien avec le svastika sculpté sur un chapiteau. Nous n'avons pu trouver aucune explication de ce curieux motif »³⁶.

Si l'angle droit formé par ce bras a quelque rapport avec les quatre bras de notre chapiteau, la comparaison avec le svastika ne semble, à l'examen, guère recevable. Une observation simple mais rigoureuse permet d'appréhender objectivement la réalité dans laquelle s'enracinent les formes gravées sur la corbeille du chapiteau. Les quatre bras ne sont autres que ceux de deux personnes qui s'étreignent. Dans l'impossibilité de montrer sur aplats le face à face habituel de ceux qui, selon l'étymologie du mot, s'embrassent, le sculpteur le prend autrement, plaçant les deux acteurs l'un derrière l'autre. Celui de l'arrière enserme ainsi de ses deux bras les deux bras de l'autre. L'interprétation du sujet ira dans des sens différents selon comment on voit le geste de ce dernier. Si ses bras se tendent dans la position de l'orant, ou de l'acceptant, on est dans la symbolique de l'union cordiale et affectueuse. Si dans ces mêmes bras on voit un effort fait pour se dégager d'une emprise forcée c'est différent. Le personnage serait un agresseur arrivant par derrière pour maîtriser l'autre.

De quelque façon qu'on interprète le geste, tendresse ou agression, deux êtres sont ici étroitement liés. Le symbolisme du lien se renforce justement par le motif gravé dans la partie inférieure du chapiteau, une sorte de ceinture faite d'un cordonnet lové sur deux boucles et qui s'affaisse sur lui-même.

Il serait intéressant de savoir si un tel motif se trouve ailleurs en France. Les sondages effectués sur le Poitou, la Saintonge, le Val de Loire et la Corse romanes n'ont rien donné, pas plus dans le repérage de svastikas que de bras enlacés à la manière de Priziac qui demeure, jusqu'à preuve du contraire un « unicum » assez étonnant.

Y.-P. C.

36. L.-M. Tillet, *La Bretagne romane*, 1982, Editions zodiaque la Pierre-qui-Vire, p. 276, ill. pl. 127, avec la collaboration d'Henri Vié, architecte à Nantes.

