

MAÇONS, IMAGIERS, MAÇONS-IMAGIERS, QUELQUES EXEMPLES NORMANDS DE POLYVALENCE AU XVI^e SIÈCLE

Marion Seure¹

Université de Tours - CESR | Université de Lille - IRHiS

Résumé

L'étude des productions de Jean de Rouen, tantôt qualifié d'«ymaginador», tantôt d'«architecto», révèle que sculpture et architecture sont indissociables dans son œuvre. Pour éclairer la manière dont il a exercé ces deux talents sur les chantiers qu'il a dirigés ou auxquels il a participé, cet article propose un examen des constructions normandes de la première moitié du XVI^e siècle les mieux documentées. En effet, les archives étudiées éclairent la répartition des rôles entre maçons, tailleurs de pierre ou tailleurs d'images, tout en révélant la polyvalence de certains artistes. Cette polyvalence, caractérisant Jean de Rouen comme d'autres maître maçons directeurs de chantiers, semble directement influencer sur le type d'œuvre produite, où l'architecture n'est plus un simple écrin à la sculpture, mais où un art ne peut être pensé sans l'autre.

Mots-clé: archives; architecture; la Normandie; construction religieuse; sculpture

Abstract

Jean de Rouen, sometimes named «ymaginador», sometimes «architecto», produced works where sculpture and architecture are inextricably tied together. In this study we will analyze some of the well known Norman constructions during the first half of the 16th century, in order to put forward how he used both of these skills on the construction works he led or he took part in. Archives can indeed enlighten the distribution of the tasks between stonemasons and sculptors, as well reveal polyvalent artists. These skills, specific to Jean de Rouen and other stonemasons and construction leaders, seem to influence their work, where architecture is not only a frame for sculpture but where both sculpture and architecture can't be conceived independently.

Key-words: archives; architecture; Normandy; religious construction; sculpture.

¹ marion.seure@wanadoo.fr

L'œuvre sculptée de Jean de Rouen qui nous est parvenue est toujours attachée à une architecture, que ce soit celle de portails d'églises et de cathédrale, de retables ou de chapelles. Inversement, ses œuvres architecturales laissent une place de choix à la sculpture. À l'examen du portail de l'église d'Atalaia (1528), première production portugaise attribuée à Jean de Rouen, où deux figures de saints en haut relief émergent des pilastres latéraux et des médaillons à l'antique de ses écoinçons, on comprend d'emblée que l'on est confronté à l'œuvre d'un artiste polyvalent, que l'on ne peut saisir sans envisager toutes les facettes de son art. De fait, les textes le qualifient tantôt d'imagier («*imaginario*», le 4 avril 1530; «*ymagrador*», le 13 février 1531; «*maginario*», le 20 juin 1562...), tantôt d'«*architecto*» (à partir de 1566 et jusqu'à sa disparition en 1580) (Garcia, 1913). Pour dépasser la vision d'un génie démiurge (Borges, 1980), il paraît utile d'envisager la question du mode de formation de cet artiste et de la place qu'il a pu occuper dans le milieu foisonnant des chantiers religieux de son temps. S'il apparaît impossible de répondre de manière certaine, du moins le contexte dans lequel Jean de Rouen a évolué à ses débuts apporte de nombreux éléments qui éclairent cette figure polymorphe. Pour ce faire, il faut revenir à la Normandie du début du XVI^e siècle, sa contrée d'origine supposée. Certains chantiers bien documentés peuvent servir de base à la réflexion, en particulier celui de la reconstruction de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, qui se déroula entre la fin du XV^e siècle et le milieu du XVI^e siècle environ (Hamon, 2008). L'abondance des archives conservées, qui peuvent être confrontées aux œuvres encore en place, constitue une aide précieuse dans la compréhension de la répartition des tâches entre artistes sur un chantier religieux (Archives

Départementales de l'Eure, G 2017-2020). En effet, pendant toute cette période sont successivement ou concomitamment intervenus des imagiers employés ponctuellement, d'autres durablement installés dans la ville, des maîtres-maçons en charge de la conduite des travaux, ainsi que toute une galerie de maçons.

Dans un premier temps, l'étude des termes employés dans les textes pour désigner artistes et artisans permet de se faire une idée de la pluralité des intervenants qui est à l'œuvre au sein même d'une organisation d'apparence aussi homogène que la loge des maçons, réunissant les ouvriers travaillant la pierre de manière régulière pour la fabrique. Par exemple, en 1540 apparaît dans les comptes de la fabrique de Gisors la fonction d'«*asseilleur*», avec l'arrivée d'un nommé Jacques Josset, désigné comme tel. La différence dans les salaires est notable avec les autres maçons: en 1549, il touchait 5 s. par jour alors qu'un maçon ordinaire ne touchait que 4 s., bien que pouvant être actif depuis bien plus longtemps sur le chantier. De fait, les *asseilleurs* jouaient un rôle important dans la réception et le choix des pierres. Il semblerait donc que cette désignation sanctionne un savoir-faire supérieur, lié à la mise en œuvre de la pierre. L'apparition de ce terme dans les comptes de la fabrique peut d'ailleurs être mise en lien avec l'introduction de joints vifs dans la construction, qui commencent à être appréciés dans ces années 1540.

Une autre des expressions employées, celle de «*tailleur de pierre*», présente plus d'ambiguïtés. Jusqu'aux années 1530, à Gisors, elle n'est employée qu'en dehors du cadre de la loge des maçons. Elle s'applique à des artistes dont on sait qu'ils exerçaient des fonctions d'architecte comme Guillaume le Maistre en 1516-1517 ou à

des artistes qui effectuaient des tâches d'imagiers comme Pierre des Aubeaux en 1510-1511 (Hamon, 2008: 312). Dans la conclusion d'un marché passé avec la confrérie Notre-Dame de l'Assomption, ce dernier est qualifié de tailleur de pierre par le trésorier. Le scribe connaissait-il mal les œuvres de cet étranger ou bien son travail contemporain lié aux travaux d'architecture de la cathédrale de Rouen (il réalisait alors l'*Arbre de Jessé* du portail Saint-Romain) est-il la cause de cette dénomination? L'année d'après, il est désigné comme «tailleur d'ymages». Malgré l'intérêt de l'enquête lexicographique, il faut considérer avec prudence la terminologie de scribes peu au fait des subtilités professionnelles de cette première moitié du XVI^e siècle et évaluer les compétences des artistes en fonction de leurs productions, quand elles sont connues, plutôt qu'en fonction de leur dénomination.

L'ambiguïté du terme «tailleur» se retrouve dans le rôle des maîtres maçons, figures angulaires de ces chantiers. Pierre Gosse et Robert Jumel, les deux maîtres maçons présents au début de la reconstruction, de 1492 à 1505, sont intervenus à chacune des phases de la construction, du gros œuvre au décor ornamental. À partir de 1523, Robert Grappin, individualisé par son titre de maître et son salaire plus élevé, commença à diriger seul la loge. Il est parfois qualifié de «conducteur de l'œuvre de lad. esglise», expression associant directement sa personne au chantier qu'il dirigeait, comme cela se fait couramment au début du XVI^e siècle. Faute d'intervenir extérieurement à la loge, qui le cas échéant ne manquerait pas d'être cité dans les comptes, on peut attribuer au maître maçon la conception de l'ensemble du programme

architectural, mais aussi du programme sculpté qui y est associé, bien qu'aucune mention de «pourtrait» ne soit faite dans le cas de Gisors. Le portail nord de Saint-Gervais-Saint-Prottais, édifié sous la houlette de Robert Grappin, ne laisse pas de doute sur l'habileté à user du ciseau tant du maître que de ses maçons: les dais, les vousoirs et le réseau flamboyant du gâble dénotent une importante virtuosité technique et le grand nombre de niches offrent une place importante aux statues (Fig. 1).



Fig. 1 - Portail nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Prottais de Gisors, Robert Grappin (1523)

Cet exemple d'un maître maçon concevant une architecture intégrant la sculpture peut être élargi à la plupart des grands chantiers flamboyants, à l'instar du portail nord de la cathédrale de Beauvais et de ceux des cathédrales de Bourges et de Rouen (Hamon, 2002). Le tombeau des cardinaux d'Amboise, situé dans

cette dernière, est particulièrement représentatif de la polyvalence de ces grandes figures de maîtres maçons (Fig. 2 et 3). Sa construction nous est connue grâce à des cahiers placés en fin des comptes de l'archevêque, qui renseignent sur un certain nombre des prérogatives du maître maçon Roullant le Roux (Archives Départementales Seine-Maritime, G 96-109; Meunier, 2007). Il dirigea le chantier à partir de 1516 et est alors qualifié de «machon ayant la charge de l'ouvrage de lad. sepulture». Dès cette année, Roullant le Roux fut employé par le trésorier de l'archevêque pour fournir des «pourtraits», ainsi que pour rémunérer des maçons et des imagiers restés anonymes, ce qui laisse à penser qu'il s'est lui-même chargé de leur recrutement. À partir de 1517, il fut aidé dans cette tâche par un nommé Folleville. Ce fonctionnement semble effectif jusqu'en 1520, année où le trésorier Nicolas Georget reprit la main sur le paiement des différents ouvriers et où Roullant le Roux disparut des comptes. L'échelle du tombeau est certes sans commune mesure avec la reconstruction complète d'une église, toutefois, le fonctionnement de ce chantier présente de nombreuses similitudes avec les constructions religieuses contemporaines, celle de Gisors comprise. Bien que des imagiers aient été employés à la réalisation des sculptures, c'est au maître maçon conducteur du chantier que l'on doit le plan d'ensemble intégrant figures, scènes historiées et ornements. Dès lors, le talent des imagiers ayant œuvré au tombeau, plus souvent mis en avant dans l'historiographie, ne doit pas éclipser la capacité du maître maçon à composer une œuvre complexe où la sculpture a autant, voire plus de place que l'architecture.

S'il ne fait donc plus aucun doute que ces maîtres maçons de la première moitié du XVI^e siècle avaient une bonne connaissance de l'art du



Fig. 2 - Tombeau du cardinal Georges d'Amboise (1516-1522) (cliché : JB)



Fig. 3 - Tombeau du cardinal Georges d'Amboise, détail de la Justice et d'un pleurant (cliché : JB)

sculpteur, certains d'entre eux ont franchi le pas séparant la conception de la pratique. Cela est explicitement mentionné pour la construction de la façade nord du transept de Saint-Gervais-Saint-Protas de Gisors: entre 1522 et 1525, Robert Grappin, alors conducteur du chantier, réalisa par marché «tous les ymaiges qui conviendra faire» dans les parties hautes de la façade et reçut pour cela une rétribution de 40 l. (Fig. 1). De même, en 1530, Pierre Chambiges et Jean Dizieult furent chargés de sculpter les statues de la façade méridionale du transept de la cathédrale de Senlis, dont ils assuraient également la maîtrise d'œuvre (Hamon, 2008: 269). Il est ici intéressant de noter que dans ces cas de figures, des artistes qui sont par ailleurs payés à la journée, sont ici rétribués à la pièce. En revanche, jamais Robert Grappin n'est qualifié de «tailleur d'images», ni même de «tailleur de pierre», l'appellation de maître maçon se substituant à toute autre dénomination. Sans doute la polyvalence était-elle une caractéristique que l'on attachait implicitement à ce terme.

Cela pose inévitablement la question de la formation et du parcours de ces artistes avant leur accession au statut de directeurs de chantier. La figure de Jean Grappin, à la tête du chantier de Saint-Gervais-Saint-Protas de 1548 à 1550, puis de 1558 jusqu'à son décès en 1580, apporte quelques éclaircissements. Issu d'une famille de maçons (son père Robert Grappin a lui-même été maître maçon, son frère Jean était apprenti dans la loge alors qu'il entamait sa carrière de maître maçon, un Jacques Grappin travaillait également à la loge), c'est naturellement dans le milieu des chantiers qu'il s'est formé. Alors qu'il était encore jeune, il œuvra comme assistant de son père de 1536 à 1538 avant de prendre son indépendance. Il n'est plus mentionné

qu'occasionnellement sur le chantier, à chaque fois pour des travaux de sculpture et non de maçonnerie. Il fut employé 47 jours en 1538-1539 avec Nicolas Couille; on lui paya une *Notre Dame* et un *Saint Michel*, ainsi que des petites images pour le grand portail ouest en 1539-1540 et d'autres encore dont la nature n'est pas spécifiée en 1542. Ces tâches somme toute peu nombreuses lui ont sans doute laissé le loisir de participer à divers chantiers en tant que maçon tailleur de pierre itinérant ou bien de recevoir différentes commandes de sculptures, avant sa désignation comme maître maçon en 1550. Si Jean Grappin a forcément connu et fréquenté le milieu de la loge des maçons par sa famille, c'est pour des travaux de sculpture que la fabrique l'emploie et pour lesquels il semble reconnu. Il est d'ailleurs à deux reprises appelé «maçon et ymaginier».

Comment ne pas faire ici un parallèle avec Jean de Rouen, mentionné dans les textes d'abord comme imagier, puis comme «architecte et ymaginier» à partir de 1566... Ne peut-on pas penser que, pour accéder au poste de maître maçon, être doté d'un talent de sculpteur, en plus de la connaissance de l'art du trait, pouvait constituer un sérieux avantage?

Néanmoins, en dépit de la polyvalence des maître maçons, des artistes uniquement spécialisés dans la sculpture, que l'on nomme dans les documents «imagiers» ou «tailleurs d'images» au cours de la première moitié du XVI^e siècle, ont également été appelés sur les chantiers. Dès lors, la question de la répartition des tâches entre tous ces artistes aptes à manier le ciseau mérite d'être réfléchi.



Fig. 4 - Dormition de la Vierge, abbatale de la Trinité de Fécamp (vers 1500).



Fig. 5 - Vue générale de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1513)



Fig. 6 - Détail des anges du larmier de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1513)

À Gisors, la première occurrence d'«ymaginaires» désigne des artistes rouennais, Pierre des Aubeaux, Jean de Rouen², Mathurin de Lourme et Pierre Monnier, à qui la confrérie Notre-Dame-de-l'Assomption, commanda une *Dormition de la Vierge* en 1511. Ce groupe monumental était constitué d'une douzaine de personnages grandeur nature, qui tous ont disparu, et était surmonté de reliefs illustrant les litanies de la Vierge, encore en place mais restaurés et complétés au XIX^e siècle. Les grandes figures de la *Dormition de la Vierge* ont très certainement été réalisées sur le modèle du groupe de la Trinité de Fécamp (Fig. 4), comme le laisse penser le voyage qu'ont fait les trésoriers de la confrérie, accompagnés de Pierre des Aubeaux, pour aller voir cette œuvre. Au moment où les sculptures furent installées, en 1512-1513, deux des artistes, Jean de Rouen et Mathurin Delorme furent payés par les trésoriers de la confrérie pour réaliser les anges du larmier toujours en place dans la chapelle (Fig. 5 et 6). Cette commande, singulière comparée aux travaux de taille de pierre effectués à la même époque à Gisors, implique que l'on fasse appel à d'habiles sculpteurs, spécifiquement pour leur art. Cette démarche de la confrérie Notre-Dame-de-l'Assomption, et le prix qu'elle est capable de payer pour cette œuvre (200 l.), prouve bien tout le prestige de cette organisation, qui regroupe l'élite de la ville, ainsi que de grandes familles nobles. Sans doute, ne se trouvait-il pas à ce moment à Gisors d'artistes capables d'une telle réalisation. Les restes d'un autre groupe, une *Mise au Tombeau*, également réalisé par un artiste exogène, corroborent ce fait (Hamon *et al.*, 2012). En outre, l'indépendance structurelle de la *Dormition* avec l'architecture ôte toute

² Le Jean de Rouen dont il est question ici ne peut être la même personne que le Jean de Rouen actif au Portugal à partir de 1528, en raison de la durée de sa carrière. En outre, un Jean de Rouen œuvre encore en Normandie en 1531-1532, année où il effectue la visite des travaux du jubé de l'église Saint-Laurent (AD Seine-Maritime, G 6800).

nécessité de faire appel à un maçon. Une distinction peut ici être introduite entre d'une part une sculpture narrative, nécessitant une capacité à suggérer des émotions, des mouvements, une mise en scène, et donc, à organiser une histoire, comme cela est observable sur le groupe de Fécamp encore conservé, et d'autre part une sculpture spécifiquement liée à l'architecture, qui ne demande pas tant de spécialisation.



Fig. 7 - Anges ornant les culots de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors

Toutefois, l'architecture religieuse flamboyante étant généralement accompagnée d'un riche décor sculpté, il est attendu que les maçons puissent parfois exercer des fonctions de tailleur d'images. Ainsi, le détail des figures ornant les culots de cette même chapelle Notre-Dame-de-l'Assomption n'étant pas explicitement mentionné dans les comptes, il est probable qu'ils furent réalisés par les maîtres maçons et maçons de la loge (Fig. 7). En comparant les anges de ces culots avec ceux du larmier du groupe sculpté, on observe que les expressions et les positions des anges du larmier sont plus variées, les visages moins stéréotypés et les ailes présentent une plus grande finesse de détails. Bien que les personnages des culots ne soient pas non plus dénués de qualité plastique, leurs doigts sont raides et leurs expressions

approchent par moments la caricature. Les anges du larmier, visuellement en lien avec la scène de la *Dormition*, sont donc confiés à des imagiers spécialisés, alors que les anges des culots des piliers sont laissés aux maçons et maîtres maçons.



Fig. 8 - Tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1532-1537)

La venue de Pierre des Aubeaux à Gisors ne resta pas sans conséquence puisque l'un de ses serviteurs, Pierre Monnier, s'y fixa. Le chantier de reconstruction, et la réinstallation progressive des confréries dans les bas-côtés de la nef, suscita sans doute de grands besoins en termes de sculpture. L'«ymaginer» Nicolas Couille prit sa relève et intervint de façon significative sur la tour nord, mise en chantier à partir de 1532, et qui porte un important décor sculpté (Fig. 8). Il n'y travailla qu'à partir de 1536, année où l'on commença la construction du niveau supérieur, plus riche en sculpture que les niveaux inférieurs. Il fut alors payé pour «douze images

en façon d'apôtres», pour la somme de 4 l. 10 s. pièce, ainsi que pour la façon de sept saints et de sept vertus (Fig. 9). Les douze apôtres et les sept saints ne sont pas tous conservés, mais leur nombre correspond à celui des niches qui se trouvent à l'avant-dernier niveau de la tour nord. Ce paiement à la pièce à un artiste spécialisé rejoint le mode de fonctionnement évoqué précédemment pour le portail nord. L'imagier Nicolas Couille, bien que rémunéré à la pièce, travailla en étroite collaboration avec le maître maçon Robert Grappin concepteur du projet, comme cela s'observe couramment sur les chantiers de ce type. Dans ce cas, cela est perceptible par le fait que la taille des statues, en ronde-bosse, correspond parfaitement aux niches. En outre, l'une d'elles, située dans une niche d'angle, s'insère parfaitement à cet emplacement sans avoir été retaillée.

Ce paiement à la tâche se combine avec un salaire à la journée des travaux de sculpture. En 1536, Nicolas Couille fut payé 18 jours pour faire les médailles de la tour (Fig. 10). Il fut encore employé 54 jours en 1537, puis 20 jours en 1538. Cette dernière année, il œuvra avec Jean Grappin, qualifié pour sa part de «maçon et ymaginier», et payé pour 47 jours de travail. Toutes ces journées concernent la sculpture des médailles à l'antique, ronde bosses insérées dans des médaillons circulaires, dont certains personnages sont vêtus à l'antique et d'autre à la moderne, ainsi que les sculptures du couronnement.

Or, pour les niveaux inférieurs, qui comportent également un décor sculpté, ici en faible relief, on ne fit pas appel à ces imagiers indépendants. Selon toute logique, ce sont donc les maçons de la loge qui les réalisèrent, utilisant les mêmes références antiques que les sculpteurs ayant œuvré aux niveaux supérieurs. Les profils



Fig. 9 - Statues de saints ornant le niveau supérieur de la tour nord



Fig. 10 - Médaille de la tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (cliché : Service de l'Inventaire Normandie)

d'empereurs sont bien moins expressifs que les grands bustes des niveaux supérieurs, ce qui confirme la différence de mains suggérée par les archives (Fig. 11). Pour expliquer le choix d'artistes différents pour les ornements du bas et les sculptures du haut de la tour, on doit avoir recours à la distinction entre sculpture narrative et sculpture architecturale, mais cela ne suffit pas. De fait, un des traits propres de l'art du sculpteur ressort ici avec d'autant plus de force lorsque l'on compare la qualité d'exécution des traits des figures sur ces différentes parties: les artistes des sculptures supérieures ont une parfaite maîtrise des expressions, chaque personnage est individualisé dans ses traits et dans son attitude. Ainsi, si les maçons et maîtres maçons sont capables de faire œuvre de sculpture, il semble donc nécessaire de faire appel à des imagiers dès que la commande concerne la figure humaine.



Fig. 11 - Bustes d'empereurs en bas-relief, tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protas de Gisors

Cette dichotomie entre maçons ornemanistes et sculpteurs a été relevée sur d'autres chantiers, comme dans celui de Gaillon, bien connu grâce à la publication des comptes de construction de Deville, et analysé par Sarah Munoz dans sa thèse portant sur les médaillons sculptés (Munoz, 2016). En avril 1507, le «tailleur» Michellet Loir fut rémunéré pour «le tour des medailles qu'il fait pour asseoir sur la tarasse», puis pour «avoir assiz sur la tarasse IX medailles» le 31 mai 1508, médaillons réalisées par le sculpteur italien Guido Mazzoni. Le maçon Pierre Delorme fut pour sa part rémunéré pour «faire et tailler à l'entique et a la mode françoise de pierre de Vernon les entrepiez qu'il faut a asseoir les médailles soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel» le 25 août 1509 (Deville, 1850: 405). Si cet exemple prestigieux a permis de souligner le cas exceptionnel de médaillons importés d'Italie, il témoigne d'un principe fréquent: les figures humaines sont sculptées par un spécialiste de l'image; les ornements sont taillés par un maçon capable dans le domaine, sans pour autant être qualifié d'imagier. Au sein de la loge de Gisors, certains ouvriers (Geoffroy Le Tellier en 1573-1573) étaient appelés «tailleurs de pierre» et recevaient une rémunération plus importante que leurs confrères à un moment où les réalisations architecturales sont particulièrement ornées. Cette appellation se retrouve dans certains marchés, dont celui transcrit par Catherine Grodecki concernant le paiement en 1555 au tailleur de pierre Louis Dupuis pour deux portes faites aux nouvelles écuries de l'hôtel des Tournelles, à Paris. L'ornement commandé y est spécifié et son abondance et sa complexité justifient le recours à un artiste spécialisé: deux pilastres surmontés de rouleaux portant des consoles et une corniche ornée de motifs suivant un modèle préalablement établi (Grodecki, 2000: 34).

Ces exemples documentés conduisent à remettre en perspective la réalisation du tombeau de Georges d'Amboise à Rouen. Cette œuvre monumentale est entièrement couverte d'un ornement en faible relief, figuré ou non, qui occupe une place presque aussi grande que les figures sculptées (Fig. 12). En lisant attentivement les comptes, on observe que le nombre de maçons présents sur le chantier était bien plus important que celui des imagiers. En 1517-1518, sept maçons en moyenne étaient payés, alors que seulement deux imagiers étaient mentionnés et pour un nombre de jours travaillés bien moindre: Mathieu Lagnel, qui commença à «besongner» aux images de la sépulture, et Jean de Rouen, qui fût payé pour avoir «esbauché un des pleurants». En 1518-1519, on comptait en moyenne quatorze maçons pour quatre imagiers, en 1521, dix-huit maçons pour huit imagiers. C'est seulement à partir de 1522 que les imagiers furent payés sans les maçons, à un moment où ils travaillaient au priant de Georges d'Amboise (Lanfry *et al.*, 1959: 19). Dans les années précédentes, si un grand nombre de ces maçons est occupé à des travaux de taille de pierre ordinaires, d'autres ont sans doute contribué à la sculpture des ornements, bien que le terme générique de «maçon» soit systématiquement utilisé et que les intéressés soient tous rétribués de la même manière. C'est d'ailleurs le maître maçon, Symon Vitecoq, qualifié de «tailleur et masson», qui en 1535, à l'occasion de réparations effectuées au tombeau, fut chargé de parfaire les épitaphes et les «entrepieds» qui portent les anges de la sépulture.

Il est donc certain que le terme de tailleur de pierre désigne une catégorie d'artistes qui manient le ciseau sans pour autant être

considérés comme des imagiers. De fait, contrairement à ces derniers qui sont dans la plupart des cas payés à la tâche, les tailleurs de pierre, comme les autres maçons, sont majoritairement payés à la journée. Ces différents exemples montrent que la frontière entre maîtres maçons, imagiers et tailleurs de pierre est poreuse du fait de la polyvalence des



Fig. 12 - Détail d'un candélabre du tombeau de Georges d'Amboise (cliché : JB)

artistes, mais l'analyse plus précise de certains chantiers révèle une organisation très poussée en fonction des spécialités et des capacités de chacun. Dans les cas étudiés, il semblerait que l'ornement en faible relief soit fréquemment réalisé par des maçons-tailleurs de pierre, alors que reviennent aux imagiers la figure humaine et les scènes narratives.

Dans le cas des œuvres attribuées à Jean de Rouen, faute de précisions dans la documentation, c'est la façon et le style qu'il faut analyser. La chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) nous offre l'exemple d'une œuvre où la sculpture et l'architecture dépendent l'une de l'autre (Fig. 13). Pour autant, si l'ensemble des figures répond aux mêmes canons et possède un esprit similaire, l'observation de détails permet d'avancer que Jean de Rouen n'est pas le seul artiste à y avoir œuvré. Les traits des personnages des médaillons des caissons de la voûtes (Fig. 14), altiers et doux, rappellent fortement ceux des bustes de profil des médaillons du soubassement, jusque dans le nœud de la toge (Fig. 15). Ils n'ont en revanche que peu à voir avec ceux des statues (Fig. 16) ou encore des personnages de la frise du registre supérieur du



Fig. 13 - Chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) (cliché : JB)



Fig. 14 - Médaillon d'un des caissons de la voûte de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)



Fig. 15 - Médaillon du soubassement du retable de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)



Fig. 16 - Statues d'apôtres de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)

retable (Fig. 17). Cela peut autant être dû à la différence d'échelle et de relief de ces œuvres qu'à une très certaine division des tâches au sein du chantier, même s'il est ici impossible de restituer avec exactitude la part de travail de chacun des spécialistes, faute de document précis.



Fig. 17 - Détail de la frise du registre supérieur de la chapelle du Saint-Sacrement de la Sé Velha de Coimbra (cliché : JB)

Outre cette partition de la taille des pierres, la chapelle du Saint-Sacrement nous montre à quel point la polyvalence de cet artiste a influé sur sa production architecturale. À la date où il l'achève, Jean de Rouen est qualifié dans les textes d'«*architecto*» (Garcia, 1913), et pourtant, la structure de cette chapelle semble pensée pour et par la sculpture. Sa structure hémicirculaire permet aux saints sculptés en ronde-bosse de dialoguer entre eux par un jeu de regards et les ouvertures qui y sont ménagées apportent un éclairage dramatique à la scène. L'architecture n'a pas pour unique fonction de mettre en avant les statues, mais est elle-même porteuse de figures, déclinées en médaillons, masques ou putti.

Cette fusion entre les deux arts est également observable à Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, où Jean Grappin, dont nous avons déjà

évoqué les années de formations, dirige le chantier durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Plusieurs œuvres importantes peuvent lui être attribuées, qui toutes mêlent étroitement la sculpture à l'architecture. Parmi elles, le portail occidental (1560-1566) représente une belle démonstration de l'évolution des rapports entre les deux techniques à cette période:

contrairement aux portails cités précédemment, la sculpture n'est plus réservée aux niches et voussures mais s'est complètement fondue au sein de l'œuvre architecturale (Fig. 18). Les personnages barbues des écoinçons et les anges du tympan supérieur ne sont plus limités par le cadre d'un médaillon, dans une disposition qui n'est pas sans rappeler les parties supérieures de l'aile Henri II du Louvre (Fig. 19). Mais contrairement à cet exemple illustre, que Jean Grappin a dû observer pendant ses années



Fig. 18 - Façade occidentale de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors

d'absence de Gisors, les rôles de sculpteur et d'architecte sont concentrés dans les mains de la même personne. De fait, du vivant de Jean Grappin, la fabrique n'employa aucun imagier extérieur à la loge des maçons comme cela se faisait précédemment. Les restes du jubé, réalisé sous sa direction et sans doute en partie par lui-même en 1570, sont une preuve supplémentaire de sa double compétence: l'expressivité des protagonistes et l'invention des scènes, qui ne reprennent aucun modèle connu, démontrent un talent d'imagier incontestable (Fig. 20).



Fig. 19 - Détail des voûtes et des tympanes de la façade occidentale de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors.

Jean de Rouen et Jean Grappin furent donc plus que de simples tailleurs de pierre et directeurs de chantier. Leur formation en tant que sculpteur et leur aptitude à concevoir une architecture fait d'eux des artistes complets, capables d'imaginer des œuvres totales. En effet, on peut supposer que ce sont les capacités de Jean Grappin, maçon et imagier, qui ont déterminé le dessin du portail occidental des années 1560, de la même manière, c'est le parcours de Jean de Rouen, imagier et architecte, qui aurait déterminé ses réalisations. Dès lors, la capacité de ces artistes à créer des œuvres totales a dû rendre leurs services hautement recherchés par les commanditaires d'édifices religieux, où la structure et le message véhiculé importent autant l'un que l'autre.



Fig. 20 - Fragment du jubé de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors : scène de l'Apocalypse (1570).

Bibliographie

BORGES, N. C. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã/Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre*. Translated by A. Barral. Coimbra: Instituto de História da Arte.

DEVILLE, A. (1850). *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, publiés d'après les registres des trésoriers du Cardinal d'Amboise*. Paris: Hachette BnF.

GARCIA, P. Q. (1913). *Joao De Ruao. MD...MDLXXX [15..-1580]. Documentos para a biographia de um artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

GRODECKI, C. (2000). *Les travaux de Philibert de l'Orme pour Henri II et son entourage, 1547-1566: documents inédits recueillis dans les actes de notaires parisiens, 1547-1566*. Lormaye: Librairie des arts et métiers-J. Laget.

HAMON, E. (2002-4). La cathédrale de Bourges: bâtir un portail sculpté à l'époque flamboyante. *Revue de l'art*, 138, pp. 19-30.

HAMON, E. (2008). *Un chantier flamboyant et son rayonnement: Gisors et le Vexin français*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

HAMON, E.; ISELIN, C.; METHIVIER, A. and PAYRE, M. (2012). Une mise au tombeau partiellement reconstituée: Gisors et la statue de Joseph d'Armathie du musée Vivenel de Compiègne. *Bulletin Monumental*, 170-4, pp. 334-337.

LANFRY, G.; CHIROL, E. and BAILLY, J. (1959). *Le Tombeau des cardinaux d'Amboise* (col. Les Cahiers de la cathédrale de Rouen). Rouen: Imp. Lecerf.

MEUNIR, F. (2007). Deux architectes entre gothique et Renaissance, Roullant le Roux et Pierre Chambiges. In: M. Chatenet (dir.) *Le gothique de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 173-186.

MUNOZ, S. (2016). *Célébrer et paraître: les têtes en médaillon sculptées dans l'architecture de la Renaissance en France*. PhD. Université de Toulouse Jean-Jaurès.