

schémas de composition. La sécheresse des moulurations, due à l'utilisation du granite, devient ici un thème de composition et un parti de rigueur.

Signalons que les salons du rez-de-chaussée conservent de beaux lambris ; les chambres de l'étage, distribuées à la moderne par un corridor, sont également toutes « boisées ». Enfin, la chapelle possède encore un petit retable lambris à décor de nœuds de ruban, de vases et chute de feuillages, bien caractéristique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup>, comme l'est aussi la balustrade de communion.

Françoise HAMON

*LA CHAPELLE SAINTE-NOYALE  
ET L'ÉGLISE DE NOYAL-PONTIVY*

La chapelle Sainte-Noyale se trouve située au lieu-dit Noyal-Guen, toponyme qui assure l'ancienneté du lieu de culte en laissant deviner les notions de territoire humide et de divinité féminine. Paroisse du bourg de Noyal jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ce lieu de culte vit son statut ecclésiastique modifié sous l'influence de plusieurs facteurs historiques, ce qui accéléra son devenir architectural ; à la pression démographique générale, favorisée aussi par la fin de la guerre de Succession, s'ajouta le fait déterminant de l'importante foire installée, par les vicomtes de Rohan, à Noyal-Pontivy et génératrice d'une activité commerçante concurrençant le milieu agricole ; le vieil édifice de Noyal-Guen, dépossédé de son titre de paroisse transféré à Noyal, fut alors reconstruit au début du XV<sup>e</sup> siècle.

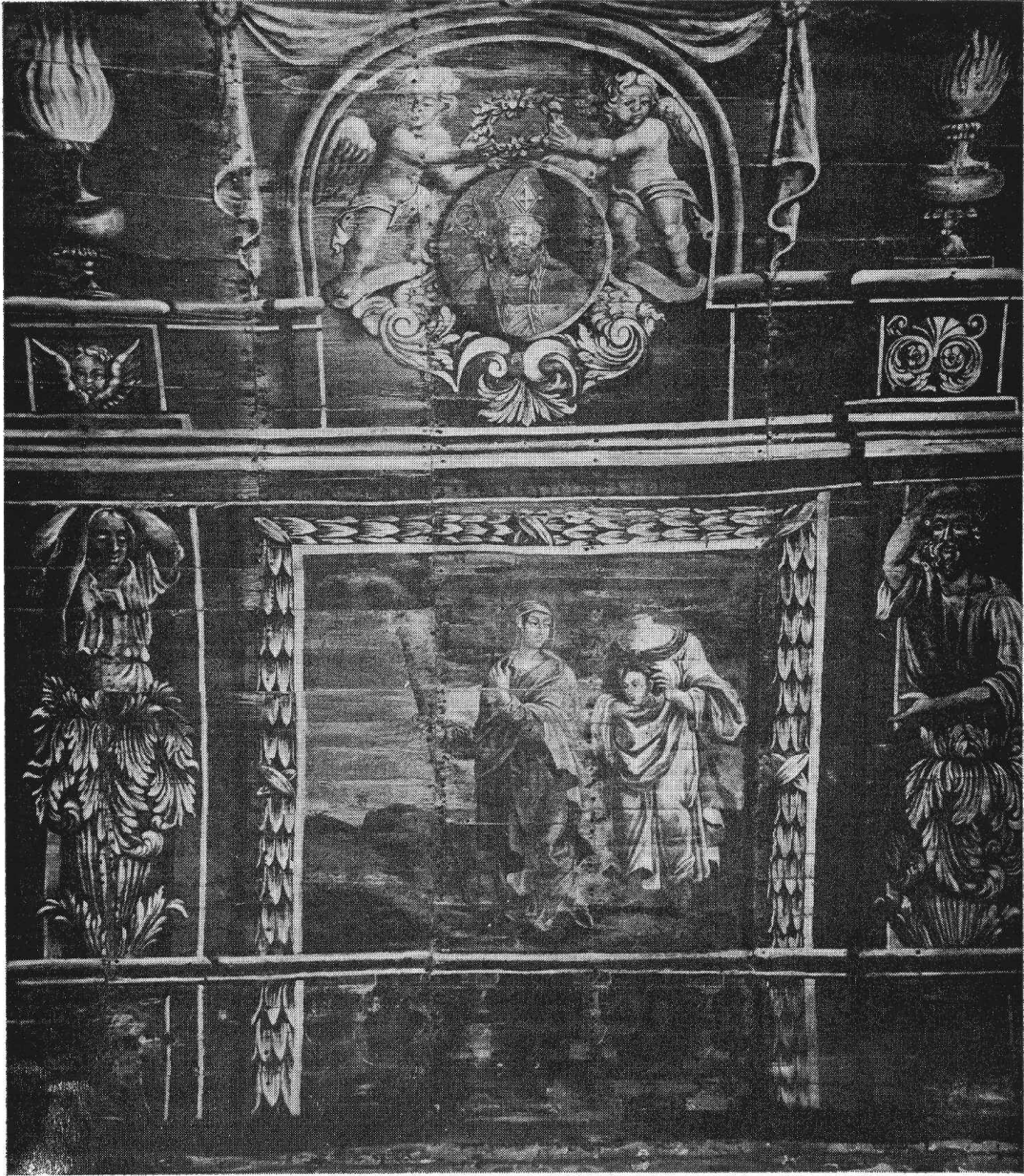
L'édifice actuel étonne par la longueur exceptionnelle du plan qui est, en fait, le résultat de l'agglomération successive d'éléments architecturaux au cours de deux grandes périodes de construction. Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, on construit la base de la tour et le portail méridional, comme le confirme l'inscription portant la date de 1423, dans un style gothique à peine flamboyant, rappelant, par la simplicité du chanfrein des piédroits et la sobriété des chapiteaux, le traitement anglais de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, tel qu'on le voit à Saint-Léon en Merléac et à Rostrenen ; le calvaire

est, lui, daté de 1424. A l'opposé, le plein cintre et la finesse décorative du porche indiquent un autre style, infiniment plus élaboré, dont Saint-Michel de Quimperlé et Kernascléden, vers 1430, sont les inspirateurs ; ainsi, nous avançons l'hypothèse que ce porche constitue une œuvre mineure, mais due à un grand atelier possédant une excellente maîtrise formelle du gothique et réalisée une trentaine d'années après le portail, c'est-à-dire vers 1450. Quant au portail occidental, son accolade, qui rappelle celles de la Houssaye sculptées autour de 1438, situe son exécution entre celle du portail et celle du porche méridionaux. Les contreforts enveloppant à glacis datent bien, au transept, du début du XV<sup>e</sup> siècle ; mais, ailleurs, il s'agit de copies postérieures d'autant plus facilement que l'aspect formel de cet élément architectural persiste jusqu'en 1490, comme le montre Saint-Malo de Dinan. Il reste, pour cette première période de construction, à résoudre un problème archéologique difficile : celui du portail de 1423 qui fut bouleversé, puisque la première inscription est maladroitement fractionnée au-dessus de la porte géminée et que la seconde fut stupidement remontée à l'envers ; nous pensons que ce n'est pas le fait d'ouvriers grossiers du milieu ou de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, mais plutôt la négligence de maçons de l'âge classique dont le savoir-faire ne fut pas à la hauteur de leurs contemporains décorateurs.

C'est aux alentours de 1700 que l'édifice prend la physionomie actuelle, seuls relevant du XVI<sup>e</sup> siècle les réseaux de baies en fleur de lys. On compléta le massif occidental par l'élévation d'un clocher au curieux profil accidenté de clochetons et relevé d'ardoises découpées et peintes en rouge, qui évoque celui, plus simple, de Stival ou celui de Pacé en Ille-et-Vilaine. Ensuite, on modifia le plan en reconstruisant, quelques mètres plus au Sud, tout le mur Nord de la nef, de sorte que la largeur de cette dernière se trouva réduite à cinq mètres et surtout que le massif occidental n'est plus dans l'axe longitudinal de l'édifice ; un pan de mur incongru, au Nord, indique encore la place approximative de l'ancien mur de la nef que des fouilles pourraient confirmer ; de plus, on peut supposer que les tombeaux et enfeux qui se trouvaient ménagés dans l'ancien mur Nord furent englobés dans la reconstruction plus au Sud, ce qui expliquerait la découverte d'ossements dans cette maçonnerie. Enfin, le meilleur apport architectural de l'âge classique réside dans la construction de la sacristie datée de 1719, qui,

sagement, allonge encore le module de la nef, soulignant l'étrangeté du plan, à la différence des sacristies hors-œuvre greffées latéralement, comme à Pleyben en 1719 aussi, et aboutissant à l'occupation majestueuse, et même ostentatoire, du territoire cultuel du placître ; ici, l'architecture classique n'a point troublé l'élégance de la façade médiévale et a réservé ses fastes pour l'intérieur de la nef et pour le chœur dont le décor fut radicalement aménagé par suite de l'aveuglement du chevet gothique.

Comme la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est une période heureuse pour les finances des fabriques, ces dernières stimulent par leurs commandes le développement de la culture savante en milieu rural ou, plus exactement ici, suburbain. L'orfèvrerie de la chapelle, comme celle de la paroisse, consiste en pièces courantes, c'est-à-dire de bonne qualité, mais non exceptionnelles, comme le calice en argent doré dont le poinçon se retrouve aux Fougerets et à Pléhérel, ou comme la croix de procession en argent, qui relèvent du succès des ateliers de Rennes et de Vannes au cours du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quant aux retables, ils témoignent aussi de la vigueur de la vie artistique de la Bretagne à cette date. Celui de l'autel majeur apparaît comme un modèle réduit de la formule lavalloise qui s'exprime en une version plus monumentale à Notre-Dame-de-Joie de Pontivy et que caractérisent la forme particulière du tableau et les guirlandes de fruits liés ; si la statue de gauche a été créée pour le retable, sont des remplois celle de droite, des environs de 1500, et la belle vierge à l'enfant, de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, mais retaillée pour remplir la niche du fronton. En revanche, la distortion de ligne entre fronton et cadre du tableau ainsi que l'étroitesse des panneaux latéraux à niches indiquent que les retables des bras du transept sont de type morbihannais ; le tableau de droite se signale par son iconographie apologétique : au-delà du thème de l'eucharistie, c'est en fait le pouvoir sacramentel du clergé qui est magnifié, non sans l'arrière-pensée politique d'affirmer l'exclusivité et la nécessité d'un groupe qui fonde la société trifonctionnelle de l'Ancien Régime. A gauche, le tableau montre des réminiscences léonardesques dans la composition, alors que le traitement stylistique, ordonné et maîtrisé avec une sensibilité grave, est inspiré par l'école française de peinture du XVII<sup>e</sup> siècle.



Noyal-Pontivy  
*Chapelle Sainte-Noyale*

(Cliché Inventaire)



Carnac - Lambris peint

(Cliché Inventaire)

Mais le décor le plus étonnant est constitué par les lambris peints qui couvrent tout l'espace intérieur en plein cintre. Le programme iconographique fut solidement et savamment conçu : dans la nef, deux registres parallèles racontent en plusieurs tableaux l'histoire dont Noyale, sainte céphalophore, fut l'héroïne ; puis les huit compartiments de la croisée réunissent exclusivement des vierges martyres, comme Apolline, Catherine, Lucie, la Madeleine provençale..., telles un bouquet spirituel de fleurs prématurément coupées ; enfin, les bras du transept et le chœur exposent un cycle christologique et marial ponctué de fragments de poésie mystique tirés, par exemple au Nord, des *Confessions* de saint Augustin. La grâce, au sens le plus racinien du terme, affecte tous ces visages féminins et illumine même celui du Christ figuré en un beau jeune homme de cour, symétriquement à la Vierge, au-dessus du chœur. Cependant, l'analyse stylistique fait apparaître des différences certaines de traitement entre les peintures de la nef et celles des autres parties : les lambris du chœur et du transept, dont la restauration de 1975 a restitué les douces couleurs, s'opposent au camaïeu splendide de la nef ; la qualité du dessin des martyres contraste avec l'affaiblissement des visages dans l'histoire de sainte Noyale ; enfin, le décor dans lequel s'ordonne le récit de la nef est volontairement plus monumental avec sa balustrade et ses grandes fenêtres en trompe-l'œil munies de fausses verrières incolores. Des comparaisons confirment les étapes du chantier et permettent même de reconnaître une « main » d'exécutant. Dans le chœur, les scènes sont présentées par des anges voletant qui sont comparables à ceux qui accompagnent, en musique, saint Dominique aux lambris de l'hôpital de Dinan exécutés vers 1675 ; mais la bordure feuillagée des tableaux de la nef, les pots à feu et les cariatides rappellent le décor du lambris de la chapelle Sainte-Suzanne de Mur, peints en 1697, très vraisemblablement par le même artiste. La décoration de la chapelle aurait donc été entreprise vers 1680 par les lambris du chœur, puis se serait poursuivie vers 1695 par ceux de la nef, la campagne de travaux se terminant par la construction de la sacristie en 1719. L'origine de ce décor est à chercher dans les œuvres ornementales créées par les artistes de Louis XIV au moment de la transition vers le style suivant ; c'est tout d'abord le plus connu, Jean Bérain (1648-1711), dessinateur de la chambre du roi en 1673 où l'on rencontre l'ornement en coquille et le croisillon à fleurettes si fréquents ici ; dans ses gravures de la galerie d'Apollon du Louvre,

on retrouve la rose entourée de rinceaux que reprennent des objets de décoration, comme les tapisseries de la Savonnerie ou les dentelles d'Alençon, et qui est placée ici au fronton de chaque tableau de la nef. Mais le vocabulaire ornemental et l'esprit décoratif des environs de 1700 sont surtout diffusés par des ornementistes plus modestes, véritables fabricants d'ornements, auteurs de catalogues de gravures fournissant des modèles de mobilier : par exemple, Jean Le Pautre grave vers 1675 une planche intitulée « Projet de cabinet » où figurent les encadrements de laurier et l'oiseau aux ailes éployées, comme dans les lambris de la nef ; de même, son contemporain, Jean Marot, compose « Diverses inventions nouvelles pour cheminées » où il utilise l'oiseau au long cou sinueux. Le peintre de la nef de Sainte-Noyale, qui est aussi celui de Sainte-Suzanne, pensons-nous, a dû s'inspirer de ces catalogues de mobilier pour adapter, vers 1700, les formules ornementales de l'art royal à la dévotion locale, et ce avec un brio incontestable que peu d'érudits ont reconnu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1932, de Rosenzweig à Duhem ; seuls du Halgouët, vers 1945, et M. Thomas-Lacroix avaient compris qu'il y avait là une œuvre originale de la peinture bretonne. Aux exemples déjà cités, il faudrait en ajouter d'autres, comme les lambris de la chapelle Sainte-Barbe en Noyal-Pontivy ou encore ceux de Carnac, pour voir se constituer une masse picturale dont la fonction esthétique fut de théâtraliser l'agencement des volumes intérieurs pour la gloire d'un Dieu pourtant « sensible au cœur ». Mais tout cet ensemble reste encore à étudier sérieusement. Enfin, l'oratoire Saint-Jean, voisin de quelques mètres, apparaît comme un résumé de la chapelle elle-même ou, plus précisément, comme un exemple de ce syncrétisme artistique : dans l'édifice ouvert, datant des environs de 1500, une belle vierge hanchée, du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, est remployée dans un retable de 1700, tandis que les lambris, exposant la savoureuse légende de la sainte, ont été exécutés au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour l'église paroissiale, nous nous bornerons à signaler la complexité et la problématique de l'analyse architecturale. Lorsque un nouvel édifice dut exprimer, à partir de 1420, la fonction paroissiale du bourg et remplacer la vétuste chapelle romane, on s'orienta progressivement vers des solutions originales : le porche méridional qui n'évoque ni Kernascléden ni la Cornouaille ; la porte, à la base de la tour, ornée de crochets identiques à ceux



de la Houssaye ; la surprenante tour datée de 1457 et reprenant pourtant une formule archaïsante, du XIV<sup>e</sup> siècle, comme si les constructeurs avaient eu le goût des valeurs murales, de la monumentalité du bâti, ainsi que le suggèrent aussi les grosses colonnes qui rythment lourdement la nef ; la mention d'Olivier de Ponsal qui oriente les recherches vers Kernascléden et Vannes, ou plus généralement vers le rôle de mécénat du duc et de son entourage immédiat ; la progression, vers l'Ouest, du chantier qui se termine, après la porte occidentale qui rappelle celle de Notre-Dame-de-Joie, par le mur Sud-Ouest en pan coupé et à décor Renaissance des environs de 1520. Enfin, pour la période moderne et contemporaine : le déplacement vers l'Est du chevet vraisemblablement au XVIII<sup>e</sup> siècle, en tout cas antérieurement au cadastre de 1814 ; l'habillage gothique du chœur au XIX<sup>e</sup> siècle ; le remplacement, par des voûtes de briques au début de ce siècle, de la vaste charpente dont le Musée de Rennes a conservé une sablière.

Les formules artistiques, qui ont découlé de conditions historiques inverses, opposent donc l'église paroissiale de Noyal-Pontivy à la chapelle Sainte-Noyale, c'est-à-dire l'ambition d'un grand édifice à la délicatesse fastueuse d'un lieu de pèlerinage champêtre.

Roger BARRIÉ