

LES PEINTURES MURALES DE NOTRE - DAME DE KERNASCLEDEN

77

par Titina Kornezou

La présente étude, centrée sur l'un des monuments de l'art gothique en Bretagne, Notre Dame de Kernascléden dont l'intérêt artistique dépasse largement les frontières de cette région, propose d'analyser cette production artistique avec ses spécificités, tout en essayant de la placer au sein de la société vivante de l'époque, de son contexte historique et de ses nombreux paramètres sociaux et spirituels¹.

Quelques rappels sur le contexte historique de l'époque semblent à cet effet nécessaires.

Après une longue guerre de succession, qui a duré pendant tout le XIV^{ème} siècle, la Bretagne connaît à partir de 1381 (traité de Guérande) et pendant tout le XV^{ème} siècle une grande période de stabilité politique, avec l'avènement au pouvoir du Duc Jean V (1399-1442), qui est suivie d'une longue ère de paix. Le duché devient un territoire neutre entre la France et l'Angleterre déchirées par la Guerre de Cent Ans et aussi un pays d'accueil pour de nombreux réfugiés, à qui le Duc accorde volontiers des lettres de nationalité. Ainsi les échanges se multiplient; échanges commerciaux mais aussi échanges d'idées et assurent à ce pays essentiellement rural un bien-être financier, à un moment où la France était en proie "à la très grande désolation et misère pitoyable"².

¹ Cette étude constitue une brève présentation de mes recherches sur ce sujet dans le cadre d'un travail universitaire (Maîtrise et D.E.A.) effectué à l'Université de Rennes II en 1985-86, sous l'aimable direction des Professeurs Xavier Barral i Altet et Daniel Russo. Le matériau photographique, fait par moi-même est ici publié pour la première fois.

² Legay J. M. - Martin H., *Fastes et malheurs de la Bretagne ducale, 1213-1532*, éd. Ouest-France, Rennes, 1982, 435 p.

Cet état prospère est aussi un état indépendant: la Bretagne n'est pas une province détachée de la France mais un duché juxtaposé: le Duc tient son pouvoir de Dieu et non du roi de France, il lui prête ainsi l'hommage simple, debout, l'épée au côté. Dès les premières années du XV^{ème} siècle, la puissance ducale s'affirme, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du duché. Jean V consolide son pouvoir au moyen d'un jeu subtil d'alliances par des mariages des membres de sa famille avec les couronnes de France, d'Angleterre et avec les grandes maisons d'Orléans, de Bourgogne, d'Armagnac.

A l'intérieur du duché son autorité se renforce également: le mariage de sa soeur Marguerite avec le comte de Rohan lui assure l'alliance de cette puissante famille. Les Rohan appartenaient à la haute noblesse, possédaient un immense domaine au coeur de l'actuel département du Morbihan, à cheval sur quatre évêchés, et étaient également liés à la maison de France et de Navarre, position très inconfortable lors des conflits entre la France et la Bretagne.

78

La cour ducale, comme d'ailleurs les rares grandes cours des seigneurs bretons -car la Bretagne comptait surtout de petits seigneurs -fonctionnait à l'image de puissantes cours de Bourgogne et du Berry. La haute noblesse bretonne était aussi préoccupée par l'entretien d'une cour nombreuse, par le souci d'embellissement de ses demeures et par son "style de vie"³. Le Duc formé dans sa jeunesse dans la très raffinée cour de Bourgogne, sous le tutorat de Philippe de Hardi, avait pris goût à toutes les belles choses, pièces d'orfèvrerie, bijoux, tableaux d'émail, vaisselle d'or et d'argent. Mais à cette fin du Moyen-Age où les nobles puissants avaient pris le relais de l'Église dans la conduite de grands programmes artistiques, le Duc entreprend surtout un mécénat très actif pour la reconstruction (cathédrale Saint-Pierre de Nantes, église de Locronan, ...) ou l'édification de nouvelles églises.

L'exemple ducal a été vite imité par la noblesse qui trouve ainsi le moyen d'atteindre son double objectif: illustrer sa puissance et témoigner de sa piété. Cependant il s'agit surtout d'une sensible résorption des intentions liturgiques au profit des intentions politiques; les valeurs de puissance et de majesté se substituent, à cette fin du Moyen-Age, progressivement aux valeurs sacrées. Le mécène de l'époque ne perd jamais de vue sa propre gloire, sa commande lui semble faite pour révéler à tous l'ampleur de sa réussite.

Bien que la plupart de ces monuments existent toujours sur le territoire breton et constituent des témoignages précieux du mécénat breton, le manque de documents d'archives rend difficile toute tentative d'étude globale sur le mécénat au XV^{ème} siècle en Bretagne; seules quelques études sur des monuments précis jettent un peu de lumière sur les conditions de leur création, sur les rapports entre commanditaires et artistes et sur la compréhension des liens, mal définis en général, entre la production artistique et son rôle social⁴.

L'essor artistique de la Bretagne concerne surtout l'architecture; mis à part les grandes cathédrales construites à cette époque, un nombre très important de chapelles et d'églises a été édifié, même dans les coins les plus éloignés du territoire breton. Parmi celles-ci, la chapelle de Kernascléden, consacrée au culte de Notre-Dame, tient une place d'exception non seulement à cause de son architecture, mais surtout pour son ensemble de peintures murales.

³ Sur le fonctionnement des cours médiévales:

Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e s.*, Paris, 1849-1853, 2 vols. Meiss M., *French painting in the time of Jean du Berry*, Pierpont Morgan Library, N. York, 1968-1974, 2 vols. Robin F., *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne du roi René d'Anjou*, Picard, Paris, 1985.

⁴ Sur les conditions de travail des artistes-artisans en Bretagne voir:

X. Barral éd., *Artistes, artisans et production artistique en Bretagne au Moyen Age*, Rennes, 1983, 2 vols.

La peinture murale en Bretagne n'a malheureusement pas laissé des traces suffisantes pour nous permettre de mesurer toute l'importance que cet art avait au Moyen-Age. Alors que l'art du vitrail a laissé quelques exemples de très haute qualité, l'humidité du climat n'a pas favorisé la pratique de la fresque, ni d'ailleurs la conservation des peintures existantes. Actuellement, parfois de simples traces de polychromie dans des églises témoignent de l'existence des peintures murales. Par ailleurs la Bretagne possède un nombre relativement réduit d'églises voûtées en pierres, peut-être parce que le granit et le kersanton qui sont surtout utilisés dans cette région ne se prêtent pas aisément à l'appareillage des arcs et des voûtains. Le bois étant utilisé plus fréquemment comme type de couverture, la plupart de grands ensembles picturaux sont des lambris peints; les peintures de Notre-Dame du Tertre à Châtelaudren (Côtes d'Armor) et celles de Kermaria-Nisquit à Plouha avec sa bien connue Danse Macabre, en constituent les exemples les plus représentatifs et les plus complets de la peinture sur lambris de bois de la fin du Moyen-Age en Bretagne⁵. Les peintures de Kernascléden appliquées sur le granit constituent une intéressante exception et avec les deux ensembles précédents sont les plus illustres exemples de la peinture monumentale gothique en Bretagne.

79

La chapelle Notre-Dame de Kernascléden se trouve dans le bourg de Kernascléden, loin de tout centre urbain important au coeur des terres qui appartenaient autrefois au comte de Rohan (31 km au nord de Lorient, à 67 km au nord-ouest de Vannes). Son emplacement géographique a été le facteur principal de l'état de méconnaissance auquel elle a été contrainte pendant longtemps.

Le village de Kernascléden s'est progressivement formé autour d'une chapelle vouée au culte de Notre-Dame qui existerait vraisemblablement avant la construction de la chapelle actuelle et qui constituerait un lieu de pèlerinage très fréquenté. La construction de la chapelle actuelle a débuté probablement aux alentours de 1429, financée par le comte Alain IX de Rohan et partiellement par le duc Jean V et sa femme Jeanne de Navarre; la représentation de leurs armoiries sur les clés de voûtes permet d'établir une chronologie à peu près certaine pour les différentes étapes de la construction. La nef et le transept ont été achevés en 1433 et le choeur en 1453, mais voûté seulement en 1464. L'étude des armoiries et une inscription encastrée sur le collatéral nord permettent d'affirmer que la chapelle a été construite en deux tranches successives et a été consacrée en 1453 par l'évêque de Vannes, alors que le voûtement n'était même pas achevé. Le double noble patronage, du comte de Rohan et du duc de Bretagne, justifie, du moins en partie, tout le soin apporté à son édification.

Malgré ses modestes dimensions, la chapelle de Kernascléden constitue un exemple très caractéristique de l'architecture gothique en Bretagne. Le parti-pris de la construction démontre une certaine ambition, peu courante dans la série des "chapelles basses". Le voûtement en pierre et la pénétration directe des nervures des voûtes dans les piliers du choeur, sans chapiteaux, témoignent d'une volonté d'égaliser les grandes constructions bretonnes⁶.

⁵ La peinture sur lambris va connaître un grand essor qui continuera pendant les XVIIe et XVIIIe s. Barral X., *Décor peint et iconographie des voûtes lambrissées de la fin du Moyen Age en Bretagne*, dans Académie des Inscriptions et Belles Lettres, juillet-octobre 1987. Thibout M., *Notre-Dame du Tertre de Châtelaudren*, dans Congrès archéologique de France, Saint-Brieuc, 1949. Begule L., *La chapelle de Kermaria - Nisquit et sa danse des morts*, Paris, 1909.

⁶ Pour les arts et surtout l'architecture en Bretagne: Debidour, *L'art de Bretagne*, Arthaud, Paris, 1979. Mussat A., *Arts et cultures de la Bretagne*, éd. Berger Levrault, Paris, 1979. Waqueth H., *L'art de Bretagne*, éd. Arthaud, Paris, 1960.

L'extérieur est particulièrement orné, les contreforts sont décorés de pinacles et de clochetons; son clocher fait partie d'une série de clochers inspirés de celui de Kreisker à Saint-Pol de Léon. Le soin particulier apporté à la décoration de la façade sud, avec son porche abritant les statues de douze apôtres, montre qu'il fonctionnait comme entrée principale puisqu'elle donne du côté du village. Le chevet, à l'Est est plat et son austérité est rompue par les pinacles qui coiffent ses contreforts. Il faut noter que dans l'abondance de l'ornementation extérieure nous trouvons associées aux formes principalement flamboyantes, des formes du gothique rayonnant du XIV^{ème} siècle. Aussi le chœur se différencie dès l'extérieur par son toit entouré d'une balustrade.

80

Le plan de l'église est en forme de croix latine, avec une longueur de trente mètres sur neuf mètres de large. L'intérieur, rythmée de la nef, de la croisée du transept et du chœur, est voûté d'ogives. Le chœur, d'une longueur égale à celle de la nef comporte des voûtes à pénétration directe qui s'élèvent plus haut que celles de la nef et est éclairé par la grande fenêtre du chevet. Bien qu'entre la nef et le chœur il n'existe pas d'opposition nette, leurs différences architecturales évoquent l'évolution du style. Les marques des tâcherons, qui sont les mêmes dans tout l'édifice, attestent pourtant que c'est le même atelier qui a travaillé pour les différentes parties. La chapelle de Kernascléden par son architecture ne constitue pas un exemple isolé; au contraire elle s'inscrit dans le même courant qui a produit aussi celle de La Martyre et de Saint-Fiacre du Faouët. Il s'agirait même, d'un seul atelier qui serait à l'origine de toutes ses constructions.

C'est à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que des érudits locaux et les sociétés savantes ont commencé à s'intéresser à l'édifice, mais surtout pour son architecture et sculpture; il a été classé par les Monuments historiques en 1857. La chapelle de Kernascléden a été pendant longtemps admirée surtout pour son architecture; ses peintures sont mentionnées pour la première fois à la fin du XIX^{ème} siècle. Selon certaines sources elles auraient été recouvertes d'un badigeon pendant la Révolution, qu'on a fini d'enlever en 1920 pour les peintures du transept sud. A partir de cette date elles constituent l'objet de travaux de restauration et d'études plus systématiques⁷. Avec la création du Musée des Monuments Français au Palais de Chaillot, elles vont y être reconstituées en 1947, d'après des relevés à l'aquarelle, faits par le peintre des Monuments Historiques Louis Ypermann en 1922 et ceux d'Élisabeth Faure pour les anges musiciens et trouveront enfin leur place au sein de la peinture murale gothique française.

Les peintures de Kernascléden sont réparties sur toutes les voûtes et les tympanons du chœur et aussi dans les deux bras du transept.

Les trois voûtes du chœur sont chacune divisée en huit voûtains triangulaires, de dimensions 5mX3,30mX2,250m. Ces vingt quatre panneaux racontent la Vie de la Vierge et l'Enfance du Christ, selon les évangiles apocryphes. Cette iconographie traduit le désir nouveau de la tendresse humaine, le désir d'approcher la Vierge, principal intercesseur après de son Fils, qui se retrouve chez tous les mystiques depuis Saint-François. La mise en place du décor s'effectue selon les impératifs imposés par le support architectural; le récit est compartimenté et chaque scène est bien délimitée par les côtés du triangle du voûtain.

⁷ Deschamps P., "Notre-Dame de Kernascléden", dans Congrès archéologique, XV session, Cornouaille, 1957. Pennendreff A., "Découverte des fresques du M. A.", dans *Jardin des Arts*, no 36, 1957, pp. 743-750. Danigo J., *Kernascléden*, éd. Le Doaré, Châteaulin, 1976.

Et aussi je me permets de citer mon mémoire de maîtrise "Les peintures murales de N. D. de Kernascléden", Université de Rennes, 1985.

KORNEZOU: LES PEINTURES DE KERNASCLEDEN

La lecture commence du côté Nord et d'Ouest vers l'Est et le récit débute avec l'Expulsion de Joachim du Temple, l'apparition de l'Ange à Joachim, l'apparition de l'Ange à Anne, la Rencontre à la Porte Dorée, la Présentation de la Vierge au Temple, le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité du Christ, la Présentation de Jésus au Temple, l'Annonce aux Berges, l'Adoration des Mages.



Peintures des voûtes du chœur. Scènes la vie de la Vierge : L'Annonciation et la Visitation.

Le récit continue au Sud, d'Est en Ouest, avec Hérode donnant l'ordre du Massacre, deux panneaux consacrés au Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, le Retour d'Égypte, Jésus au milieu des docteurs, l'Annonce à la Vierge de sa Mort, la Dormition de la Vierge, les Funérailles de la Vierge, l'Assomption, Saint-Thomas recevant la ceinture de la Vierge et le Couronnement de la Vierge⁸.

Il s'agit d'un cycle iconographique marial très complet qui met l'accent sur la prédestination de la Vierge, lui conférant ainsi toute l'importance que son culte prend progressivement à partir du XII^e siècle.

Les thèmes illustrés sont aussi prétexte à la mise en place d'un décor monumental de type courtois qui reflète clairement les aspirations sociales de ceux qui l'ont commandé. Le soin apporté à l'exécution des costumes, des coiffures, des vêtements ou des armes qui sont tous contemporains à la création des peintures, confirme la transposition à l'époque de leur exécution des récits évangéliques. Le peintre donne à l'histoire sacrée de la Vierge tous les

⁸ Sur les questions d'iconographie voir: Male E., *L'art religieux de la fin du M. A. en France*, éd. Armand Colin, (6^e édition), Paris, 1969. Garnier F., *Le langage de l'image au Moyen Age*, éd. Le Léopard d'or, Paris, 1982. Reau L., *Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., Paris, 1957, 3 vols.

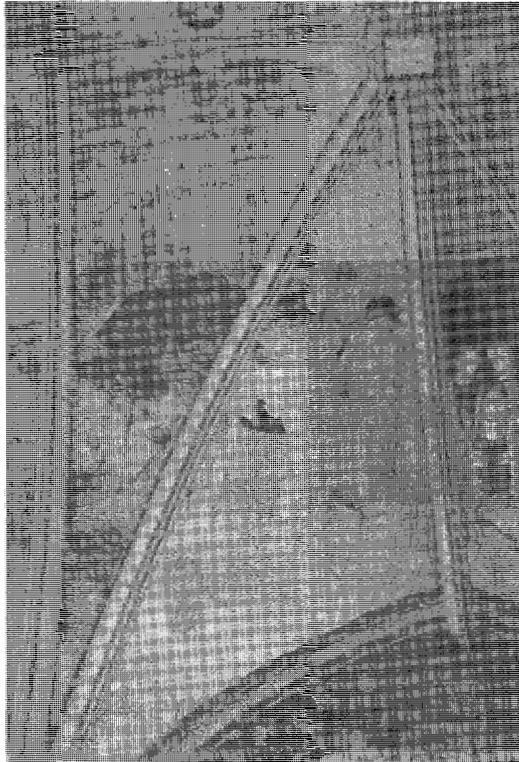
attributs de la réalité de son époque. Ainsi sous nos yeux s'animent les divers aspects de la vie seigneuriale médiévale, avec son mode de vie, ses costumes, ses armes, ses villes fortifiées et ses châteaux. Même les pavements peints, qui résolvent judicieusement le problème posé par le support architectural en remplissant les angles inférieurs des triangles, évoquent des pavements existants dans plusieurs châteaux de l'époque, comme dans le château de Suscinio (Morbihan). La Vierge devient aussi l'incarnation de la "noble Dame" telle que l'ont définie les idéaux de la chevalerie et l'amour courtois. Cette dimension courtoise du culte de la Vierge épouse et renforce son importance mystique dans les consciences des fidèles.

82

L'étude stylistique de ces peintures, appliquées sur une couche d'apprêt, révèle qu'elles sont toutes d'une même "main". Effets de profondeur spatiale, astucieuse solution au problème du conditionnement par le support architectural, diversité des mises en scène, savantes représentations des fonds architecturaux, telles sont les caractères principaux de ce style. En ajoutant à ceci la finesse d'exécution des figures et des vêtements, les silhouettes élancées et élégantes des personnages, la noblesse et la souplesse du trait, les souples retombées des plis, nous avons le portrait d'un artiste qui semble maîtriser ses moyens. La vivacité de l'écriture et la volonté d'unité de la composition font de cet ensemble l'oeuvre d'un seul artiste, même si, étant donné les dimensions, il s'agirait plutôt d'un travail d'équipe. Des légères différences de facture ou même de dessin sont parfois sensibles d'un panneau à l'autre, comme c'est le cas entre la scène du Mariage de la Vierge et celle de Jésus parmi les docteurs.



Peintures des voûtes du choeur.
La Fuite en Égypte et l'ordre du Massacre des Innocents



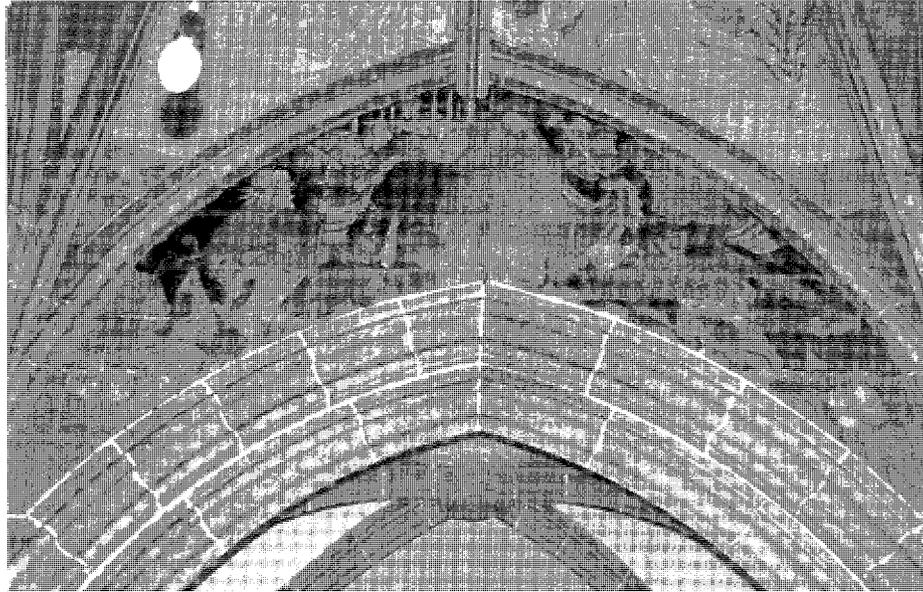
Peintures des voûtes du chœur. Le retour d'Égypte et Jésus parmi les docteurs.

Le dessin des draperies, la finesse des figures et les traitements variés des différentes scènes permettent la comparaison avec les peintures des Cordeliers d'Angers (1457-1462) et avec celles de la chapelle de Pimpéan à Grézillé (Maine et Loire) exécutées pour Bertrand de Beauveu, familier du roi René d'Anjou et de Charles VII, dans les années 1460-70. Aucun élément flamand n'est présent dans les peintures des voûtes du chœur de Kernascléden. La préciosité de la ligne et les références quasi permanentes à la vie de cour permettent de les rapprocher à certains manuscrits de l'atelier de la Loire. Mais surtout elles semblent être en rapport avec le grand courant du gothique international qui s'est développé au XIV^{ème} siècle. Le décalage chronologique entre les peintures des voûtes de Kernascléden, exécutées forcément après le voûtement du chœur, donc pas avant 1464, et la période de l'essor du gothique international, ne nous paraît pas interdire une telle hypothèse; il peut être attribué à la nécessité de mise en place de conditions sociales et économiques précises, qui sont apparues en Bretagne bien plus tard que dans d'autres régions. La circulation d'idées et des formes artistiques au XV^{ème} siècle était pour la Bretagne le résultat d'une conjoncture politique et économique favorables.

Sous les voûtes du chœur, sur les tympans de six grandes arcades et sur l'arc triomphal qui mène du transept au chœur, un autre ensemble des peintures est consacré à la Passion du Christ. La peinture est ici appliquée directement sur la pierre, sans couche d'apprêt. Les

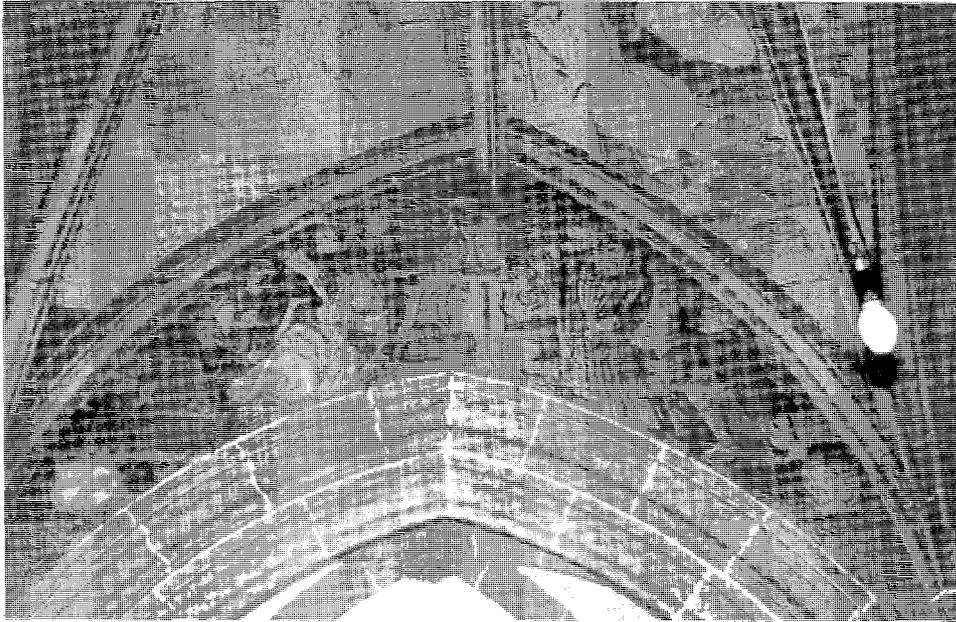
sept scènes suivent le même sens de lecture que celles des voûtes; elles commencent au Nord, d'Ouest en Est, avec la Cène, le Baiser de Judas, le Christ aux outrages. Au Sud, d'Est en Ouest on voit le Portement de Croix, la Crucifixion, la Mise au Tombeau. Enfin sur le tympan de l'arc triomphal à l'Ouest se présente la Résurrection. Le cycle de la Passion est détaillé avec soin, bien qu'il ne mette en place que les épisodes les plus importants de cette iconographie. Cette disposition qui fait coïncider la lecture des épisodes de la Vie de la Vierge avec les scènes de la Passion a une importance iconographique particulière, car elle permet d'associer de façon directe la Vierge à la Passion de son Fils, d'inciter les fidèles à mettre aussi leurs vies, en rapport avec le sacrifice divin pour assurer le salut de leurs âmes.

84



Peintures des tympanus du chœur. Le Baiser de Judas.

Ici, les décors sont beaucoup moins recherchés que dans les peintures des voûtes; l'accent est mis sur l'expression du "pathos" et le parti-pris est celui d'une certaine expressivité des personnages. Les scènes sont riches en éléments iconographiques, dont les sources ne sont pas seulement les évangiles mais aussi des pièces du théâtre religieux, les Mystères. L'épisode du Baiser de Judas offre de nombreux détails iconographiques insolites: le personnage qui cherche à s'enfuir provient des Mystères et se retrouve pour la première fois dans une miniature de Jean Fouquet à Chantilly et aussi chez les peintres allemands ("La Grande Passion" de Dürer, gravure sur bois), la lanterne qui éclaire le visage du Christ est aussi un élément qui se retrouve au théâtre religieux, dans une pièce de Jean Michel. Les costumes et les armes, décrits minutieusement, sont contemporains aux peintures: chaperons à bords retroussés, turbans orientaux, aumônières suspendues à la ceinture; Joseph et Nicomède, dans la scène de la Mise au Tombeau, sont représentés comme de riches bourgeois du XVème siècle. L'étude des costumes fournit aussi des renseignements précieux sur les données vestimentaires de l'époque et peut donner des indications importantes sur les problèmes de datation.



Peintures des tympanes du choeur. La Crucifixion.

Ces peintures présentent, d'un point de vue stylistique des caractères particuliers. La manière est plus sèche, les draperies plus anguleuses, les positions des personnages et l'organisation spatiale de chaque scène subordonnés aux particularités du support qui intervient parfois dans la composition et "coupe" les jambes des figures. Les silhouettes sont tassées, les visages moins fins et plus larges; le mouvement est rendu par des attitudes exagérées, presque caricaturales. L'artiste affirme son goût pour la narration pittoresque par la multitude des détails réalistes, particulièrement dans les épisodes du Portement de Croix et de la Crucifixion. Les jointures des pierres du support sont apparentes et rompent l'unité de l'espace pictural. La forme même du tympan, entraîne les attitudes courbées, accroupies ou agenouillées de tous les personnages latéraux. Les attitudes sont figées et même les fortes gesticulations ne rendent pas l'impression du mouvement. Le traitement des draperies s'effectue par des lignes sombres ou blanches sur les vêtements. Cependant le travail de l'artiste pour le rendu des physionomies, surtout celles des soldats, dans la scène du Baiser de Judas, démontre une variété et une pertinence remarquables. Les couleurs utilisées sont presque les mêmes que pour les peintures des voûtes: des bruns-rouges assez sombres, le vert, le jaune, du jaune d'ocre jusqu'au jaune d'or, mais employées ici à dominante sombre. La couleur joue un rôle secondaire, l'artiste utilise surtout un graphisme un peu sec pour rendre l'essentiel de son récit.

Les peintures des tympanes forment ainsi un deuxième ensemble stylistique et se différencient de celles des voûtes. Des similitudes étonnantes avec les peintures de l'église Saint-Sulpice des Landes (Loire-Atlantique) qui datent de la fin du XV^{ème} siècle, donnent lieu à penser que l'atelier des peintures des tympanes de Kernascléden était un des nombreux ateliers locaux itinérants, peut-être peu en rapport avec les grands courants stylistiques de son temps, mais connaissant parfaitement la gestuelle et les décors du théâtre religieux.



L' Ascension, détail (relevé à l'aquarelle, Palais de Chaillot).

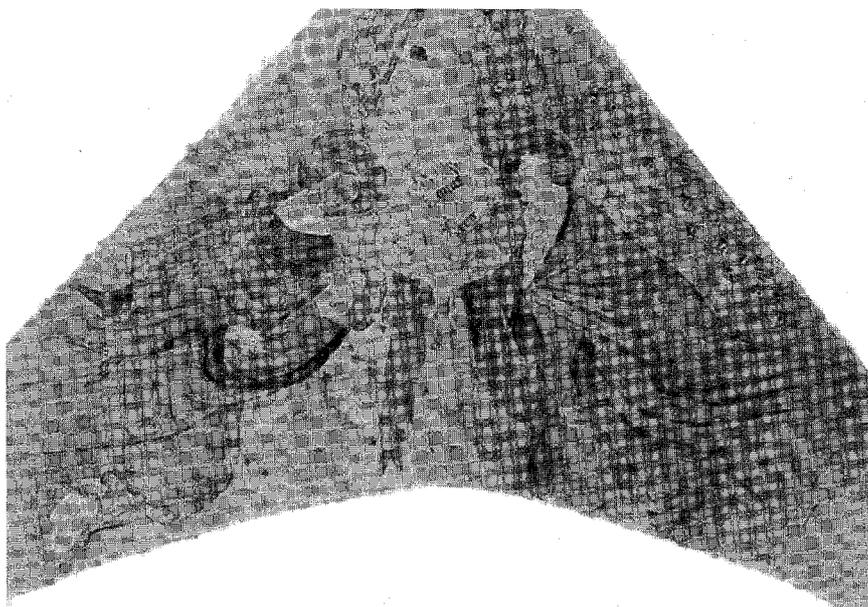
86

Sur le tympan de la grande arcade du transept nord, la peinture de l'Ascension du Christ constitue la suite iconographique de la Passion et en même temps un introduction au thème du Paradis avec les Anges Musiciens qui est représenté sur les quatre voûtains de la voûte du transept nord. Chaque voûtain met en scène deux anges dont l'un joue d'un instrument -viole, harpe, tambourin, rebec-et l'autre chante la musique inscrite sur une partition. Les instruments représentés sont, selon la tradition de la Bible, des instruments célestes; la musique des partitions est une messe à deux voix d'origine aragonaise⁹. Le thème du Paradis musical évoque un espace céleste qui est relié à l'espace terrestre, dans lequel se déroulaient les épisodes de la Vie terrestre du Christ et de la Vierge. La peinture de l'Ascension marque le passage entre les deux espaces aussi bien par son thème que par son emplacement.

Les peintures du transept nord semblent appartenir à un même ensemble stylistique. La peinture est appliquée sur apprêt, comme pour les peintures des voûtes du chœur. Les compositions se caractérisent par la souplesse du dessin, le manque de volume et de poids des corps des anges qui flottent en suspens dans l'espace. Les draperies, rendues impétueusement, donnent une dynamique à la composition.

Les visages des anges comme d'ailleurs ceux des personnages de l'Ascension, sont larges, peu expressifs, sans aucune trace de modelé. Les pommettes sont saillantes et le nez légèrement épaté. Les yeux sont rendus avec une attention particulière: un peu bridés, ils ont la vivacité des taches sombres sur les larges visages blancs. Remarquable est le soin

⁹ Günther U., Les anges musiciens et la messe de Kernascléden, dans "Les sources en musicologie", *Actes des journées d'études de la Société française de musicologie*, Paris, 1981.



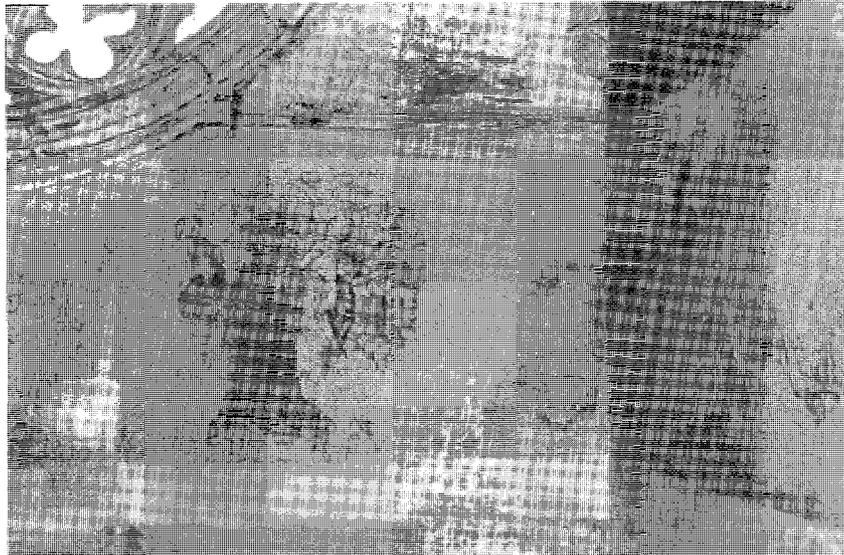
Les Anges Musiciens (relevé à l'aquarelle, Palais de Chaillot).

apporté à la décoration des auréoles, des ailes des anges et des riches bordures de leurs chapes. Mais ce qui surtout différencie ces peintures des précédentes est l'utilisation de la couleur. La gamme des couleurs est beaucoup plus claire et lumineuse: des roses passés, des bruns-jaunes, des vert lumineux, des rouges. La distribution des teintes produit des rapports colorés entre les anges et aussi des contrastes judicieux. L'utilisation du blanc est tout à fait remarquable et rehausse l'éclat des tonalités d'ensemble. Bien que les couleurs soient un peu passées, à cause du temps, leur savant emploi démontre que l'artiste de ces peintures était un excellent coloriste.

Le thème des Anges Musiciens étant fréquent dans l'art du XV^{ème} siècle, nous sommes en mesure de faire des rapprochements avec les lambris peints de Notre-Dame de Carmès en Neullac; on retrouve les mêmes visages larges, aux pommettes saillantes. La même élégance du dessin se retrouve à la voûte du chœur de la cathédrale de Trégulier (Finistère) avec son décor d'Anges Musiciens, exécuté vers 1450. L'éclat du coloris rapproche les Anges de Kernascléden à ceux du Palais Jacques Coeur à Bourges (1470). Ainsi ces peintures du transept nord semblent être l'oeuvre d'une troisième équipe d'artistes dont le graphisme moins délicat et le dessin un peu lâche sont compensés par une grande originalité et maîtrise de la couleur.

Dans le transept sud, deux autres peintures s'opposent par leur thème à la vision du Paradis et complètent ainsi la matérialisation de l'univers chrétien médiéval: la Danse Macabre et l'Enfer.

La Danse Macabre évolue du mur sud vers le mur ouest; elle est placée à hauteur d'homme et est délimitée par une bande noire. Sa longueur sur le mur sud est de 4,50 mètres et elle occupe toute la longueur du mur ouest. Il s'agit du thème iconographique qui met en scène toute la hiérarchie humaine en marche vers la mort. Le prédicateur sur sa chaire et le squelette agenouillé à ses pieds qui souffle dans sa trompette donnent le signal



La Danse Macabre, paroi sud du transept sud.



La Danse Macabre, les premières figures (relevé à l' aquarelle du Palais de Chaillot).

du commencement de la Danse . Le cortège commence par des représentants des plus hautes charges spirituelles et temporelles pour se terminer par les hommes de humble condition: on voit défiler le Pape, l'Empereur, le Roi, le Cardinal, l'Évêque, le Seigneur, le Bourgeois, le Marchand, le Laboureur, la Veuve, le Mendiant. A côté de chaque personnage surgit sa propre mort, représentée par un squelette et le prend par la main pour l'entraîner à la danse. Le nombre des couples est ici assez limité; seulement 25 personnages participent à



La Danse Macabre, le Cardinal et le Seigneur (relevé à l'aquarelle du Palais de Chaillot).



La Danse Macabre, le Marchand et le Bourgeois (relevé à l'aquarelle du Palais de Chaillot).

la Danse , alors que la Danse Macabre de Kermaria Nisquit met en scène 47 figures et celle de la Ferté Loupière 42 personnages¹⁰. Malheureusement la dégradation de la peinture sur la paroi ouest est tellement importante que les dernières figures sont à peine perceptibles.

¹⁰ Mesnard, "La mort et l'au-delà, Kermaria Nisquit et Kernascledén", dans *Bulletin de la Société d'Émulation des Côtes du Nord*, 1982, pp. 187-111.

Le macabre, en tant que thème iconographique, n'apparaît qu'à la fin du XIV^{ème} siècle. Les grandes épidémies de peste qui ont ravagé l'Europe aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, les guerres, l'apparition des nouveaux ordres religieux ont entraîné la création d'un nouveau mysticisme qui se complaisait à l'évocation de la mort. La Danse Macabre matérialise l'idée de l'égalité des hommes devant la mort qui a été propagée par les ordres mendiants¹¹.

Le thème de la Danse Macabre apparaît presque simultanément dans la poésie et au théâtre religieux¹². A la fin du XIV^{ème} siècle la Danse Macabre était jouée dans les églises: progressivement elle s'en est détachée et en 1449 Philippe le Bon l'a fait jouée dans son hôtel de Bruges. La popularité du thème qui s'explique par la satire des comportements sociaux qui y est incluse, a contribué à son rapide adoption par la peinture. En 1425, a été peinte, la première Danse Macabre connue, celle du cimetière des Saints Innocents à Paris (aujourd'hui disparue) et un grand nombre d'illustrations du thème apparaît dans les églises, les cloîtres, les châteaux. A la fin du XV^{ème} siècle l'éditeur parisien Guyot Marchand diffuse largement le thème avec une série des gravures sur bois.

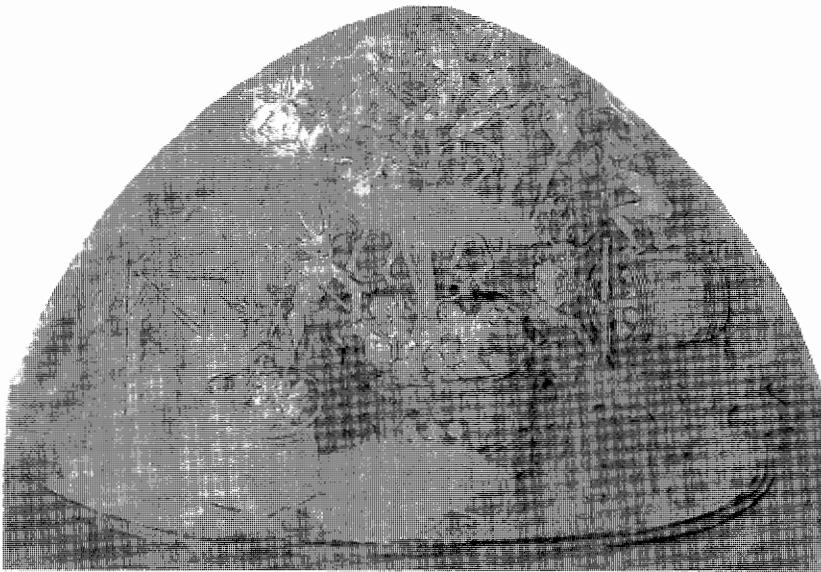
La littérature de la mort offre un vaste répertoire des figures à l'imagination plastique. Les poèmes de Jean Gerson organisent les éléments de la Danse Macabre en un système cohérent et personnifient la Mort abstraite qui devient alors le double décharné de chacun de protagonistes. Les vers qui accompagnaient la Danse Macabre de Kernascléden dont il ne subsiste que quelques fragments impossibles à déchiffrer, pourraient nous éclairer sur les rapports entre les textes et les images; notamment dans quelle mesure ces peintures constituaient la mise en images des poèmes du XV^{ème} siècle sur la mort.

Au dessus de la Danse Macabre, sur le mur ouest se trouve une grande peinture représentant l'Enfer, qui fait suite à l'iconographie de la mort. La représentation médiévale de l'Enfer puise ses sources dans un vieux texte grec "l'Apocalypse de Saint Pierre" qui date du II^{ème} siècle. Le Moyen-Age n'a pas directement connu ce livre, car il avait été condamné par les Pères de l'Église au IV^{ème} siècle. C'est la "Vision de Saint Paul" qui s'en est inspirée et l'a transmis au Moyen-Age; ce texte raconte le voyage du Saint en Enfer, et fournit des nombreuses descriptions des supplices. A ces récits viennent s'ajouter les légendes irlandaises des voyages dans l'au-delà, des légendes populaires qui renvoient à une culture folklorique¹³. L'Enfer devient un thème courant en occident au XV^{ème} siècle, lorsque l'Église, longtemps réticente, a accueilli ces légendes et la culture folklorique qui se trouve à son origine assure cependant au thème sa popularité. Pendant tout le XV^{ème} siècle les représentations peintes ou sculptées du thème se multiplient.

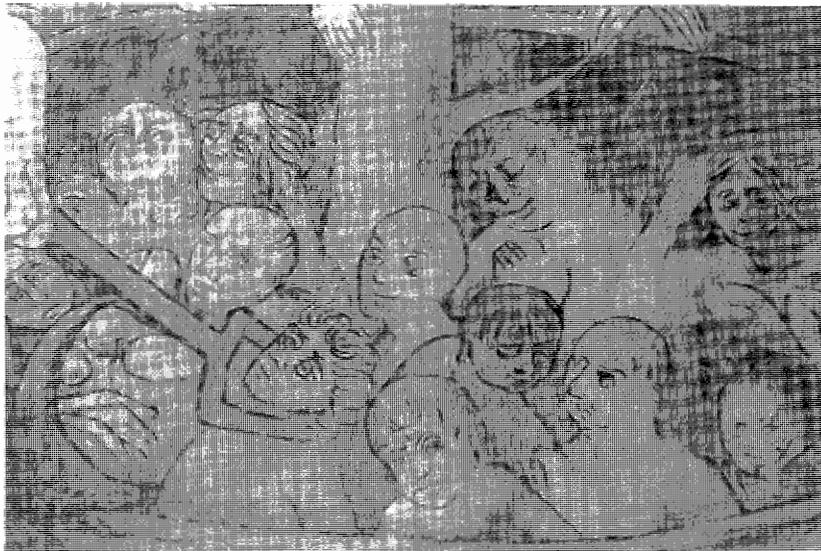
11 Sur les conceptions de la mort il existe une nombreuse bibliographie: Aries P., *L'homme devant la mort*, éd. du Seuil, Paris, 1977. Tenentil A., *La vie et la mort à travers l'art du XVI^e s.*, A. Colin, Paris, 1952. Vovelle M., *La mort en occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983. Corvisier A., "La représentation de la société dans les danses des morts", dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, oct.dec., 1969. Chartier R., Les arts de mourir, 1450-1600, dans *Annales E.S.C.* - no 1, 1976, pp. 51-75.

12 Dubruck, *The theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Mouton, La Haye, 1964.

13 Gatto G., Le voyage du Paradis, La christianisation des traditions folkloriques au M. A., dans *Annales E.S.C.* no 5 (1979), pp. 929-942. Baschet J., Les conceptions de l'Enfer en France au XIV^e s.: imaginaire et pouvoir, dans *Annales E.S.C.*, no 1, jan. fév. 1985, pp. 185-207. Gourevitch A., Conscience individuelle et image de l'au-delà au Moyen Age., dans *Annales E.S.C.*, 1982, pp. 255-275. Le Don G., *Les structures de l'imagerie infernale dans la littérature et la plastique du M. A.*, 2 vols, thèse de 3^{ème} cycle, Tours, 1976.



L' Enfer (relevé à l' aquarelle, Palais de Chaillot).



L' Enfer, supplice de la chaudière (relevé à l' aquarelle)

L'Enfer de Kernascléden se caractérise par la diversité des supplices représentés; certains s'inspirent des textes précis (l'arbre sec sur lequel sont empalés des damnés provient de la "Vision de Saint Paul" et se retrouve dans le chant douze de la Divine Comédie), mais aussi d'autres, entièrement originaux, semblent sortis de l'imagination féconde de l'artiste ou peut-être des légendes folkloriques (supplice du "barattage": tonneau rempli des damnés

tourné par un démon à la manivelle). L'Enfer de Kernasclédén se complaît dans des descriptions qui insistent sur l'aspect morbide et diabolique du thème. Cependant les suppliciés ne donnent pas des signes de souffrance et les démons ont souvent des figures presque humaines, avec parfois une certaine bonhomie. Cette représentation du thème témoigne par certains détails iconographiques, tels que le supplice du "barattage" et la position de l'arbre sec, d'une originalité profonde.

Malgré sa richesse iconographique l'ensemble du transept sud reste relativement pauvre sur le plan stylistique. On serait tenté de qualifier ce style comme étant inférieur à celui des autres peintures. Il faut pourtant tenir compte des graves détériorations de ces peintures qui nous empêchent d'avoir aujourd'hui une idée exacte de ce qu'elles étaient à l'origine. Or, la schématisation extrême des formes, le trait un peu fruste, les mouvements presque caricaturaux des personnages permettent de penser que l'ensemble du transept sud est l'oeuvre d'une quatrième "main". Le dessin de la Danse Macabre est rapide et sûr, les personnages tracés hardiment et un trait sombre souligne nettement les volumes. Des couleurs, un peu vives à l'origine, comme témoigne le manteau rouge du cardinal, ne subsiste qu'une teinte jaune ocre. La peinture de l'Enfer démontre le même souci de schématisation avec cependant des descriptions anatomiques assez détaillées; les physionomies sont individualisées, quoiqu'inexpressives et les corps plutôt correctement proportionnés.

Par son dénuement stylistique, cet ensemble paraît mieux répondre à la piété populaire¹⁴. Même si la noble élégance des scènes de la Vie de la Vierge, le lyrisme du coloris des Anges Musiciens en sont absentes, la verve, l'expressivité et le traitement parfois caricatural des personnages confèrent à ces peintures une remarquable puissance d'évocation; la lecture en est ainsi facilitée et l'impression sur les fidèles est immédiate et forte. L'effroi de l'homme du XV^{ème} siècle devant sa mort, en trouve ici sa plus puissante illustration.

92



L' Enfer, le supplice de l' arbre sec (relevé à l' aquarelle).

¹⁴ Delaruelle E., *La piété populaire au Moyen Age*, Torino, Bottega di Erasmo, 1975. Schmitt J. Cl., "Région populaire et culture folklorique", dans *Annales E.S.C.*, no 5, 1976, pp. 941-953.



Détail d' Ange Musicien (relevé à l' aquarelle du Palais de Chaillot).

Le programme iconographique de Kernascléden met en place les thèmes les plus populaires de l'époque pour illustrer le double but de la peinture: certes un but décoratif mais surtout un but éducatif. Considérée comme la "Bible des illettrés", la peinture murale de la fin du Moyen-Age se charge d'une fonction essentiellement éducative liée à la prédication qui se déroulait au sein d'un spectacle, entourée des symboles peints ou sculptés, bien lisibles. Le fidèle, placé dans la nef, avait, une vision complète de l'univers chrétien avec la terrible alternative de l'au-delà: d'un côté le Paradis et de l'autre la vision terrifiante non seulement de la mort physique inéluctable, mais surtout des tourments de l'âme. Entre les deux, les peintures du chœur, lues comme une bande dessinée, offraient le seul chemin de Rédemption, celui de l'imitation des souffrances du Christ sur Terre.

La disposition est d'autant plus astucieuse puisqu'elle place le fidèle en contact beaucoup plus direct, à cause de leur emplacement, avec les peintures du transept qu'avec celles du chœur. Le chœur étant réservé au clergé, les fidèles n'y avaient accès que lors des processions. Il semble ainsi que le programme iconographique, malgré sa cohérence, s'adressait à deux types de sensibilité religieuse : à celle de la masse des fidèles peu instruits et à celle de la noblesse, qui était le commanditaire de l'oeuvre et du clergé.

Il nous faut, afin de mieux comprendre à quels besoins spirituels répondaient ces peintures, de les mettre en parallèle avec les autres manifestations caractéristiques de l'univers mental de l'homme de cette fin du Moyen-Age¹⁵. Les rapports entre le clergé et les fidèles avaient changé depuis la fin du XIV^{ème} siècle. La nouvelle pastorale conviait les fidèles à prier eux-mêmes, à prononcer eux-mêmes les paroles des textes sacrés; la liturgie

¹⁵ Le Goff J., *L'imaginaire médiéval*, éd. Gallimard, Paris, 1985. Huizinga, *L'automne du Moyen-Age*, éd. Payot, Paris, 1980. Duby G., *Le Moyen-Age*, éd. Skira, Paris, 1985.

était transportée dans leur quotidien. Les moyens d'éducation religieuse, comme la prédication et le théâtre, sont les deux principales directions que nous mettrons en rapport avec les peintures, dans la mesure où ils se réfèrent aussi à une conception de l'espace médiéval.

La prédication apparaît à la fin du XII^{ème} siècle, lorsque les dominicains ont transféré le discours sacré de la rhétorique savante des monastères, au dialecte de tous les jours, en vulgarisant les thèmes pour les ramener au niveau de l'auditoire le plus fruste¹⁶. Mais c'est à la fin du XIV^{ème} siècle que les grandes missions, les tournées des prédicateurs nomades, ont commencé. Les procédés didactiques employés par les prédicateurs étaient ceux employés par les maîtres d'école. Cependant la position institutionnelle était niée ou du moins masquée par la nature spectaculaire du discours. Les profondes émotions qu'ils faisaient naître n'étaient pas transmises par le sermon, car il était seulement le canevas, sur lequel ils brodaient leur éloquence. Le sermon permettait à un large public de recevoir une teinture de savoir scolaire en le réduisant à des formules stéréotypées mais avec une mise en scène exceptionnelle. La popularité de la prédication était aussi assurée par la critique fréquente des institutions politiques en place; ce châtement verbal auquel les nobles se pliaient facilement, servait parfois d'exutoire à la colère populaire.

94

En 1418, arrive en Bretagne le prédicateur catalan Vincent Ferrier (1357-1419) après l'invitation du duc Jean V. Son itinéraire en Bretagne, où il mourra un an plus tard, est connu: il a parcouru toute la région et sa présence à Josselin et à Guéméné, sur les terres des Rohan, pendant trois jours, est attestée.¹⁷

Ses sermons, précédés d'une messe solennelle, accompagnée des chants, attiraient d'énormes foules, composées aussi bien du Duc et des nobles, que des bourgeois et du petit peuple. Il parlait surtout de morale qu'il fondait sur le Christ, mais l'originalité de son discours était son insistance eschatologique. Il prêchait l'imminence du Jugement Dernier ou l'apparition de l'Antéchrist, pour obtenir la reconversion immédiate des pécheurs et la foule croyait parfois l'événement arrivé. Il se complaisait dans de longues et terribles évocations de la mort, avec toute une mise en scène, quasi théâtrale, composée de gestes impétueux, de pleurs et d'exhortations à la pénitence. Grâce à l'expressivité de ses gestes il se faisait comprendre — bien qu'il ne parlât qu'en catalan avec seulement quelques citations en latin — par un large public qui ne parlait que le breton.

Il est difficile de mesurer l'influence des prédicateurs, souvent dénués de goût et parfois provoquants, sur la création artistique. Or, il est indéniable qu'ils aidaient les fidèles à acquérir un ensemble de capacités interprétatives face aux oeuvres picturales. Les images fortes qu'ils employaient, s'imprimaient sur les consciences individuelles et permettaient l'identification rapide et le déchiffrement des scènes peintes.

La mission de Vincent Ferrier en Bretagne semble liée à la présence des thèmes macabres dans les chapelles bretonnes. La Danse Macabre disparue de Notre-Dame du Roncier à Josselin, au coeur des terres des Rohan, ne serait-elle pas, au même titre que celle de Kernascléden, la cristallisation de ses sermons en images? De plus, la présence du prédicateur qui ouvre la Danse de Kernascléden ne fait-elle pas référence à la personne

16 Martin., Les procédés didactiques en usage dans la prédication de la France du Nord au XV^e s., éd. CNRS, Paris, 1977. La prédication et les masses au XV^e s. Facteurs et limites d'une réussite, Privat, Paris, 1979.

17 Blanchard R., Durée de l'apostolat de Saint Vincent Ferrier en Bretagne, dans *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, mai 1887, pp. 1-10. La Borderie A., La mission de Saint Vincent Ferrier en Bretagne (1418-1419), dans *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, Vannes, 1200.

même du prédicateur catalan, tel qu'on le voit représenté sur un vitrail du XV^{ème} siècle de Notre-Dame de Roncier?

L'analyse musicologique de la musique jouée par les Anges Musiciens ¹⁸ apporte des repères nouveaux. Il s'agit d'une musique espagnole, proche des textes aragonais, connus aussi à Avignon, car en 1394 le Pape Benoît XIII était un cardinal aragonais. Or, vers 1430, la notation noire et le répertoire du XIV^{ème} siècle avaient pratiquement disparu. Par conséquent, les peintures des Anges Musiciens ne pouvaient pas être de beaucoup postérieures à cette date. La présence de Vincent Ferrier, protégé de Benoît XIII, semble appuyer cette hypothèse, selon laquelle les peintures du transept nord auraient été exécutées peu après son achèvement, vers 1435. Et alors pourquoi les peintures du transept sud ne seraient-elles pas aussi exécutées à cette date, vu notamment l'unité iconographique de cette partie de l'église? Cette hypothèse, certes difficile à prouver, placerait la Danse Macabre de Kernascléden parmi les toutes premières représentations du thème en France.

Le théâtre religieux constitue un autre paramètre de la vie spirituelle médiévale. Au XV^{ème} siècle, le théâtre religieux se caractérise par son détachement progressif du milieu clérical et par l'ouverture des représentations aux fidèles. Les signes de cette évolution sont l'introduction du théâtre en milieu urbain et l'utilisation de la langue vulgaire. L'évolution des textes est suivie d'une évolution de la mise en scène: la réalisation scénique n'étant que la visualisation de l'espace sacré suggéré par le texte. Le lieu primitif de la scène était le chœur de l'église où se déroulait, à l'origine, un simple dialogue extrait des évangiles. A mesure que le drame se complique, les accessoires et les décors se multiplient, jusqu'à l'apparition du décor simultané. Plus tard, l'espace théâtral évolue vers son urbanisation, se déplace et s'installe dans la rue, les places, les cimetières et les lieux de foire. L'espace qu'il occupe est un espace vécu, quotidien, mais les jours de représentation il s'investit d'une signification particulière: il devient un modèle réduit du cosmos. Car la mise en scène consiste en un schéma quasi identique pour toutes les représentations: d'un côté le Paradis entouré des rideaux de soie, tendus sous un échafaud plus élevé, de l'autre côté l'Enfer, d'où s'échappent flammes et fumée et où les diables entrechoquent avec bruit leurs instruments de torture. Entre ces deux "establies" s'étale la scène proprement dite, le champ, comportant plusieurs lieux ou "mansions". Lorsque le spectacle a lieu dans un intérieur, l'exiguïté oblige à une mise en scène en hauteur, à deux ou trois étages ¹⁹.

La mise en scène des Mystères et leur organisation spatiale sont fortement structurées et réductibles à quelques modèles fondamentaux qui ne sont pas, du moins jusqu'au XVII^{ème} siècle, théâtraux, mais théologiques ou urbains. Le théâtre médiéval s'inscrit dans une conception plus générale de l'espace, une conception qui est commune avec les autres arts de l'espace ²⁰.

Le rapprochement entre le schéma de la mise en scène théâtrale et la disposition des peintures de Kernascléden dans l'église semble presque s'imposer. La chapelle comporte, à son intérieur, tous les éléments, selon la disposition habituelle d'une scène de théâtre mais ici les décors et les actions sont figés. Entre les bras du transept, qui servent d'"establies" se déroulent les épisodes de la Vie de la Vierge et de la Passion, compartimentés, chacun dans sa "mansion". Les scènes ne sont pas jouées mais s'offrent à la vue fixées, avec la

¹⁸ Op. cit. note.8.

¹⁹ Cohen G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age*, éd. Champion, Paris, 1926.

²⁰ Arasse, "Espace théâtral et espace pictural au Quattrocento", dans *L'Écrit-Voir*, no 1, mai 1982, pp. 74-82.
Konigson E., *L'espace théâtral médiéval*, CNRS, Paris, 1976, 318 p.

représentation de tous les objets figuratifs qui se retrouvent au théâtre: le palais, la temple, la demeure, le jardin ²¹. La définition de la valeur symbolique, sociale, ou théologique de ces objets figuratifs peints, pourrait contribuer à la compréhension des liens intimes entre théâtre et peintures. Ces objets appartenant à des ensembles culturels, communs présents dans la conscience collective des spectateurs, sont d'ailleurs souvent l'oeuvre de mêmes artistes qui peignent les décors de théâtre et les peintures.

Nous revenons ainsi aux problèmes d'attribution et de datation des peintures de Kernascléden, peintures qui présentent à la fois une grande unité et une réelle diversité. Unité du programme iconographique, qui met en place tous les éléments de l'univers du chrétien du XV^{ème} siècle. Unité également dans le caractère narratif, très marqué par la précision et l'étendue des histoires et dans le choix proprement dit d'un programme réservé à deux espaces de l'édifice, celui des seigneurs et du clergé et celui du peuple.

96

La diversité s'exprime principalement à travers les différences stylistiques entre les peintures des différents parties de l'édifice.

Ces caractères d'unité iconographique et de diversité stylistique rendent les questions de datation et d'attribution encore plus complexes. L'anonymat des artistes médiévaux et le manque de documents sur l'activité artistique en Bretagne semblent condamner d'avance toute tentative d'attribution des différents ensembles stylistiques de Kernascléden. Aurait ces quatre équipes d'artistes travaillé-t-elles simultanément? La date d'exécution des peintures des voûtes du chœur est forcément postérieure à 1464, date à laquelle l'édifice fut voûté. La même date nous semble probable pour les tympans du chœur: les ateliers auraient travaillé en même temps ou à quelques années près. Pour l'exécution des peintures du transept, nous retiendrons l'hypothèse d'une date antérieure, probablement quelques années après son achèvement en 1433.

Les peintures de Kernascléden présentent un reflet direct de la vie contemporaine de certains groupes sociaux dans les figurations des personnages mais aussi dans les architectures. On sent la présence très vive du théâtre religieux des mystères et de l'espace théâtral à travers les peintures et les éléments choisis pour représenter des scènes que l'on tâche de transporter dans le temps pour en faire des modèles contemporains. Si la prédication a joué un très grand rôle en Bretagne et si le sermon constitue un élément privilégié de diffusion de la pensée chrétienne dans cette région à la fin du Moyen Age, les peintures de Kernascléden en constituent le support graphique idéal. De l'Enfer au Paradis et de la mort à la vie, le climat spirituel de la fin du Moyen Age est ici restitué en parallèle avec les cadres matériels de la vie privilégiée des élites sociales. Pendant longtemps on a pensé que les peintures de Kernascléden étaient une oeuvre presque isolée, mais la Vie de Saint-Mériadec au chœur de Stival, près de Pontivy, les peintures disparues de Notre-Dame du Roncier à Josselin, l'étonnante découverte des lambris peints du XV^{ème} siècle à Notre-Dame des Carmes en Neuillac démontrent le contraire. Un mouvement artistique, favorisé par le mécénat ducal et seigneurial, particulièrement actif à la fin du Moyen-Age touche l'Ouest de la France. Il nous semble que lorsqu'on aura une idée plus complète de ce qu'avait été la peinture monumentale en Bretagne autrefois et lorsque toutes les peintures existantes seront mises à jour, on pourra alors mieux répondre non seulement aux questions concernant les peintures de Kernascléden, mais aussi sur les liens précis entre la peinture médiévale en Bretagne et les structures sociales et mentales de son époque.

21 Francastel P., *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, Paris, 1967.