

Jean Beuvier¹

Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance | Université de Tours

Résumé

Fondé sur l'analyse de décors ornementaux (portails, tombeaux et retables) sculptés par Jehan de Rouen au Portugal entre 1528 et 1580, cet article interroge la place du sculpteur dans les transferts artistiques entre l'Italie, la France, l'Espagne et le Portugal dans le domaine de l'ornement sculpté durant la première moitié du XVI^e siècle. Après avoir précisé les modèles d'ornement utilisés par le sculpteur et contextualisé son œuvre dans le panorama artistique européen de la première moitié du XVI^e siècle, l'examen attentif de son œuvre conduit à isoler des traits caractéristiques laissant à penser qu'il est à l'origine de certaines *inventions*.

Mots-clé: Histoire de l'art; Renaissance; Ornement; Sculpture; Architecture; Modèle

Abstract

Based on the analysis of ornamental decorations (portals, tombs and altarpieces) sculpted by Jehan de Rouen in Portugal between 1528 and 1580, this article questions the place of the sculptor in artistic transfers between Italy, France, Spain and Portugal. The identification of the ornamental models used by the sculptor, along with the close examination and contextualization of his work in the European artistic background of the first half of the 16th century, will allow the identification of a number of specific features that suggest Jehan de Rouen as the author of some of these *inventions*.

Key-words: Art History; Renaissance; Ornament; Sculpture; Architecture; Model

¹ jean.beuvier@gmail.com

Les portails, tombeaux et retables réalisés par Jehan de Rouen au Portugal entre 1528 et 1580 sont à la fois des monuments d'architecture et de sculpture². Mentionné dans les sources comme *imaginario* puis comme *archyteto* (Garcia, 1913), le sculpteur-architecte est l'auteur d'une œuvre abondante où le dialogue entre les arts est mis au service du prestige de la commande. Les catégories imposées par l'historiographie, fondée en grande partie sur l'analyse des sources archivisitiques, estompent cette polyvalence en le présentant alternativement comme un spécialiste de sculpture (Borges, 1980) ou d'architecture (Dias, 1980). L'étude de ses décors ornementaux, dont l'importance et la récurrence n'ont jamais été commentées, permet au contraire de souligner la diversité de ses compétences: ceux-ci sont en effet constitués d'une variété de formes dont le dessin et la composition changent pour mieux s'intégrer à la structure architecturale. Ce répertoire, dont l'évolution reflète celle de l'ornement sculpté entre la «première Renaissance» et le maniérisme de Fontainebleau, atteste en outre l'étendue de la culture artistique de Jehan de Rouen et son rôle éminent dans les transferts de modèles entre la France, l'Italie et le Portugal dans la première moitié du XVI^e siècle. Ni sa main, ni la part précise de son intervention ne peuvent être déterminées, cependant l'examen attentif de ces décors conduit non seulement à isoler des traits caractéristiques et laissant à penser qu'il est à l'origine de certaines inventions, mais révèlent aussi des exécutions par des équipes composées de plusieurs artistes.

Pendant la Renaissance Coimbra et sa région furent le théâtre de circulations d'artistes européens dont l'installation dans la ville entre

1515 et 1520 correspond à l'apparition de la manière «à l'antique». Celle-ci s'impose d'abord dans le décor des tombeaux d'Afonso Henriques et de Sancho I (1518-1522) réalisés par les Espagnols João et Diogo de Castilho et dans celui de la chaire (1521) du monastère *Santa Cruz* sculptée par le Français Nicolas Chanterene, puis dans l'œuvre de Jehan de Rouen à partir de 1528. Ce renouveau s'épanouit, à Coimbra comme ailleurs (Thomas, 2000; Guillaume, 2003; Esquieu, 2003), par l'adaptation des modèles italiens à la structure et aux moulurations de l'architecture flamboyante. Ainsi, les deux tombeaux sont sculptés de portraits «à l'antique» et de *putti*, et la chaire intègre des reliefs figurant les travaux d'Hercule inspirés de plaquettes de Moderno. Les premières œuvres réalisées par Jehan de Rouen au Portugal s'inscrivent dans cette tradition tout en attestant sa formation aux côtés d'artistes italiens dans la Normandie du début du XVI^e siècle. De fait, le portail de l'église *Nossa Senhora da Assunção* d'Atalaia (1528) et le tombeau de l'évêque Diogo Pinheiro (attribué à Jehan de Rouen par certains auteurs) de l'église *Santa Maria dos Olivais* de Tomar (1528), où sculpture et architecture sont étroitement liées, sont ornés de colonnes-candélabres, de chutes de trophées militaires et de portraits de profil en médaillon caractéristiques de la «première Renaissance» normande. En outre, les deux oiseaux au long cou serpentin, adossés et picorant vers le bas qui ornent les candélabres de la *Porta Especiosa* de la *Sé Velha* de Coimbra (ca. 1540, Fig. 1) renvoient précisément à certains oiseaux sculptés dans le décor du château de Gaillon (ca. 1500-1510). Ces derniers, adossés mais retournés l'un vers l'autre, sont disposés en miroir de part et d'autre de l'axe central auquel leurs ailes sont nouées par un lien. Ils ont

² Cet article est extrait d'une thèse en cours sur *L'ornement sculpté dans l'architecture religieuse française entre 1480 et 1540* (Université de Tours - Centre d'études supérieures de la Renaissance) dirigée par Marion Boudon-Machuel que je remercie pour son aide dans la préparation de ce texte.

certainement servis de modèle pour les deux spécimens de Coimbra dont les queues, attachées de manière identique, forment deux petites virgules qui font écho aux feuillages qui les dominent. Leur tête, définie par un front proéminent et un large bec, reprend quant à elle le type inventé par Nicolas Chanterene dans le décor de la chaire de *Santa Cruz* en 1521 et semble témoigner d'un transfert de motifs entre les deux sculpteurs.



Fig. 1 - Jehan de Rouen, *Oiseaux adossés*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

Le décor de Gaillon a également servi de répertoire de formes pour un couple d'oiseaux sculpté dans les candélabres de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église *São Pedro* de Cantanhede (1547) (Fig. 2). Ceux-ci sont en effet des citations directes du décor des stalles de la chapelle haute du château, réalisé vers 1508-1510/1515-1518. Adossés, les oiseaux de Cantanhede partagent avec ceux de Gaillon la disposition, le long cou ondulé ainsi que la queue en partie végétale qui participe du motif formant l'axe central du candélabre. Jehan de Rouen leur confère cependant une posture plus dynamique en accentuant leur volume, un trait qui pourrait trahir l'œuvre d'un sculpteur: les ailes déployées, le ventre gonflé et la tête dirigée vers le ciel, l'oiseau semble prendre son envol dans un élan qui est absent du décor des stalles commandées par Georges I^{er} d'Amboise. Sculptés dans un esprit commun avec les oiseaux de la *Porta Especiosa*, ceux de Cantanhede se distinguent cependant par leur animation, posant la question du rôle de concepteur de Jehan de Rouen et de la répartition du travail dans ses réalisations.



Fig. 2 - Jehan de Rouen, *Oiseaux aux ailes déployées*, chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede. © Jean Beuvier

Le chantier de Gaillon, où la présence d'artistes italiens installés en Touraine comme Jérôme Pacherot – l'auteur du décor du tombeau enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (ca. 1500-1506, Tours, Saint-Gatien) et du cadre du *Retable de saint Georges terrassant le dragon* (1508, Paris, musée du Louvre) – et les frères Juste est attestée par les archives (Deville, 1850; Chirol, 1952), a également participé à la diffusion de formes propres à la Renaissance ligérienne constitutives du répertoire ornemental de

Jehan de Rouen. Originaires de San Martino a Mensola au nord-est de Florence et Tourangeaux d'adoption (Bardati, 2011; Bardati *et al.*, 2012), Antoine et Jean Juste ont joué un rôle majeur dans l'introduction de formes italiennes «à l'antique» en France. Parmi eux, la harpie – un hybride à tête de femme assis sur ses grosses pattes repliées – trouve une résonance particulière dans l'œuvre de Jehan de Rouen. Originaire de l'art italien du *Quattrocento* le motif figure notamment dans le décor de la chartreuse de Pavie (ca. 1473-1499) avant d'être introduit en France où il apparaît dès 1507 sous le ciseau des frères Juste dans le décor du tombeau de Thomas James (Dol-de-Bretagne, Saint-Samson) puis dans celui du tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne vers 1516-1531 (Saint-Denis) avant d'intégrer l'art normand, rouennais notamment, dans le décor de l'hôtel Romé (ca. 1525) et du Gros-Horloge (ca. 1525-1528). La harpie permet donc de faire le lien entre l'art des Italiens implantés sur les rives de la Loire et celui de Jehan de Rouen, mais l'emprunt est d'autant plus intéressant que le motif acquiert une valeur particulière dans l'œuvre du sculpteur. Celui-ci le sculpte en effet dans chacune de ses réalisations jusqu'en 1550, d'abord dans le décor du portail de l'église d'Atalaia et dans celui du tombeau de

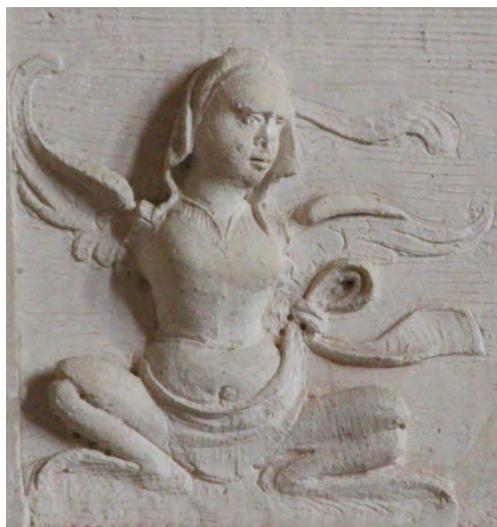


Fig. 3 - Jehan de Rouen (attribué), *Harpie*, tombeau de Diogo Pinheiro dans l'église de Santa Maria dos Olivais, 1528, Tomar. © Jean Beuvier

Diogo Pinheiro (Fig. 3) en 1528, puis dans les parties hautes de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 4), et, enfin, dans le décor de chapelle du Saint-Sacrement de l'église de Cantanhede (1547) (Fig. 5). Objet de nombreuses variations dans le traitement du visage et des expressions, la harpie de Jehan de Rouen acquiert une individualité qui contraste avec les exemples français contemporains où le motif conserve généralement un caractère sériel.



Fig. 4 - Jehan de Rouen, *Harpie*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 5 - Jehan de Rouen, *Harpie*, chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede. © Jean Beuvier

D'autres détails du répertoire décoratif de Jehan de Rouen attestent sa connaissance de l'art de la Renaissance ligérienne. C'est le cas des deux ailes en sautoir –superposées et croisées – sculptées dans la chute d'ornements du pilastre droit du tombeau de Diogo Pinheiro à Tomar (1528) (Fig. 6). Ces ailes, communes dans l'Italie du *Quattrocento* quand elles sont déployées, comme à Bergame (façade de la chapelle Colleoni, ca. 1480), à Pavie (façade de la chartreuse, ca. 1473-1499) et à Milan (portail de *Santa Maria delle Grazie* de ca. 1490-1500), sont inhabituelles dans

cette disposition, y compris en France, où les ailes sont toujours sculptées symétriquement, comme dans le décor du tombeau de Thomas James à Dol-de-Bretagne (Saint-Samson, 1507) et dans celui de l'hôtel Lallemand de Bourges

(ca. 1518), à une exception près. À Tours, le décor du cloître Saint-Martin, réalisé entre 1508 et 1519 sous la direction de Bastien François – le neveu du sculpteur Michel Colombe – présente en effet des ailes recouvertes de plumes disposées en sautoir comparables à celles de Tomar. Cette similitude est d'autant plus remarquable que certains pilastres du cloître tourangeau sont décorés de candélabres couronnés d'un fleuron, une disposition atypique que l'on retrouve dans les décors du *retable de l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* (vers 1530-1540) et de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de *São Pedro* de Cantanhede (1547), réalisés par Jehan de Rouen.



Fig. 6 - Jehan de Rouen (attribué), *Ailes en sautoir*, tombeau de Diogo Pinheiro dans l'église de Santa Maria dos Olivais, 1528, Tomar. © Jean Beuvier

Les œuvres de la seconde partie de la carrière de Jehan de Rouen se caractérisent par la disparition de ces motifs «à l'antique» tout en gardant l'esprit de la «première Renaissance» française, et par l'adoption d'un langage aux accents maniéristes. Peu après 1540, le sculpteur intègre en effet à son répertoire le vocabulaire bellifontain. Le changement s'observe déjà dans le décor des retables de la *Misericordia* et du monastère *Santa Clara* (ca. 1550), puis dans celui de la chapelle du Trésorier de l'église *São Domingos* (ca. 1558-1565) de Coimbra. Parti pour le Portugal quelques années avant l'ouverture du chantier de Fontainebleau en 1530, Jehan de Rouen n'a pu découvrir cet art nouveau que par l'intermédiaire d'estampes. Cela explique en partie les changements profonds qu'il a fait subir aux formes bellifontaines. Par exemple, dans le décor de la chapelle du Trésorier, les cuirs découpés qui occupaient une fonction d'encadrement ou de support dans la galerie François I^{er} sont réduits et suspendus à l'intérieur de chutes d'ornements (Fig. 7) encadrant un grand candélabre qui rappelle l'art



Fig. 7 - Jehan de Rouen, *Cuir découpé*, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier

de Gaillon. Sculptés comme des motifs indépendants, les cuirs perdent leurs fonctions premières, deviennent un ornement de surface et acquièrent une légèreté étrangère à la complexité du jeu maniériste de Rosso dont Jehan de Rouen, tributaire des reproductions gravées, n'a pas saisi toute la force d'invention. Ce dernier demeure en effet dans le système de la « première Renaissance » française en adaptant le vocabulaire nouveau à l'organisation du candélabre ou de la chute, créant ainsi une hybridité entre les formes « à l'antique » et le répertoire maniériste inventé à Fontainebleau. De la même manière, la voûte et le retable de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) sont ornés de têtes en médaillon enchâssés dans des cuirs (Fig. 8), un motif bellifontain dont Jehan de Rouen livre une interprétation personnelle en y intégrant la figure humaine. En revanche, les grands cartouches du retable monumental de la chapelle (Fig. 9) attestent sa capacité à s'émanciper des règles de l'art des premières décennies du XVI^e siècle pour adapter le système mise en place par Rosso à Fontainebleau. Le motif est en effet inspiré de détails de la galerie François I^{er} diffusés par des estampes de Jacques Androuet du Cerceau (par exemple *Compartiments de Fontainebleau de grand format*, ca. 1542-1545, p.13 et *Compartiments de Fontainebleau de petit format*, ca. 1545-1547, p.7, gravures consultables dans les collections numérisées de l'INHA - bibliothèque numérique) que Jehan de Rouen, composant en sculpteur, renouvelle par l'intégration d'une tête en médaillon et amplifie pour le transposer en motif de couronnement.

La figure humaine décore également le grand cartouche qui orne le soubassement du retable de la chapelle du Trésorier, où des *putti* semblent



Fig. 8 - Jehan de Rouen, Tête « à l'antique » dans un cuir découpé, chapelle du Saint-Sacrement, 1566, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 9 - Jehan de Rouen, Tête « à l'antique » dans un cartouche encadré de deux masques, chapelle du Saint-Sacrement, 1566, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 10 - Jehan de Rouen, Putto dans un cuir découpé, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 11 - Jehan de Rouen, *Figure prisonnière d'un cuir découpé*, retable de la Misericórdia, vers 1540-1550, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 12 - Jehan de Rouen, *Figure prisonnière d'un cuir découpé*, tombeau de João da Silva, 1559, monastère de São Marcos, Tentúgal. © Nelson Correia Borges

s'échapper du cadre qu'ils traversent (Fig. 10), selon une configuration qui rappelle une estampe d'Androuet du Cerceau (*Cartouches*, ca. 1548-1549, p. 8). Dilaté, le motif occupe toute la travée médiane du soubassement et acquiert une indépendance nouvelle. C'est également le cas des personnages prisonniers de cuirs dans les décors des retables de la *Misericórdia* (Fig. 11) et de la chapelle de la Misericorde de l'église de Cantanhede, tous les deux réalisés vers 1550, et, enfin, dans celui du tombeau de João da Silva en 1559 (Fig. 12). Ce motif, inspiré par plusieurs estampes de Jacques Androuet du Cerceau (*Compartiments de Fontainebleau de grand format*, ca. 1542-1545, p. 5 et *Compartiments de Fontainebleau de petit format*, ca. 1545-1547, p. 6 notamment) et d'Antonio Fantuzzi (*Bartsch*, n°33, p. 256) d'après le décor de Fontainebleau distingue le décor ornemental de Jehan de Rouen des réalisations contemporaines. Support d'invention, il figure en effet à quatre reprises dans l'œuvre du sculpteur qui varie les poses et les expressions tandis que le motif est rare dans l'ornement sculpté en France où il apparaît seulement ponctuellement, comme sur le tombeau de Guillaume de Lana (ca. 1550), le doyen de la basilique Saint-Seurin de Bordeaux. Par l'importance qu'il lui accorde dans ses décors Jehan de Rouen se fait le relais au Portugal de la place croissante donnée à la figure humaine dans l'ornement en France à partir des années 1540. Les neufs ordres anthropomorphes miniatures qui supportent les petits pilastres du registre inférieur du retable de la *Misericórdia* (Fig. 13) en témoignent tout autant. Ce motif, le sculpteur a pu le connaître grâce à plusieurs estampes d'Androuet du Cerceau (*Livre de grotesques*, 1566, p. 21) et d'Antonio Fantuzzi (*Bartsch*, n°33, p. 253), mais il le fait sien: les figures répétitives aux corps longilignes, effilées dans leur partie basse affirment une autonomie nouvelle sous

son ciseau, fortes d'une musculature et de traits individualisés par une coiffure ou une moustache sculptées avec finesse et précision. De plus, il a exploité le jeu des bras afin de varier les attitudes de ces neufs petites figures qui ne mesurent pas plus de dix centimètres de hauteur.

Les variations sur des modèles que Jehan de Rouen a vus au début de sa carrière en Normandie ou qu'il a connus par le biais de l'estampe après son départ pour le Portugal permettent de définir sa manière qui présente deux caractéristiques notoires. La première consiste en une ambiguïté entre l'animal et le végétal qui tend vers une abstraction de la forme. Les plumes qui couvrent la tête des oiseaux de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de *São Pedro* de Cantanhede (1547) sont ainsi simplement esquissées, formant comme un pétale terminé par de petites volutes linéaires au niveau du cou (voir Fig. 2). Les deux hybrides filiformes attachés par un lien de part et d'autre de l'axe d'une chute d'ornements de la chapelle du Trésorier sont également à mi-chemin entre l'insecte et la plante (Fig. 14). Ce motif n'est pas de son invention; il est certainement inspiré d'un motif sculpté par Jérôme Pacherot: les dragons adossés et attachés par une chaîne qui forment la base du candélabre gauche du *Retable de saint Georges terrassant le dragon* (Paris, musée du Louvre) commandé à Michel Colombe en 1508 pour la chapelle haute de Gaillon. Ces dragons ont connu une fortune importante et ornent également la façade occidentale de Saint-Étienne de Bourges (portail de la Vierge, ca. 1510-1515), ainsi qu'un des petits candélabres du soubassement du tombeau des cardinaux d'Amboise (Rouen, Notre-Dame, ca. 1515-1525) où Jehan de Rouen aurait travaillé aux alentours de 1520 (Bottineau-Fuchs, 1988). Ce dernier reprend



Fig. 13 - Jehan de Rouen, *Termes*, retable de la Misericórdia, vers 1540-1550, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 14 - Jehan de Rouen, *Dragons hybrides adossés*, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier

le motif et en donne une interprétation personnelle: le dragon perd ses écailles et se végétalise, ses ailes membraneuses sont parées de plumes, et sa tête, posée sur un cou strié comme la corde qui structure la chute, est formée d'un pétale. Un couple d'oiseaux sculpté dans le décor de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 15) est aussi caractéristique de cette manière. Proches des oiseaux du décor de la *Capela do Cruzeiro* (ca. 1533-1544) et de la chaire du réfectoire (1536) du *Convento de Cristo* de Tomar, ils attestent l'implantation de Jehan de Rouen dans le milieu artistique portugais, et, plus largement, de la péninsule



Fig. 15 - Jehan de Rouen, Oiseau dans un rinceau circulaire, *Porta Especiosa*, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

ibérique. Rares dans le domaine de la sculpture française, ils s'apparentent également par leur dessin à un des hybrides de la frise du soubassement du tombeau du cardinal Francisco Jiménez de Cisneros (ca. 1517-1520) réalisé par Domenico Fancelli et Bartolomé Ordóñez pour l'université d'Alcalá de Henares au nord-est de Madrid. Plus graphiques que les oiseaux adossés du premier niveau de la *Porta Especiosa* (voir Fig. 1), ils sont pris dans un rinceau circulaire qui part de leur queue et les contient. Ces oiseaux ornent également le portail de l'église *Nossa Senhora da Assunção* d'Atalaia (1528) et donnent l'impression d'une

métamorphose perpétuelle entre l'animal et le végétal qui rappelle les décorations marginales des manuscrits.

L'abstraction végétale que Jehan Rouen confère à ses oiseaux contraste avec la manière qu'il a de traiter la figure humaine dont la présence récurrente est le second trait remarquable de son vocabulaire ornemental. Le sculpteur accorde en effet une grande importance à la représentation du corps et du visage, dans le cas de portraits mais aussi d'autres motifs purement décoratifs. On en veut pour preuve un type particulier de harpie, qu'il représente ailée, parfois drapée et avec une jambe libre. Au début de sa carrière portugaise ce motif ressemble plutôt à un ange (Atalaia, *Nossa Senhora da Assunção*, 1528), avant de se transformer complètement vers 1540 dans le décor de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 16). Le corps nu, pour moitié végétal avec les bras formés par des volutes, contraste avec la



Fig. 16 - Jehan de Rouen, Hybride, *Porta Especiosa*, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

représentation du visage, caractérisée par une bouche semi-ouverte et un regard en diagonale descendante. Le motif ornemental s'individualise et devient un sujet indépendant. Plus généralement, la place remarquable accordée à la figure humaine est sans doute à mettre en lien avec l'art de Jehan de Rouen, qui, en tant que sculpteur, l'intègre naturellement à l'art de l'ornement. C'est aussi le cas pour l'hybride masculin barbu qui orne l'arc supérieur de la *Porta Especiosa* (Fig. 17) : l'artiste se saisit de ce motif purement décoratif et lui donne une autonomie singulière grâce à la torsion de la tête, qui, sculptée en plus fort relief et basculant vers l'arrière, crée une impression de vie.

Ce sentiment de vie sensible dans les figures animées de Jehan Rouen est aussi manifeste dans les têtes en médaillon du premier niveau de la *Porta Especiosa* (Fig. 18) où le motif est exprimé dans un relief beaucoup plus appuyé comparé aux exemples italiens de la fin du *Quattrocento*. Surtout, le sculpteur exprime un caractère vivant qui était absent au début de sa carrière portugaise, comme à Tomar où les personnages en médaillon sont encore déclinés sur le modèle des médailles italiennes, de profil et en faible relief. Au contraire, à Coimbra l'artiste leur donne corps, fait tourner la forme sur elle-même et crée un mouvement de tête qui fait écho à celui des grands personnages en buste de la partie supérieure, instituant un jeu d'échelle et un dialogue entre les deux. Le dynamisme est encore plus fort dans les portraits du *retable du Saint-Sacrement* de l'église de *São Pedro* de Cantanhede, réalisés en 1547, quelques années après ceux de Coimbra. Caractérisée par son inclination et son regard oblique qui sort du cadre, la tête masculine évoque celle sculptée sur un retable normand



Fig. 17 - Jehan de Rouen, *Hybride masculin barbu*, *Porta Especiosa*, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 18 - Jehan de Rouen, *Buste «à l'antique» en médaillon*, *Porta Especiosa*, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

aujourd'hui conservé au Musée des Antiquités de Rouen (Fig. 19). Le portrait de Cantanhede présente en effet le même type de barbe épaisse occupant la partie basse du visage, et la même posture de trois-quart face, la tête inclinée et le regard vers la gauche qui donne une impression de mouvement que renforce encore l'inscription plastique des cheveux et de la boucle de l'habit

sur le cadre doré. Ces trois exemples diffèrent nettement par leur façon et posent à nouveau la question de leur réalisateur: à Coimbra le motif ornamental glisse en effet vers l'art du sculpteur, ce qui n'est pas le cas des têtes du tombeau de Tomar, que l'absence de modelé rend plus sèches. Toutefois, le manque de références et l'absence d'informations sur le fonctionnement des chantiers menés par Jehan de Rouen ne permet pas de définir sa main avec précision.

L'analyse des décors ornementaux réalisés par Jehan de Rouen au Portugal conduit ainsi à suggérer des rapports et des échanges entre le sculpteur et le milieu artistique français: certains relèvent de l'expérience directe, d'autres sont passés par l'estampe. Sa connaissance de l'ornement «à l'antique» et la précocité de son interprétation témoignent de son implication à Gaillon et à Rouen, sa connaissance de l'art de la Renaissance ligérienne ainsi que de son goût pour l'invention. Le répertoire de formes décoratives employé par Jehan de Rouen permet en outre de préciser la date de son départ au Portugal. De fait, il semble n'avoir aucune connaissance des innovations propres à l'ornement sculpté dans le domaine religieux qui apparaît en France entre 1520 et 1530. Celui-ci, très figuré et mêlant modèles italiens et formes héritées de l'art de la fin du Moyen Âge, intègre notamment des objets liturgiques (calice, burettes, encensoirs, etc.) et eschatologiques (cercueils, ossements, pelle, pioche, etc.) qui sont presque totalement absents de son œuvre. De



Fig. 19 - Jehan de Rouen, (a): Buste «à l'antique», chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede; (b): Buste «à l'antique», 1^{er} ¼ du XVI^e siècle, Musée des Antiquités, Rouen. © Jean Beuvier

plus, les pilastres du tombeau de Luís da Silvera (1531) à Góis ainsi que ceux de l'arc d'entrée de la *Capela da Piedade* du *Convento dos Anjos* de Montemor-o-Velho (1542) et de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église *São Pedro* de Cantanhede (1547) sont sculptés de chutes d'*Arma Christi*, ce qui laisse envisager l'hypothèse d'un voyage en Italie. Ce type de chutes, qui n'existe pas en France sous cette forme, même sous le ciseau des sculpteurs qu'il a pu cotoyer, est en effet caractéristique de l'art florentin de la fin du *Quattrocento*. Elles ornent par exemple le retable de la chapelle Corbinelli de *Santo Spirito* réalisé vers 1490-1492 par Andrea Sansovino, ou encore le *Retable de la Crucifixion* sculpté vers 1493 par Andrea Ferrucci pour l'église *San Girolamo* (Londres, Victoria & Albert Museum).

Bibliographie

BARDATI, F. (2011). Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille. In: M. Boudon-Machuel (ed.) *La Sculpture française au XVI^e siècle. Etudes et recherches*. Marseille: Le Bec en l'air, pp. 166-181.

BARDATI, F. and MOZZATI, T. (2012). Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France. *Studiolo*, 9, pp. 208-254.

BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1988). À propos des sculpteurs du tombeau des cardinaux d'Amboise. *Annales de Normandie*, 38-4, p. 283-294.

CHIROL, E. (1952). *Un premier foyer de la Renaissance en France, le château de Gaillon*. Rouen: Lecerf.

DEVILLE, A. (1850). *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*. Paris: Imprimerie nationale.

DIAS, P. (1982). *A arquitetura de Coimbra na transição do gótico para a Renascença, 1490-1540*. Coimbra: Epartur.

ESQUIEU, Y. (dir.) (2003). *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Instituto de história da arte.

GUILLAUME, J. (2003). Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française. In: J. Guillaume (dir.), *L'Invention de la Renaissance. La réception des formes «à l'antique» au début de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 143-176.

THOMAS, E. (2000). *Le Système ornemental de la première Renaissance française*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

ZERNER, H. (1979). *The illustrated Bartsh, n.° 33: Italian artists of the sixteenth century school of Fontainebleau*. New-York: Abaris books.