

Introduction

Naissance d'une enquête iconographique

Qui n'a pas un jour rêvé de découvrir un trésor? Cette expérience rare m'est arrivée à l'été 1988, sans que pourtant j'en prenne alors clairement conscience. Un mois durant, j'avais été chargé de faire visiter à de nombreux touristes pressés les deux églises paroissiales de Dinan, charmante cité médiévale fortifiée de Bretagne. Au cours d'un moment de solitude dans l'édifice gothique dédié à saint Malo, alors que je déambulais dans la fraîcheur à la recherche de détails pittoresques, j'aperçus une sculpture inhabituelle : située à bonne hauteur à la jonction du déambulatoire et de la chapelle centrale du chœur, une clef de voûte sommeillait à l'abri des regards indiscrets (*fig. 1*). Je me promis de l'observer au moyen de jumelles dès le lendemain et d'en prendre un cliché, en espérant bénéficier d'une meilleure luminosité. Ce trésor n'était donc ni enfoui ni vraiment dissimulé, mais accessible à tous, aux fidèles paroissiens comme aux curieux de passage, tout au long de l'année : encore fallait-il circuler dans l'édifice et lever les yeux !

Mon premier réflexe fut alors de consulter les ouvrages des historiens locaux. À mon grand étonnement, la plupart d'entre eux n'avaient pas remarqué cette sculpture, et ceux qui l'avaient observée ne l'avaient pas comprise : « La chapelle axiale, enluminée par des vitraux que nous avons déjà observés, possède aussi des clés de voûte très curieuses à examiner, comme celle du déambulatoire vis-à-vis », rapporte un ouvrage des années 1960 ; l'année même de ma « découverte », un autre érudit se faisait plus précis : « L'une des scènes est originale : un personnage est debout avec une tunique. L'un des anges porteurs lui ferme la bouche de sa main droite ; l'autre a la main posée sur le cœur. Il y a là un symbolisme que nous n'osons pas indiquer par crainte d'erreur¹. » Une clef de voûte curieuse ; un symbolisme ésotérique. Rien qui ne put vraiment m'éclairer sur le sens de cette sculpture ! Surprise supplémentaire, l'œuvre ne figurait pas aux collections des *Inventaires du Patrimoine des Monuments historiques*. Peut-être pouvais-je espérer retrouver des informations dans quelques travaux universitaires récents, à vocation historique ou artistique. Ce fut une nouvelle déception de constater



Fig. 1.
Sculpture des
sept péchés
capitaux,
Dinan (22), église
paroissiale Saint-
Méllo, chapelle
axiale, clef de
voûte.

qu'aucune étude ne l'évoquait, ni même ne la recensait. En somme, tout laissait croire que j'étais devant une œuvre inédite, jamais étudiée, ni même répertoriée.

C'est en consultant l'impressionnante somme d'Alain Croix sur *La vie, la mort et la foi en Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, parue quelques années plus tôt, que je commençai à saisir le sens de ce motif iconographique. Une scène sculptée similaire, intitulée « Les sept péchés capitaux (Portail sud de l'Église Paroissiale de Saint-Léry) », était en effet décrite en ces termes : « À Saint-Léry, sept démons symbolisant les péchés capitaux se jettent tous ensemble sur un personnage qu'ils déchirent à belles dents, l'un d'entre eux au surplus le poignardant » (fig. 2). Il s'agissait donc d'une représentation du septénaire des vices ! À la satisfaction de comprendre enfin le sens de la sculpture de Dinan, s'ajoutait la déception de constater qu'elle n'avait rien d'un *unicum*, d'autant plus qu'une troisième scène identique se retrouve sur une clef de voûte de l'église paroissiale de Batz-sur-Mer, toujours en Bretagne, datée du XV^e ou du XVI^e siècle (fig. 3)².

Il était désormais évident que la compréhension de la sculpture dinannaise passait par une connaissance plus fine des deux autres exemplaires. À force d'observer ces trois sculptures et d'accumuler des informations ponctuelles, je



Fig. 2. *Sculpture des sept péchés capitaux*, Saint-Léry (56), église paroissiale Saint-Léry, bras sud du transept, bas-relief extérieur.



La malédiction des sept péchés – Laurent Guitton
 ISBN 978-2-7555-0153-3
 www.pur-editions.fr

Fig. 33.
 Sculpture des
 sept péchés
 capiteaux, Batz-
 sur-Mer (44),
 église paroissiale
 Saint-Guénolé,
 bas-côté nord,
 clef de voûte.

pris progressivement conscience d'une interrelation entre elles. J'étais bien sûr face à un motif identique, même s'il avait été décliné selon plusieurs modalités formelles; en dépit de ces différences visuelles, les sources d'inspiration semblaient bien être les mêmes, mais je n'étais pas en mesure de les préciser; enfin, j'en venais graduellement à cerner un milieu homogène de commanditaires potentiels ou avérés. Ces trois sculptures bretonnes, situées uniquement en milieu paroissial, semblaient vouloir délivrer un message particulier, tout en s'intégrant dans un contexte historique bien précis. En somme, l'assemblage des données incitait

toujours plus à concevoir une approche multidimensionnelle de ce *corpus* de trois sculptures, et à faire de ce motif singulier une histoire totale.

Mon enquête ne porte donc que sur trois sculptures. Il est légitime de s'inquiéter de la faible représentativité statistique de cette série. Dominique Rigaux ne qualifie-t-elle pas d'« images rares » les quelque quatre-vingt-dix représentations du Christ du dimanche qu'elle a recensées dans tout l'Occident chrétien du XIV^e au XVI^e siècle³? Et si justement l'intérêt de ces sculptures bretonnes tenait à leur rareté? Et si elles formaient un ensemble clos doté de sa propre cohérence? Ne pourrait-on même aller jusqu'à parler d'images exceptionnelles? Car il s'agit bien d'une série limitée d'œuvres : à l'heure actuelle, aucune autre sculpture identique n'a pu être recensée dans le reste de l'Occident ; ce motif ne se retrouve pas non plus dans les peintures murales. En fait, une unique enluminure reproduit cette formule de représentation des sept péchés capitaux. Le motif n'étant en rien banal, ces images peuvent donc bien être envisagées comme une invention iconographique insolite.

Inévitablement, cette particularité bretonne du septénaire des vices pose problème : comment et pourquoi un motif iconographique original des sept péchés capitaux a-t-il pris corps dans la Bretagne ducale à la fin du Moyen Âge? Pour envisager la résolution de cette double énigme, l'historiographie n'est que d'un faible secours, puisqu'aucune de ces sculptures n'a vraiment suscité d'études, tout juste quelques mentions rapides dans des ouvrages confidentiels. Un tel désintérêt de la part des chercheurs pour ce type de motif peut s'expliquer en premier lieu par la tendance des médiévistes à négliger les formules iconographiques apparues à la fin du Moyen Âge. Jérôme Baschet le reconnaît dans la conclusion de son ouvrage de référence sur les images médiévales, n'hésitant pas à affirmer qu'« un autre livre serait nécessaire pour analyser le déploiement des images dans les derniers siècles du Moyen Âge », en l'occurrence du XIII^e au XV^e siècle⁴. Par ailleurs, les historiens d'art bretons ont privilégié d'autres supports que la sculpture, et quand ils s'y sont intéressés, la pierre est restée le parent pauvre de leurs travaux⁵. On peut aussi justifier le désintérêt des chercheurs par la faible visibilité de ces trois sculptures, en particulier pour les clefs de voûte de Batz-sur-Mer et de Dinan, ainsi que par leur localisation au sein d'édifices paroissiaux sans prestige, et non dans des cathédrales⁶. Enfin, quand bien même l'œuvre de Batz démontre une esthétique plus sophistiquée, ces trois sculptures en pierre ne relèvent pas du grand art : rien en somme qui puisse supporter la comparaison avec les chefs-d'œuvre de l'art de la fin du Moyen Âge⁷.

Outre sa diffusion restreinte, l'autre originalité de ce corpus tient à son fort ancrage dans le temps et dans l'espace. D'abord, ces trois sculptures se localisent dans une entité politique homogène et bien individualisée, la Bretagne historique, ou plus précisément la Haute-Bretagne (*annexe 1*)⁸. Comme nous le découvrirons, ces œuvres se concentrent dans un laps de temps assez bref : c'est d'ailleurs ce contexte précis et borné qui permet d'accéder plus facilement au milieu des commanditaires, à l'origine de la diffusion du motif selon des logiques qu'il nous faudra préciser. Ce sont donc des images en réseau, qui dialoguent

entre elles, dans un temps court et un espace circonscrit⁹. Le choix du milieu paroissial et d'un support unique, la sculpture en ronde-bosse, relève selon toute vraisemblance d'une intentionnalité de la part des commanditaires.

À travers l'observation des images *in situ*, la consultation de nombreuses sources d'informations disparates, la recherche et la collection d'indices épars, le recours à des confrères spécialisés dans différentes disciplines, cette recherche s'apparente à une investigation de nature policière. En respectant plusieurs étapes méthodologiques, à savoir la constitution de fiches biographiques et d'arbres généalogiques, les mises en relation des acteurs impliqués, la détermination de leur bagage culturel et de leurs motivations intimes, la reconstitution du contexte et la déconstruction des ressorts de l'intrigue, cette enquête historique a l'ambition d'élucider les secrets de ces sculptures énigmatiques. Mais pourquoi garder par-devers moi les émotions suscitées par cette affaire, les excitations lors de la découverte d'un nouvel indice comme les déceptions produites par les fausses pistes? Et si ce processus heurté et complexe de recherche s'avérait tout autant instructif que les résultats assurés, les conclusions abouties, le dénouement de l'intrigue? Pourquoi ne pas convier le lecteur à entrer dans l'atelier de l'historien et lui faire partager son expérience intellectuelle, psychologique et émotionnelle? Suivons donc la proposition d'Ivan Jablonka quand il propose de « déplacer le centre de gravité de la narration et (de) consacrer une part du récit à la recherche elle-même, c'est-à-dire à la manière dont on a raisonné, enquêté, douté, prouvé. Le cœur du livre ne serait plus le récit historique, mais le *récit du raisonnement historique*, le reportage de l'activité intellectuelle sans laquelle l'histoire ne serait qu'un "narré" de surface¹⁰ ».

C'est par une approche à double détente que nous escomptons dénouer les fils de l'intrigue de cette énigme iconographique autour de ces trois sculptures. Le premier temps sera dédié à l'identification précise du motif des sept péchés, en tentant de nous mettre à la place des spectateurs contemporains de ces images: nous opérerons une description précise de chaque sculpture, avant de partir à la recherche de leurs sources et influences iconographiques et de leurs origines textuelles, puis d'envisager les modes de réception de ce motif dans ses trois déclinaisons. Le second moment sera consacré à l'identification des commanditaires, afin de reconstituer les significations et les intentions qu'ils ont pu leur conférer; il s'achèvera par la mise à jour des conditions et du sens à donner à la disparition de ce motif intervenue sous le règne de la duchesse et reine de France Anne de Bretagne.

Notes

1. Il s'agit respectivement de Mathurin MONNIER, *Dinan, mille ans d'histoire*, Mayenne, 1977 (1^{re} éd.: 1968), p. 145 et de Gérard MALHERBE, *Précis chronologique sur la construction de l'église Saint-Malo de Dinan et des deux édifices qui furent placés sous ce vocable*, manuscrit, Bibliothèque municipale de Dinan, 1988, p. 43.
2. Alain CROIX, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. La vie, la mort, la foi*, Paris, Maloine, 1981, vol. 2, pl. 69 et p. 1053 pour Saint-Léry, p. 1049, n. 70 pour Batz-sur-Mer.
3. Dominique RIGAUX, *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image médiévale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 20.
4. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 350.
5. L'ouvrage de synthèse de Victor-Henri DEBIDOUR, *L'art de Bretagne*, Paris, Arthaud, 1979, est révélateur de ces choix, puisque la sculpture sur pierre n'y occupe que vingt pages sur près de trois cent, dont trois sur les porches et seize sur les calvaires, dont l'apogée se situe aux XVI^e-XVII^e siècles. En revanche, une grande attention est accordée à la statuaire en bois.
6. Longtemps, cette désaffection s'est opérée à l'encontre des sablières de bois sculptées aux charpentes des églises bretonnes, avant que les travaux de Sophie DUHEM menés dans les années 1990 ne leur redonnent leur lettre de noblesse (Sophie DUHEM, *Les sablières sculptées en Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997).
7. La connaissance du milieu des artistes et artisans bretons de la fin du Moyen Âge reste très lacunaire, avec soixante-quatorze noms recensés; cf. Diego MENS, « Dictionnaire sommaire des artisans du XIV^e à 1550 », dans *Arts et artisans au temps des ducs de Bretagne*, Catalogue d'exposition, château de Suscinio, (14 mai-6 novembre 2005), Saint-Thonan, Cloître, 2005, p. 76-78. Le nombre de sculpteurs est encore plus limité, avec vingt-quatre noms mentionnés par Michèle BEAULIEU et Victor BEYER, « Bretagne », dans ID., *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1992, p. 139-146.
8. Le Bourg de Batz est alors une paroisse du littoral sud au fort dynamisme commercial (Alain GALLICÉ, *Guérande au Moyen Âge. Guérande, Le Croisic, le pays guérandais du milieu du XIV^e siècle au milieu du XVI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003); Saint-Léry est une minuscule paroisse rurale du centre de la Bretagne, au cœur d'une région économiquement défavorisée (Jacques-Marie LE CLAIRE, *Saint-Léry. Monastère et paroisse. Vie du saint*, Rennes, Impression du Nouvelliste, 1924); enfin, le sanctuaire Saint-Malo de Dinan est implanté dans une cité artisanale et commerçante, peuplée d'environ cinq mille habitants (Jean-Pierre LEGUAY, « Dinan au temps des ducs de 1283 à 1532 », dans Loïc-René VILBERT [dir.], *Dinan au Moyen Âge*, Dinan, Le Pays de Dinan, 1986). Pour une approche plus globale des contextes socio-économiques de ces trois localités, se reporter à Jean-Pierre LEGUAY et Hervé MARTIN, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducal (1213-1532)*, Rennes, Ouest-France, 1982, ainsi qu'à l'ouvrage collectif *Histoire de la Bretagne et des pays celtiques*, t. 2: *L'État breton (1341-1532)*, Morlaix, Skol Vreizh, 1987, p. 80-135 et sa mise à jour dans *Toute l'histoire de Bretagne. Des origines à la fin du XX^e siècle*, Jean-Jacques MONNIER et Jean-Claude CASSARD (coord.), Morlaix, Skol Vreizh, 2003, p. 198-235.
9. À cet égard, l'hypothèse d'une disparition d'une ou plusieurs œuvres montrant le même motif est peu probable: d'une part, il émane d'un milieu précis et fermé qui a utilisé cette iconographie à des fins idéologiques précises; d'autre part le support sculpté a connu moins de destructions que les peintures murales par exemple, même si l'on ne peut négliger la vague de destructions d'églises du XIX^e siècle qui a particulièrement touchée la Haute-Bretagne.
10. Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014, p. 296-297.