

# DE LA SCULPTURE RELIGIEUSE EN NORMANDIE ORIENTALE (1480-1530). ÉVOCATION DU CONTEXTE SCULPTURAL CONTEMPORAIN DE LA FORMATION DE JEHAN DE ROUEN.

**Nicolas Trotin<sup>1</sup>**

PhD Student - École Pratique des Hautes Études – PSL (Paris)

Histara EA 7347

## **Resumo**

A decifração do sentido da escultura normanda entre 1480 e 1530, exatamente o tempo precedente à estadia de João de Ruão em Coimbra, é o objetivo maior desta análise. Encontrar os elos de ligação entre a plasticidade escultórica num território onde se infiltra a presença de modelos e artistas italianos e a produção de João de Ruão em Portugal constitui um desafio para o qual é necessário avançar com soluções e novas perspectivas de interpretação. As origens do escultor francês, as suas referências e a sua formação inicial são aqui equacionadas de modo a poder estabelecer uma rede mais clara do trabalho artístico e a sua capacidade para ultrapassar as fronteiras políticas no século XVI.

**Palavras-chave:** Escultura, Renascimento, Normandia, João de Ruão, Évreux.

## **Abstract**

Deciphering the meaning of Norman sculpture between 1480 and 1530, exactly the time preceding Jehan de Rouen's stay in Coimbra, is the main objective of this analysis. Finding the links between the sculptural plasticity of a territory permeated by the presence of Italian models and artists, and the production of Jean the Rouen in Portugal is a challenge that urges for new perspectives of interpretation. The origins of the French sculptor, his references and his initial training are considered here in order to establish a clearer network of artistic work and its ability to cross political boundaries in the 16<sup>th</sup> century.

**Key-words:** Sculpture, Renaissance, Normandy, Jehan de Rouen, Évreux.

---

<sup>1</sup> [n.trotin@orange.fr](mailto:n.trotin@orange.fr)

Quand le duc d'Orléans devint roi de France sous le nom de Louis XII, la Normandie connaissait une période de prospérité économique<sup>2</sup> et de ferveur religieuse qui tranchait singulièrement avec les heures sombres de la reconquête sur l'Anglais puis les difficultés conjoncturelles que la guerre de la Ligue du bien public avait pu engendrer. Si la création artistique n'avait pas été nulle sous l'occupation lancastrienne, elle allait connaître, dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle et plus encore au début du siècle suivant, un exceptionnel essor. Parmi les commanditaires, l'Église normande occupa le premier rang : archevêques et évêques, chanoines dans les cathédrales et les collégiales, curés dans les églises paroissiales, furent des mécènes de première importance, rejoints par une population désireuse de s'associer, par ses dons et parfois ses propres commandes, aux campagnes de reconstruction et d'embellissement des lieux de culte. Ainsi, au prestige social s'ajoutait une réalité apologétique dont on saisit mal la nature mais que révèlent toujours, cinq cents ans plus tard, ces *aiguilles* qui monumentalisent encore le paysage de la capitale rouennaise et des villes secondaires (Sintic, 2011) mais qu'on ne peut réduire à la seule manifestation de l'orgueil ostentatoire des élites urbaines alors qu'elles proclament l'appartenance des communautés qui les financèrent à l'*Ecclesia militans* (Bork, 2003). À la façon d'un *paragone* normand, peinture et enluminure (Elsig, 2017), vitrail (Callias-Bey *et al.*, 2014), sculpture, orfèvrerie et arts précieux furent convoqués pour répondre à l'exaltation tranquille d'une province qui professait sa foi dans l'art, comme d'autres régions de France et d'Europe le firent concomitamment. Au cours de

ces quelques décennies remarquables où les commandes furent si nombreuses, se levèrent dans cœur du milieu artistique normand des personnalités singulières que les nombreuses lacunes documentaires ne permettent que rarement d'identifier avec précision, obligeant *de facto* l'historien de l'art à recourir au pis-aller du nom de convention. Néanmoins, un nombre considérable d'occurrences artistique pallie l'indigence documentaire et permet de brosser un panorama chronologique scandé par l'activité de plusieurs ateliers de sculpteurs, dans le but de restituer le contexte dans lequel Jehan de Rouen fut formé avant qu'il ne gagnât Coimbra.

### **Prolégomènes : la sculpture normande à la fin du Moyen Âge**

À la fin du Moyen Âge, la sculpture haut-normande tira profit de transferts artistiques qui la renouvelèrent profondément. Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, le chantier de la collégiale d'Écouis, commandité par Enguerrand de Marigny (Gillerman, 1994), importa en Normandie des œuvres parisiennes produites par les ateliers royaux (Baron, 1998: 103 sq.; Girodet, 2012: 26 sq). Leur rayonnement fut considérable, jusqu'à engendrer une nouvelle sculpture locale dont le Roumois, notamment, conserve de nombreux exemples de très belle facture (Trocin, 2017: 9). De surcroît, le gothique international s'y implanta – et, avec lui, la sculpture parisienne – grâce à la livraison de deux collègues apostoliques sculptés l'un pour l'abbatiale Saint-Pierre de Jumièges<sup>3</sup>, l'autre pour l'abbatiale Notre-Dame du Bec. Les Apôtres de Jumièges, drapées dans un vaste manteau, montrent une indéniable

<sup>2</sup> Les traités que Louis XI avait signé la Hanse, la Bretagne, le Portugal et l'Espagne avait assuré à la Normandie de fructueux débouchés économiques et commerciaux ; elle devint ainsi « la façade maritime de Paris, la plaque tournante du commerce septentrional » et Rouen s'éleva en véritable « rivale d'Anvers » (Favier J., p. 809 sq. ; Beck B., 2003 : 11).

<sup>3</sup> L'église avait été réédifiée entre 1332 et 1335 ; les statues sont aujourd'hui conservées à l'église de Saint-Denis de Duclair (Baron Fr., 1979 : 186-190).

proximité avec le Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen (Schlicht, 2005). Les barbes sont peignées en mèches traitées sous la forme d'incisions successives, très caractéristiques, qui firent florès dans la sculpture normande jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Au Bec, le collège apostolique, qui comprenait également les évangélistes, était installé dans le chœur<sup>4</sup>. Si l'on ignore le nom de l'imagier qui le réalisa, la chronique a conservé le nom de Jean Sandrin, le peintre qui les mit en couleur en 1433, ce qui nous fournit une sorte de *terminus ad quem*<sup>5</sup>. Les Apôtres du Bec sont drapés dans d'amples manteaux dont l'un des pans forme une chute de plis tuyautés ; l'expression des visages est souvent dure ; barbes et chevelures sont épaisses et densément bouclées (Fig. 1). Si le traitement du manteau devait par la suite profondément évoluer jusqu'à adopter les modèles du costume civil<sup>6</sup>, celui des linéaments vigoureux et résolus des visages fut appelé à une grande fortune.

La guerre de Cent Ans freina considérablement la production statuaire ; seuls quelques prestigieux chantiers, comme celui de Saint-Maclou de Rouen, menés pendant l'occupation anglaise témoignent de la sculpture normande. Cependant, le retour de la paix puis la reprise économique furent suivis de multiples chantiers architecturaux qui furent accompagnés de commandes à des sculpteurs. Rouen donna le ton : lorsque Guillaume Pontifs rehaussa la tour Saint-Romain de la cathédrale Notre-Dame, il conçut le décor du nouvel et dernier étage en l'agrémentant de quarante-quatre statues représentant des prophètes de l'Ancien Testament que réalisèrent Jehan Besson et



Fig. 1 - Saint Apôtre Bernay. Église Sainte-Croix.

d'Antoine Tartarin en 1478 (Bottineau-Fuchs, 2012: 193). Hélas, le 1<sup>er</sup> juin 1944, les bombardements entraînèrent l'incendie du pavillon de charpente et du beffroi des cloches ; la statuaire fut ruinée<sup>7</sup>. Seule la statue du prophète Daniel, revêtu d'une tunique retenue à la taille par une ceinture, et enveloppé dans un manteau à capeline, a subsisté. La distance qui séparait la statue du parvis de la cathédrale explique l'hypertrophie de la tête dans un souci évident de lisibilité. Le prophète tient un phylactère déroulé jusque sur la terrasse de la statue, selon un schéma que l'on observe aux statues qui ornent la tour Saint-Nicolas du Bec.

<sup>4</sup> Depuis les lendemains de la Révolution, les statues sont exposées dans la nef et les bras du transept de l'église Sainte-Croix de Bernay.

<sup>5</sup> Cet important cycle sculpté doit correspondre à l'abbatiate de Guillaume d'Auvillars (1399-1418) (Chancel-Bardelot B. (de), 2004 : 316).

<sup>6</sup> Le recours au costume civil s'observe singulièrement sur certaines figurations de saint Joseph alors exalté dans son rôle de père putatif du Christ (Suau J.-P., 1992 : 93-118).

<sup>7</sup> Les statues furent remplacées par de nouvelles ronde-bosse entre 1978 et 1985 par les équipes des sculpteurs Jacques Bourdet et Maurice Barbier (Grégoire A., 1992 : 141-143).

Les sculpteurs qui travaillèrent à la statuaire de ces deux tours eurent donc recours à un poncif commun.

Jalon essentiel pour comprendre la diffusion des modèles sculpturaux rouennais et d'une esthétique sévère mais attentive à l'expressivité et au réalisme des figures, l'abbaye du Bec fut l'un des hauts lieux de la sculpture normande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Sur la tour Saint-Nicolas, construite dans les années 1480 pour abriter le carillon de l'abbatiale, furent hissées plusieurs statues, dans des niches de faible profondeur, ménagées au sommet de contreforts, sous des tabernacles. Des incrustations de silex noir indiquent leurs noms. Ces statues présentent des caractéristiques qui furent par la suite diffusées en amont de la Risle, jusqu'à Verneuil. Ainsi, le visage de saint Jean l'Évangéliste servit de prototype aux différentes représentations vernoliennes de l'Enfant Jésus. De même, le schéma des plissures est issu des prophètes de la tour Saint-Romain de la cathédrale de Rouen, et fut repris à Verneuil. De plus, l'abbatiale fut agrémenté, par l'abbé Geoffroy d'Épaignes (1462-1476), de quatre statues représentant les Pères de l'Église<sup>8</sup>; le modelé de leurs visages évoque celui de certaines œuvres à venir du Maître du Grand Atelier vernolien.

L'atelier des sculpteurs du Bec essaima dans la moyenne vallée de la Risle où plusieurs églises conservent des œuvres qu'il convient de lui attribuer<sup>9</sup> et jusqu'à la vallée de l'Avre, à la frontière des diocèses d'Évreux et de Chartres où se développa l'un des plus importants ateliers de sculpteurs du Beau Seizième Siècle normand.

### **Le Grand Atelier vernolien ou la Normandie, tête de pont de l'espace nordique**

La reconstruction de l'église de La Madeleine de Verneuil entraîna l'afflux de maçons, de tailleurs de pierre et d'imagiers dans cette ville fortifiée qui avait vaillamment défendu la frontière méridionale de l'ancien duché de Normandie. La haute tour<sup>10</sup> fut conçue non seulement comme un grand œuvre architectural mais encore comme le lieu d'un discours iconographique complexe que nous ne décrirons pas ici mais qui lie intrinsèquement architecture et sculpture : en effet, les statues qui ornent le premier niveau de la tour ne sont pas, comme à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen<sup>11</sup>, de parfaites rond-bosse; bien au contraire, elles sont réalisées dans des blocs de pierre de taille qui sont solidaires des maçonnerie et permettent d'imaginer que les pierres, épanelées, furent assujetties par les maçons avant que, profitant des échafaudages, le

<sup>8</sup> «*In choro locavit imagines quatuor doctorum ecclesiae, Gregorii scilicet, Ambrosii, Augustini atque Hieronymi, et juxta altare, in parte sinistra, posuit analogium in quo sunt quatuor angelorum et totidem prophetarum imagines, inter quos sunt quatuor figuræ evangelistarum, super quibus leguntur evangelia singulorum singula, cum quatuor magnis candelabris.*» (Chronique du Bec et Chronique de François Carré publiées par l'Abbé Porée, Rouen : Charles Métérie, 1883 : 104).

<sup>9</sup> L'église Saint-Germain de Touville-sur-Montfort, renferme ainsi un groupe sculpté représentant le miracle eucharistique de saint Vulfran de Fontenelle, évangéliste de la Frise; le visage de saint Vulfran fait écho aux visages des Pères de l'Église du Bec et procède des saints Benoît et Nicolas de la tour Saint-Nicolas. On le retrouvera, adouci, sous les traits du saint François d'Assise de Notre-Dame de Verneuil tandis que la chasuble est conforme aux modèles vernoliens. De même, la collection statuaire de l'église de Saint-Denis-des-Monts resserre un Trône de grâce où le travail de la barbe de Dieu le Père réclame une belle technicité.

<sup>10</sup> Ce monumental chantier n'a laissé aucune archive. Toutefois, le chœur comme la tour pourraient bien être l'œuvre de Jacques Le Roullant, maître de l'œuvre de la cathédrale de Rouen; l'analogie est la chapelle axiale de l'abbatiale de la Trinité de Fécamp et le chœur de la Madeleine d'une part, et celle entre la tour de Beurre de la primatiale rouennaise et la tour de la Madeleine plaident en faveur de cette hypothèse.

<sup>11</sup> Conçue en 1485 par Guillaume Pontifs pour faire pendant à la tour Saint-Romain, la tour de Beurre fut poursuivie et achevée par Jacques Le Roux, successeur de Pontifs; il en dessina la couronne octogonale à l'été 1506 (Jouen, 1933: 69 sq.; Bottineau-Fuchs, 1986: 186). L'antériorité de cette tour rouennaise a maintes fois été soulignée; il ne fait pas de doute qu'elle servit de prototype à la tour vernolienne (Salet, 1955; Beltrami, 2016: 39).

sculpteur et ses compagnons tailleurs de pierre ne les parachevassent<sup>12</sup>. Prophètes et sibylles (Fig. 2) se succèdent donc, systématisant, selon un schématisme qui pourrait bien être le fait de tailleurs de pierre plus que d'imagiers, les plissures profondes mises en œuvre à Rouen et au Bec. Dans ce chantier manifestement très organisé, le maître-sculpteur paracheva ces statues à la mise en œuvre singulière en réalisant les détails des costumes et des accessoires, et les visages dont certains sont emprunts d'une puissance expressive qu'on distingue encore, malgré l'érosion provoquée par six siècles d'exposition aux rigueurs du climat.



Fig. 2 - Prophètes et sibylles (1<sup>er</sup> niveau de la tour-beffroi). Verneuil-sur-Avre, église de La Madeleine.

Avant d'aller plus loin, il convient de poser la question du précédent rouennais que représentent les quarante-quatre statues qui ornent la tour de Beurre. Réparties, comme à Verneuil, sur deux niveaux, ces statues sont clairement différentes selon que l'on considère l'un ou l'autre des deux étages. Au premier niveau, furent remployées, par souci d'économie sans doute, des œuvres plus anciennes qui avaient dû prendre place sous les tabernacles situés à l'extrémité méridionale du vaste écran

qui occupait la façade occidentale de la cathédrale au XIV<sup>e</sup> siècle, après que les travaux de la nouvelle tour les avaient rognés (Bottineau-Fuchs, 2012: 194). Au second niveau, des statues, exécutées tout exprès<sup>13</sup>, figurent, sur la face occidentale, Moïse, Adam et Ève, des prophètes et des sibylles associés deux à deux (Fig. 3), le Christ ressuscité et la fameuse scène de l'*Ara Cæli* (Bottineau-Fuchs, 1993). La plastique de ces personnages est assez lourde, certains visages ressemblent même des caricatures. Toutefois, les figures féminines des sibylles, même si les linéaments de leurs visages sont inexpressifs, ne sont pas sans évoquer ceux de la sainte Suzanne de Verneuil : les points de concordance tiennent à leurs hauts fronts épilés ainsi qu'au traitement



Fig. 3 -Sibylle et prophète. Rouen, cathédrale Notre-Dame, Tour de Beurre.

<sup>12</sup> Cette technique est issue de celle couramment employée pour sculpter les grands tympans historiés que l'on voit encore à la cathédrale de Rouen ou à Saint-Pierre de Dreux.

<sup>13</sup> Aucun nom de sculpteur ne nous est parvenu.

des ombres qui fouillent les figures pour mieux exacerber leurs bustes hanchés. Néanmoins, force est de constater la qualité supérieure de la statuaire vernolienne en matière de respect du canon anatomique. Aussi peut-on conclure que le Grand Atelier vernolien n'est pas, à proprement parler, issu de l'atelier actif à la tour de Beurre; leur proximité stylistique relative tient, en fait, à l'esthétique générale qui réunissait alors les différents ateliers haut-normands, actifs au cours du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 4a - Maître du Grand Atelier vernolien, saint Avertin. Verneuil-sur-Avre, église Notre-Dame.

Outre les statues de la tour de La Madeleine, le Maître du Grand Atelier vernolien reçut commande d'œuvres de dévotion et livra notamment deux statues *proto-colossales*, de plus de deux mètres de haut. Aujourd'hui installées à l'entrée du chœur de l'église Notre-Dame de Verneuil, l'une représente la légende de saint Christophe; l'autre, saint

Avertin de Chartres. Leur confrontation met en exergue la parfaite maîtrise de ce sculpteur, capable de tailler des blocs d'un calcaire très fin de très grandes dimensions, mais aussi l'intelligence d'un ciseau qui savait traduire en trois dimensions les divers *pourtraicts* qui lui servirent modèles dessinés ou gravés et que lui fournissaient ses commanditaires.

Leur identification éclaire d'un jour nouveau les relations qu'entretenaient peintres-verriers et sculpteurs dans la Normandie du Beau Seizième Siècle. Ainsi, les maîtres d'œuvre de la tour de La Madeleine firent manifestement appel à un célèbre peintre-verrier rouennais, Cardin Jouyse, pour qu'il donnât le projet de l'une des scènes les dramatiques du premier niveau, le *Meurtre d'Abel par Caïn*. Les attitudes des deux frères et leurs poses coïncident avec celles des deux prophètes qui saluent la Vierge de l'Arbre de Jessé, au tympan occidental de la cathédrale de Rouen, qui fut exécuté d'après un carton de Cardin Jouyse. Le Maître de l'Atelier principal d'Évreux donna également des modèles pour l'exécution de certains visages : le saint Avertin de Verneuil présente des traits semblables à ceux du saint Jean l'Évangéliste peint à la galerie de la rose méridionale de la cathédrale d'Évreux (Fig. 4 a et b); le saint Fiacre de Verneuil semble être une tridimensionnalité de la figure du



Fig. 4b - Saint Jean l'Évangéliste (rose méridionale). Evreux, cathédrale Notre-Dame.

Précurseur de la rose méridionale de la cathédrale ; la chevelure du saint Philippe de Verneuil, traitée en grosses mèches incisées de vagues géométriques, trouve un possible modèle dans le saint Jude de la galerie du bras nord du transept de la cathédrale ébroïcienne; les visages

taciturnes et émaciés du saint André de la galerie méridionale du transept ébroïcien et du Baptiste de Verneuil présentent des ressemblances jusqu'au traitement des barbes bifides.

La gravure fournit également au Maître du Grand Atelier le modèle du groupe monumental du saint Christophe exécuté d'après des planches gravées germaniques dont l'une compte parmi les plus anciennes qui soient aujourd'hui conservées (I423). De même, la gravure représentant sainte Catherine, du Maître F.V.B., fournit le patron de la sainte Suzanne de Verneuil en supprimant l'épée, la roue et la tour, traditionnels attributs de la sainte alexandrine. Enfin, la statue de saint François d'Assise est directement issue du bois gravé par l'atelier de Michael Wolgemut, pour illustrer le *Liber Chronicarum* publié par Hartmann Shedel, à Nuremberg, en 1493.

Faisant usage de tous les types de modèles disponibles, le Maître du Grand Atelier, qui travaillait dans une esthétique proche des Écoles du Nord<sup>14</sup>, fit donc de Verneuil l'un des principaux foyers haut-normands de la sculpture du premier XVI<sup>e</sup> siècle. Ce grand artiste, à ce jour anonyme, jouit assurément, tandis qu'il était actif, d'une réputation considérable : ne retrouve-t-on pas quatre de ces œuvres maîtresses à la chapelle du château de Miromesnil, non loin de Dieppe ? Les deux saints Jean, l'archange Gabriel

et la Vierge de l'Annonciation comptent parmi ses chefs-d'œuvre et parurent si précieuses que, lorsque la chapelle fut remeublée au XVIII<sup>e</sup> siècle, le commanditaire ne jugea pas utile de les descendre; mieux, il les magnifia. De surcroît, les schémas et modèles qu'il employa furent déclinés par de nombreux sculpteurs<sup>15</sup> : on retrouve le modèle de la sainte Suzanne, non seulement aux abords de Verneuil, mais encore dans le Vexin où la Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Martin de Civières fut réalisée par un imagier ayant connu le Maître du Grand Atelier vernolien<sup>16</sup>. De même, le saint Fiacre de Verneuil trouve une déclinaison moins sévère à Gisors et à Saint-Philibert d'Illeville-sur-Montfort.

D'autres terroirs possèdent encore des collections de sculpture qui témoignent non seulement de la coïncidence entre un grand chantier d'architecture et la présence d'un atelier d'imagiers. Ainsi, le Vexin normand, depuis les boucles de la Seine jusqu'à l'Epte a été une terre de sculpture, comme ce fut le cas autour du chantier de l'église paroissiale Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors<sup>17</sup> qui rayonna dans l'est du Vexin normand.

<sup>14</sup> La Normandie tout entière était tournée vers la Flandre et les Pays-Bas. Elle avait accueilli de 1458 à 1467, Paul Mosselmann pour qu'il établît à Rouen un atelier de sculpteurs chargés d'exécuter les stalles capitulaires et le trône épiscopal de la cathédrale (Lemé, 1997). À Rouen, les archives capitulaires signalent Gillet Duchastel, «flamand, tailleur en meneure de bois», Hennequin d'Anvers et Jean de Cologne qui travaillaient à la chaire épiscopale en 1467-1468 ou encore Laurent d'Ypres. Parmi tous ces sculpteurs, Paul Mosselmann reste le plus illustre, lui qui livra les «ymages» des stalles, à savoir vingt-quatre statuettes d'apôtres et autant d'anges. Arnoult de Nimègue, un Néerlandais, introduisit l'italianisme dans le vitrail rouennais (Lafond, 1955). Guérard Louf, qui fonda la confrérie des peintres et sculpteurs de Rouen, était natif d'Utrecht (Laval, 1989: 168). Le peintre Hans Vaisel, qui peignit un collège apostolique aux murs de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Rouen, était également flamand (Denis Laval, «La primauté nordique», *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille. 1606-1684. Catalogue de l'exposition organisée à l'église Saint-Ouen de Rouen du 16 juin au 7 octobre 1984*, Rouen, s.n., 1984: 68).

<sup>15</sup> Cette communication n'est pas le lieu où peut se résoudre cette question; elle ne pose pas moins la question de la circulation des artistes et des modèles au sein de la province normande.

<sup>16</sup> Au Maître de Civières, il faut attribuer la statue de sainte Marthe de l'église Saint-Martin de Gasny.

<sup>17</sup> À Gisors même, les témoignages de l'activité des imagiers au cours du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle sont rares; il faut tout de même signaler, parmi les œuvres majeures, les trois figures en pied qui proviennent d'un Sépulcre auquel Etienne Hamon a attribué l'Ensevelisseur du Musée Vivenel de Compiègne (Hamon *et al.*, 2012).

## Circulations des images et des imagiers, la sculpture normande sous influence?

Pour la période considérée, la documentation archivistique fait cruellement défaut car, si les registres tenus par le chapitre de la cathédrale rouennaise fournissent une source incomparable pour renseigner artistes et œuvres actifs sur le chantier de Notre-Dame, ailleurs les archives des fabriques ont toutes peu ou prou disparu, exception faite de la collection de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, magistralement exploitée par Etienne Hamon qui a pu reconstituer toute la chronologie du chantier grâce au journal et aux redditions des comptes des marguilliers et des confréries (Hamon, 2008). Seul le *Connoisseurship* permet donc de cartographier le braquet de diffusion des œuvres. Ainsi, le *Sépulcre* de La Madeleine de Verneuil (Fig. 5), commandé pour orner un enjeu de la chapelle des Cordeliers, résulte de la collaboration de deux imagiers dont l'un réalisa notamment la figure de l'Évangéliste qui soutient la Vierge éplorée. On repère son activité dans les environs d'Évreux, à Jouy-sur-Eure, où il réalisa une *Déploration* où saint Jean est très proche du modèle vernolien (Trotin, 2006). De même, toujours en partant de Verneuil qui fut, à n'en pas douter, un centre de sculpture très actif au cours du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, on repère l'activité de plusieurs imagiers qui étaient spécialisés dans la taille de figures

standardisées : l'imagier qui sculpta le saint Ortaire de La Madeleine fit, en modifiant les attributs, le saint Nicolas de l'église de Pullay; le maître qui réalisa, à la fin des années 1530, l'Éducation de la Vierge de Verneuil, développa le thème en une Maternité de sainte Anne – encore appelée sainte Anne et les trois Maries – aux Jonquerets-de-Livet.



Fig. 5 - Sépulcre. Verneuil-sur-Avre, église de La Madeleine.

Par ailleurs, tandis que le Grand Atelier de Verneuil dictait une grammaire des formes entre Avre et Risle, le chantier de la façade de la cathédrale de Rouen donnait aux sculpteurs réunis autour de Pierre des Aubeaux<sup>18</sup> l'occasion de développer une sculpture qui allait peu à peu rompre avec l'esthétique rhénane lointainement issue des innovations stylistiques dues à Nicolas de Leyde. Aux nobles attitudes de figures drapées d'éternité, l'atelier rouennais substitua des personnages aux somptueux vêtements qui sont autant de prétextes à une sculpture méticuleuse

<sup>18</sup> À la fin du règne de Louis XII, les sources mentionnent Pierre des Aubeaux (Baudoin, 1992: 265). Ce maître-sculpteur fut non seulement chargé de la décoration de Notre-Dame de Rouen mais également appelé à participer aux chantiers de Fécamp et de Gisors. L'un de ses parents, Raymond des Aubeaux, était actif sur le chantier de l'avant-portail des Libraires où il livra une statue de sainte Catherine en 1485 puis un saint Jacques en 1486 (Beaulieu *et al.*, 1992: 43). On ne sait donc que peu de choses sur l'œuvre de Pierre des Aubeaux qui est mentionné dans les archives de Notre-Dame de Rouen entre 1511 et 1525. Entre 1511 et 1513, les livres de compte de la confrérie de l'Assomption de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors le citent; il travaillait alors au retable du *Trépassement de la Vierge*, vaste ensemble de soixante-dix figures dont il ne reste que la frise supérieure, excessivement restaurée au XIX<sup>e</sup> siècle (Hamon, 2008: 313). Avant d'être employé, à compter de 1519, au tombeau du cardinal d'Amboise, il dirigea l'atelier d'imagiers chargés de la décoration du nouveau portail occidental, élevé par Roullant Le Roux. Il quitte ses fonctions avant la pose de la première pierre du monument en juin 1520; Pierre des Aubeaux travaille alors avec dix-compagnons dont huit imagiers: Regnaud Therouyn, Jean Chaillou, André Le Flamant, Matthieu Laignel et Jean de Rouen, ce dernier étant manifestement un homonyme du Jehan de Rouen qui fournit le sujet du présent volume (Bottineau-Fuchs, 2012-2: 265).



Fig. 6 - Prophète (voussure du portail occidental). Rouen, cathédrale Notre-Dame.

où chaînes d'orfèvrerie, ourlets de dentelle, lambrequins et turbans complexes font des *ymaiges* de pierre qui ornent les voussures des portails autant de portraits miniatures d'une fête chamarrée (Fig. 6), loin des statues aux lourdes draperies censées évoquer la Cour céleste. Le recours à ces vêtements trahit l'influence manifeste de la sculpture picarde, telle qu'elle se développa le long de la Somme et trouva à Saint-Riquier ou à Abbeville notamment un cadre propice à la déclinaison de ce raffinement vestimentaire sophistiqué à l'extrême (Béguerie-De Paepe, 2009: 131 sq.). La faut-il attribuer au

seul *pourtraict* fourni par Arnoult de Nimègue ? On ne peut certes pas nier *ex abrupto* le rapport entre les figures qu'il peignit et les figures nichées dans les voussures du grand portail mais leur confrontation avec la statuaire de Saint-Riquier plaide en faveur, si ce n'est d'un transfert, du moins d'une nette antécédence du modèle picard.

Ce parti davantage décoratif, où l'œil s'égare sans parvenir à tout détailler, se retrouve au portail occidental de l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux<sup>19</sup>. Commencée d'être élevée par l'architecte Thomas Théroutle<sup>20</sup> selon des principes mis en œuvre à Rouen par Roullant Le Roux qui assure une forte plasticité à l'organisme architectural par le jeu des volumes, la façade présente trois portails dont les voussures ont, pour l'essentiel, conservé leurs statuets. Plus encore que les œuvres rouennaises de l'atelier de Pierre des Aubeaux, les petites ronde-bosse de Caudebec illustrent combien cette *esthétique du détail*, que la sculpture picarde tirait de l'art flamand et néerlandais, fut pleinement reçue et assimilée par les sculpteurs haut-normands qui combinèrent aux combinaisons géométriques des drapés et plissures emphatiques de la sculpture de leur terroir le goût pour un costume surchargé d'ornements (chaînes orfèvrées, grelots, pendeloques), pour les coiffes sophistiquées que rehaussent de lourdes agrafes florales, pour les poses presque chorégraphiques qui transforment les prophètes et les rois de l'Ancien Testament en danseurs de cour exécutant quelque gaillarde tandis que les sibylles sont représentées comme de riches

<sup>19</sup> On construisit l'actuelle façade après avoir augmenté la nef de deux travées bâties entre 1490 et 1504 (Maurice, 1944: 10; Meunier, 2005: 41 sq.).

<sup>20</sup> L'architecte de la façade occidentale et de la flèche de Notre-Dame de Caudebec construisit la tour de l'abbaye du Valasse en 1536 puis édifia à neuf, avec l'aide de Guillaume Morin, l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer. Florian Meunier l'a identifié comme ce «Maître Thomas» appelé pour livrer le projet de la façade de l'église de Lillebonne (Meunier, 2005: 41 sq.). Thomas Théroutle fut inhumé le 13 avril 1552 devant l'image de l'*Ecce Homo* de l'église de Caudebec (Trotin, 2018 [note 13]: 99).

princesses parées de lourds bijoux<sup>21</sup> (Fig. 7). L'hypothèse d'un recours à des modèles tirés des décors de la majolique italienne (Steinke, 1987) paraît moins immédiatement recevable car les statuettes de Caudebec formeraient alors un *unicum* aux origines mystérieuses ; en revanche, elles prouvent que les artistes normands appartenaient à l'arc des Écoles du Nord avec lesquelles ils échangeaient et où ils puisaient de quoi renouveler leur répertoire formel.

### Gaillon, un chantier fondateur pour la sculpture normande?

On ne peut cependant évoquer, même à grands traits, la sculpture haut-normande à l'époque de la formation de Jehan de Rouen sans évoquer un chantier dont la portée fut considérable en France mais dont le retentissement dans les diocèses de Rouen et d'Évreux ne semble pourtant pas avoir été à ce point considérable : le château de Gaillon<sup>22</sup>. La sculpture y jouait un rôle de premier ordre car c'était elle qui assurait l'effet de conformation à l'antique en citant les inventions des ornemanistes lombards que les Français avaient confondues avec les productions de la romanité païenne. En l'espèce, il convient de demeurer prudent en différenciant les champs d'étude. Ce qui demeure du décor ornemental de la Grant Maison montre qu'ont cohabité les formes issues de la grammaire décorative du gothique flamboyant normand et celles qui furent importées d'Italie du nord comme autant de témoignages de l'antiquité. Cette juxtaposition n'engendra pas une immédiate synthèse et, hors de Gaillon, ce système décoratif fut certes reconnu comme



Fig. 7 - Sibylle (portail occidental). Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame.

novateur mais fut assurément mal compris par des sculpteurs et des tailleurs de pierre normands. C'est ce que l'on observe sur la tourelle d'une fameuse maison de Verneuil-sur-Avre : la surface murale a été ornée de bas-reliefs décoratifs qui citent maladroitement la façade sur la cour de la Grant Maison gaillonnaise avec une impéritie telle qu'on peut en conclure que le tailleur de pierre a réinterprété les modèles qu'on lui avait fournis sans en parfaitement comprendre l'organisation structurelle ni les objectifs iconiques (Trotin, 2012). Il semble, en l'état actuel de nos connaissances, que, très vite, aient été faits des choix dans les motifs décoratifs sculptés à Gaillon. On sait, grâce aux travaux de

<sup>21</sup> Ces éléments furent rapidement assimilés par les sculpteurs : on retrouve cette préciosité des costumes féminins jusque sur des œuvres secondaires comme, par exemple, la sainte Barbe de Sainte-Croix-sur-Aizier.

<sup>22</sup> L'architecture de cette maison de plaisance des archevêques de Rouen a été magistralement réévaluée par Bardati, 2009 (avec bibliographie antérieure).

Jean Guillaume, la fortune que devait connaître le candélabre (Guillaume, 2003) mais d'autres motifs retinrent l'attention des sculpteurs et de leurs commanditaires : le trophée d'armes d'une part, et les chutes de fleurs et de fruits. Ils se retrouvent aux portes des chapelles du chœur de la collégiale d'Écouis dont les bas-reliefs en bois ont été réalisés par un sculpteur qui avait assurément fréquenté le chantier de Gaillon (Guillaume, 2003). On retrouve en effet des sortes de trophées organisés autour de l'axe vertical d'un ruban ; y sont représentés des ornements à l'antique comme des *loricæ æreæ* (Fig. 8) dont on reconnaît le modèle sur la face de l'un des piliers de la galerie de Gaillon<sup>23</sup> et sur les boiseries conservées<sup>24</sup>. Bucrânes, casques à l'antique, cartels d'enseigne romaine et portraits en médaillon à-jour, puisés à la Grant Maison,



Fig. 8 - Trophée orné d'une lorica aerea (porte du sanctuaire). Écouis, collégiale Notre-Dame.

voisinent avec des rubans formant agrafes qu'un masque feuillagé ou un dauphin rageur achèvent. Seuls certains de ces ornements – singulièrement les rubans formant agrafes – feraient florès, au début du deuxième tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, dans l'art normand et, par voie de conséquence, sous le ciseau de Jehan de Rouen à Coimbra. En fait, les sculpteurs et tailleurs de pierre ne firent pas leur l'essentiel de cette grammaire qui leur était étrangère et qui n'offrait guère la ductilité chère à l'inventivité des ornemanistes flamboyants. Le changement de génération renouvela le répertoire quand le style bellifontain fut introduit en Normandie durant la décennie 1540.

Gaillon ne peut être réduit à l'ornement ; en matière sculpturale, ce fut également un foyer novateur. Le cardinal d'Amboise avait, en effet, commandité plusieurs ronde-bosse tandis civiles que religieuses (Caron, 2017) ainsi que des portraits d'empereurs à la façon des *imagines clipeatae* de l'Antiquité (La Coste-Messelière (de), 1957). De toutes ces œuvres, rares sont celles qui ont survécu. Parmi ces dernières, des apôtres qui formaient un collège apostolique dans la chapelle haute, seules deux statues sont conservées (Caron, 2017-2: 92-93). Le lombard Antoine Juste, qui les réalisa, ne semble pas avoir fait école localement et ces œuvres, visibles que des fidèles admis dans la chapelle archiépiscopale, ne suscitèrent pas de statues qui, aux alentours de Gaillon, les déclinent, du moins au vu des collections statuaire des environs de nos jours conservées. Nous ne saurions donc affirmer que les recherches sur la correction anatomique, que l'on observe sur les corps des saints martyrs comme saint Sébastien, sont des fruits du

<sup>23</sup> Les cuirasses représentées à Gaillon sont cependant plus précisément détaillées qu'à Écouis où les pteruges sont plus fantasques.

<sup>24</sup> Voir, par exemple, le panneau provenant de la chapelle haute, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 41.190.494 a).

chantier de Gaillon<sup>25</sup>; le rôle, difficile à vérifier en l'état, des gravures d'un Dürer ou d'un Holbein, peut du moins être suggéré comme une piste à explorer. Quoi qu'il en soit, il semble que les œuvres qui témoignent d'une attention particulière aux justes proportions du corps soient postérieures aux années 1540 et ne puissent donc pas être convoquées dans le présent dossier<sup>26</sup>.

Face à toutes ces réserves, le tombeau des cardinaux d'Amboise, à la cathédrale de Rouen, constitue assurément le premier témoignage d'un syncrétisme qui allait profondément renouveler le répertoire formel de la sculpture normande. Réalisé d'après un *pourtrait* de Roullant Le Roux<sup>27</sup>, par une équipe de sculpteurs placés sous la direction de Pierre des Aubeaux, équipe dont faisait partie un certain Jean de Rouen<sup>28</sup> que l'on ne saurait confondre sans réserve avec celui qui fut l'un des principaux sculpteurs actifs à Coimbra durant la Renaissance, le tombeau des cardinaux est un morceau de sculpture, certes, mais aussi une structure architectonique innovante : les priants des archevêques d'Amboise sont installés devant un mur-écran qui soutient un baldaquin en encorbellement, surmonté d'une haute corniche. Si on retrouve cet organisme monumentalisé à la tribune des orgues de Caudebec ainsi qu'à celle, inachevée, de Notre-Dame-Saint-Martin de Vatteville-la-Rue (Trotin, 2018 [note 19]: 99), Jehan de Rouen s'en souvint longtemps puisqu'il

le reproduisit au retable de saint Michel Archange (1537), aujourd'hui remonté au musée Machado de Castro de Coimbra<sup>29</sup>.

Revenons à la question spécifique de la sculpture des tombeaux. Comme à Gaillon, on y peut distinguer la sculpture ornementale de la sculpture figurative proprement dite. La première use, outre du candélabre décliné de multiples façons, de toutes les inventions dont on a déjà remarqué l'usage à Écouis : on retrouve ainsi, en guise de couronnement des niches intermédiaires qui scandent le baldaquin et où s'abritent prophètes et sibylles, des rubans en agrafes terminées de masques feuillux. Tenant à la fois de l'ornement et de l'architecture, le couronnement du baldaquin, où alternent *tempietti* doriques et frontons fantasques, fut également repris et systématisé au Portugal par Jehan de Rouen. Quant aux figures proprement dites, en dehors des gisants qui, comme portraits, échappent à la taxinomie dont nous esquissons les fondements, elles révèlent des mains différentes. Prophètes et sibylles sont évidemment apparentées aux statuette que nous avons observées aux voussures du portail occidental de la cathédrale mais, mieux conservées, elles ont conservé leurs ornements d'orfèvrerie lapidifiés et viennent confirmer une fois encore combien la sculpture de la basse vallée de la Seine fut le cadre d'exercice d'un sculpteur très informé de l'esthétique en vogue au sein des chantiers picards (sans doute Pierre

<sup>25</sup> Pensons ici aux statues de Saint-Martin de Claville, de Saint-Nicolas de La Chapelle-du-Bois-des-Faulx, de Saint-Paul de La Croix-Saint-Leufroy ou de Sainte-Croix des Baux-Sainte-Croix.

<sup>26</sup> Pensons, par exemple, au très athlétique saint Sébastien de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Dampmesnil ou au saint Michel sauroctone de l'église Saint-Sauveur de Fours-en-Vexin, qui est revêtu, dans une perspective antiquisante très affirmée, d'une *lorica ærea* dont même les pteruges sont exactement représentées.

<sup>27</sup> Bottineau-Fuchs, 2012-2: 265. Le projet initial de Roullant Le Roux a sans doute été modifié quand il s'agit d'installer le priant de l'archevêque Georges II d'Amboise, vers 1522 (Lanfray *et al.*, 1959).

<sup>28</sup> Cet imagier fut l'auteur du modèle des pleurants du tombeau dont l'allure bourguignonne autorisa l'hypothèse qu'alléguèrent des historiens rouennais, se réclamant des conjectures de Pierre Pradel, selon laquelle ce Jean de Rouen aurait travaillé pour les Bourbon puis à Lyon et à Brou, et aurait pu être le père du Jehan de Rouen actif au Portugal (Landry *et al.*, 1959: 49-50). L'existence de nombreux homonymes ne permet toutefois pas d'accorder davantage de crédit à cette proposition.

<sup>29</sup> Une semblable structure fut transmise au sein de son atelier, comme en témoigne le retable de *Tobie et Raphaël* (1580), conservé au Musée Machado de Castro de Coimbra.

des Aubeaux). À côté de ces figures sophistiquées, les apôtres, qui vont par deux, renouent avec la grande manière des statuaires du début du siècle qui, au Bec ou à Verneuil, traitaient avec ampleur les plis qui animaient les lourds draps dont étaient vêtus les saints de pierre ; les visages aux expressions composées sont ornés de barbes généreusement bouclées ou sagement peignées, qui évoquent les plus prestigieux modèles vernoliens. Il y eut cependant un véritable fonds commun entre le château de Gaillon et celui du tombeau cardinalice, en dépit des restaurations qu'il subit après la Révolution (Landry *et al.*, 1959: 22-24). C'est ce qu'illustrent deux figures respectivement conservées à Rouen et Gaillon. La première tient



Fig. 9 - La Foi, Tombeau des cardinaux d'Amboise. Rouen, Cathédrale Notre-Dame.



Fig. 10 - La sibylle Hellespontique ; Gaillon, dépôt lapidaire.

un livre et le calice surmonté de la sainte hostie (Fig. 9): c'est la Foi qui orne, avec les autres vertus que sont la la Charité, la Justice, la Prudence, la Force et la Tempérance, le soubassement du tombeau prélatice. La seconde, conservée au dépôt lapidaire de Gaillon, est sans doute la sybille Hellespontique (Fig. 10), identifiable à la croix qu'elle enserme de son bras, selon un mouvement que l'on retrouve dans l'un des panneaux marquetés des stalles de l'ancienne chapelle haute, aujourd'hui conservées à la cathédrale-basilique Saint-Denis (Bos *et al.*, 2007: 95). De la sibylle de Gaillon, on ignore la prime localisation. De surcroît, il ne s'agit certes pas d'une ronde-bosse mais d'un bas-relief; néanmoins, le changement de technique exacerbe son évidente parenté stylistique avec la figure rouennaise<sup>30</sup>. Le château de Gaillon et le tombeau rouennais furent, en fait, l'oeuvre de sculpteurs qui travaillèrent sur les deux

<sup>30</sup> On pourrait d'ailleurs élargir les éléments comparatifs puisque le manteau dont la vertu gaillonnaise est enveloppée forme un système de larges plis qui vont s'évasant depuis son genou jusqu'à son pied, motif que l'on retrouve, inversé, sur la figure de la Charité du tombeau de Rouen.

chantiers, même si les archives conservées ne permettent pas de vérifier précisément cette conjecture.

Quoi qu'il en soit, Gaillon fut assurément un foyer artistique singulier dans le paysage haut-normand d'alors, où fut développé un parti esthétique que partageaient les artistes au service des d'Amboise, même si la sculpture gaillonnaise semble avoir peu essaimé en dehors des chantiers commandités par et pour les deux prélats<sup>31</sup>.

En fait, le programme sculpté au tombeau des cardinaux d'Amboise résume les tendances qui séduisaient les imagiers normands avant que le canon bellifontain n'imposât d'autres normes stylistiques aux artistes de la province normande.

### Épilogue : si Jehan de Rouen venait de l'archidiaconé d'Évreux ?

Cette brève revue, qui n'a même pas l'ambition d'avoir survolé tous les aspects d'une question aussi complexe que son aire est étendue, voudrait tout de même avoir l'audace d'avancer quelques pistes pour tenter de localiser les œuvres les plus proches du style de Jehan de Rouen lorsqu'il parvint au Portugal<sup>32</sup>. Certaines des figures aux

mines quelque peu grotesques sont si caractéristiques qu'elles pourraient fournir de très pertinents critères pour tenter de discriminer plus précisément le terroir où l'imagier-architecte reçut sans doute sa prime formation. Or il est un autre foyer artistique de la Normandie orientale que nous n'avons pas évoqué alors qu'il fut un centre très actif : Évreux. Siège épiscopal doté d'une cathédrale dont la reconstruction commencée au XII<sup>e</sup> siècle (Gallet, 2014) ne s'acheva que sous le règne de Louis XIII<sup>33</sup>, Évreux comptait de nombreuses églises tant paroissiales que conventuelles. La cathédrale Notre-Dame elle-même devait être très richement ornée; hélas les destructions huguenotes puis révolutionnaires ont quasiment effacé la cité de la géographie artistique du Beau Seizième Siècle en matière de sculpture<sup>34</sup>. Il faut donc parcourir le plat-pays de l'Évrecin pour tenter d'entrevoir la nature de la statuaire ébroïcienne au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Quelques statues entrent ainsi peu ou prou en résonnance avec l'œuvre de Jehan de Rouen. Le *saint Antoine le Grand* de l'église Saint-Saturnin d'Hondouville, le poignant *Christ piteux* de l'église Saint-Paul de La Croix-Saint-Leufroy ou encore le rare groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas* (Fig. 11) où l'apôtre sceptique face au Christ qui conduit sa main dans la plaie de son

<sup>31</sup> Cette remarque ne concerne que la statuaire, encore qu'une réserve s'impose tout de même : si l'on peine à reconnaître la moindre trace d'un rayonnement de l'esthétique sculpturale née à Gaillon en Normandie orientale, il en alla tout autrement en matière de sculpture ornementale car le répertoire se diffusa non seulement en Normandie mais peut-être au-delà dans d'autres grands chantiers menés dans les régions limitrophes, comme au tour de chœur de Chartres, par exemple.

<sup>32</sup> Le patronyme de l'imagier normanno-portugais nous paraît avoir été forgé selon une onomastique qui permettait aux commanditaires lusitaniens d'identifier immédiatement l'origine – gage de ses qualités artistiques – du jeune imagier.

<sup>33</sup> La cathédrale fut un chantier permanent dès le règne de Louis XI qui fit notamment construire à ses frais la chapelle axiale dédiée à la Mère de Dieu et qui est demeurée célèbre pour les verrières qui meublent ses baies; au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'évêque Raoul du Fou, grand bibliophile, fit reconstruire l'évêché tout proche (Calame-Levert *et al.*, 2017: 46-51) et son architecte, Jean Cossart, édifia alors le croisillon nord de la cathédrale, marqué par le modèle rouennais et le legs des Chambiges et dont l'épiderme semble crépiter sous la sculpture ornementale; la tour méridionale et la façade furent ensuite rebâties grâce à la munificence de l'évêque Gabriel Le Veneur († 1574) mais les guerres de Religion mirent un terme à l'avancement du chantier qui n'atteignit son terme qu'avec la reconstruction de la tour nord par l'entrepreneur parisien François Galopin entre 1608 et 1636.

<sup>34</sup> Les cinquante-six statues du portail du croisillon nord de la cathédrale furent jetées bas et brisées pour servir aux fondations d'un pont. Des huit églises paroissiales, aucune ne survécut aux ventes révolutionnaires; le couvent royal de Saint-Sauveur et les maisons régulières furent toutes supprimées; l'abbaye Saint-Taurin subsista, l'abbatiale fut transformée en église paroissiale tandis que le couvent abrita le séminaire. De nos jours, à Évreux même, la statuaire qui a traversé de tels affres se résume, pour l'essentiel, à une tête de pèlerin conservée au Musée d'Art, Histoire et Archéologie (inv. 11411).



Fig. 11 - Incrédulité de saint Thomas. La Croix-Saint-Leufroy, église Saint-Paul.

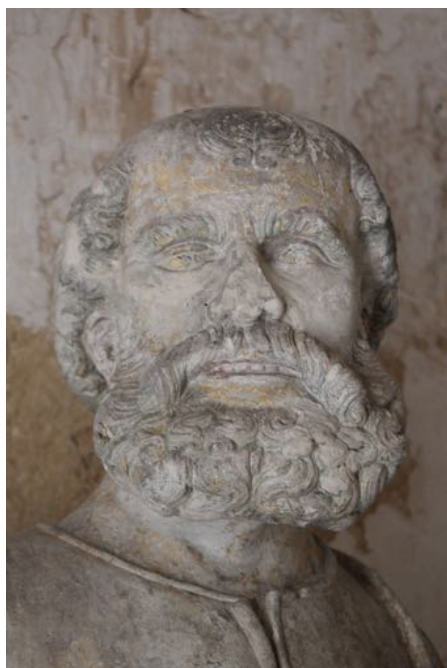


Fig. 12 - Saint Pierre (détail). Autheuil-Antouillet, église Saint-André.

côté présente une ~~troublante~~ relative proximité avec certaines des œuvres de la premières périodes de l'imagier de Coimbra : la forme des visages en amande, leurs pommettes hautes et saillantes, les arcades sourcilières proéminentes, les bouches entrouvertes dans une recherche de naturalisme, les barbes peignées sont autant de caractéristiques que l'on retrouve dans le corpus du maître portugais. De même, le fameux saint Pierre qui, naguère, se dressait dans le cimetière d'Autheuil-Antouillet<sup>35</sup> (Fig. 12), présente un visage en tout point identique à celui du *saint Pierre endormi au Jardin des Oliviers*, dans la première scène du triptyque de la Passion du musée de Coimbra et trouve une comparaison plus éloquente encore dans le saint Peter provenant du retable aujourd'hui détruit de l'église de Notre-Dame-de-l'Assomption de Pedrógão Grande (1554-1555)<sup>36</sup>. Le *saint Michel sauroctone* de l'église Saint-Pierre d'Aulnay-sur-Iton (Fig. 13) mérite d'être également évoqué parce qu'il fournit un prototype inversé à l'archange sculpté par Jehan de Rouen au retable conservé au Musée Machado de Castro (Coimbra) et témoigne donc de l'existence d'un modèle prototypique importé depuis la Normandie jusqu'au Portugal.

D'autres influences gaillonnaises et rouennaises nourrirent le ciseau de Jehan de Rouen mais il semble bien, alors que nous n'avons que posé quelques jalons d'une enquête qui attend d'être poursuivie, que c'est dans l'Évrecin que celui qui fut l'un des plus éminents artistes de la Renaissance portugaise fit ses premières armes.

Considérée par les royaumes ibériques comme une région qui appartenait aux Écoles du Nord et fournissait, à l'instar de la Flandre, des Pays-Bas

<sup>35</sup> Il est aujourd'hui conservé à l'intérieur de l'église Saint-André.

<sup>36</sup> Nous remercions Maria de Lurdes Craveiro de nous avoir signalé cette œuvre et profitons de l'occasion pour la remercier des précieux conseils qu'elle nous a dispensés pendant la rédaction de ce texte.

ou de la vallée du Rhin, des maîtres à l'art éprouvé, qu'appréciaient les commanditaires d'au-delà des Pyrénées, la Normandie, dans laquelle grandit et fut formé Jehan de Rouen, était forte, lorsqu'il la quitta pour un voyage sans retour, d'une riche tradition sculpturale. Puisant à la fois dans les formes issues du gothique international et dans le legs d'un Nicolas de Leyde et des ateliers rhénans, curieuse de l'art des provinces voisines comme la Picardie et, par elle, des Flandres, plus réservée face aux innovations sculpturales importées de Lombardie par les artistes du cardinal Georges d'Amboise, mais bientôt friande de la nouvelle grammaire ornementale mise en oeuvre à Gaillon, la sculpture haut-normande était dotée d'une véritable personnalité artistique, capable d'assimiler des formes pour se renouveler sans cesse. Ce furent ces formes que Jehan de Rouen emporta à Coimbra et grâce auxquelles il y concourut à l'affirmation d'une Renaissance synchrétique et puissamment créative.



Fig. 13 - Saint Michel sauroctone. Aulnay-sur-Iton, église Saint-Pierre.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARDATI, Fl. (2009). *Il bel palatio in forma di castello. Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*. Roma: Campisano Editore.
- BARON, Fr. (1979). Fragments du Collège apostolique de l'abbaye de Jumièges, deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. In *Trésors des abbayes normandes. Catalogue de l'exposition des Musées de Rouen et de Caen (27 avril - 28 octobre 1979)*. Rouen: Musée des Antiquités, pp. 186-190.
- BARON, Fr. (1998). Les sculptures d'Écouis. In *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils; 1285-1328*. Catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais (Paris), 17 mars - 29 juin 1998. Paris: éditions de la Réunion des Musées nationaux, pp. 103-109.
- BAUDOUIN, J. (1992). *La sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*. Nonette: éditions Créer.
- BEAULIEU M.; BEYER V. (1992). *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*. Paris: Picard éditeur.
- BECK B. (2003). Introduction : la Normandie au XVI<sup>e</sup> siècle. In *L'Architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle (30 septembre - 4 octobre 1998) publiés sous la direction de Bernard Beck, Pierre Bouet, Claire Étienne et Isabelle Lettéron*. Caen: éditions Charles Corlet, Presses universitaires de Caen, pp. 11-19.
- BÉGUERIE-DE Paepe, P. (2001). Les sculpteurs à Abbeville à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. In *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500. Autour du retable de Thuisson. Catalogue de l'exposition du Musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- BELTRAMI, C. (2016). *Building a Crossing Tower. A Design for Rouen Cathedral of 1516*. s.l.: Sam Frog Ltd in association with Paul Holberton Publishing.
- BLONDEAU, C. (2014). *Le vitrail à Rouen, 1450-1530. "L'Escu de voire"*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- BORK, R. (2003). *Great Spires : Skyscrapers of the New Jerusalem*. Köln: Kölner Architekturstudien.
- BOS, A.; DUBOIS, J. (2007). Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon. In *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon. Exposition présentée du 3 octobre 2007 au 14 janvier 2008 au musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny et au musée national de la Renaissance, château d'Écouen*. Paris: éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 83-97.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1986). Maître d'œuvre, maître d'ouvrage : les Le Roux et le chapitre cathédral de Rouen. In *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre national de la recherche scientifique. Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, volume I. Les hommes*. Paris: Picard, 1986, pp. 428-442.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1993). La représentation de l'Ara Cœli à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen. *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 135, CXXII, pp. 31-40.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (2012). La statuaire dans les parties hautes. In *La grâce d'une cathédrale. Rouen. Primatiale de Normandie. Sous la direction de Mgr Jean-Charles Descubes. Direction scientifique et coordination Armelle Sentilhes avec Jean-Pierre Chaline, Yves Lescroart, Catherine Vincent*. Strasbourg: éditions La Nuée Bleue, pp. 193-199.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (2012-2). Les tombeaux, miroirs de gloire. In *La grâce d'une cathédrale. Rouen. Primatiale de Normandie. Sous la direction de Mgr Jean-Charles Descubes. Direction scientifique et coordination Armelle Sentilhes avec Jean-Pierre Chaline, Yves Lescroart, Catherine Vincent*. Strasbourg: éditions La Nuée Bleue, pp. 263-271.
- CALAME-LEVERT, Fl.; HERMANT, M. (2017). Raoul du Fou, évêque bâtisseur et bibliophile. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 46-51.
- CALLIAS-BEY, M.; CHAUSSÉ, V.; GATOUILLAT, Fr.; HEROLD, M. (2001). *Les vitraux de Haute-Normandie*. Paris: CNRS éditions, Monum éditions du Patrimoine, 2001.

- CARON, S. (2017). De la Toscane à la Normandie. Les ateliers de sculpteurs sur le chantier de Gaillon. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 71-76.
- CARON, S. (2017). Antoine Juste, Christ et saint Jacques. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 92-93.
- CHANCEL-BARDELOT, B. de (2004). Apôtre. In *Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Catalogue de l'exposition du musée du Louvre (22 mars-12 juillet 2004)*. Paris: éditions de la réunion des musées nationaux - librairie Arthème Fayard, pp. 316.
- LA COSTE-MESSELIÈRE, M. G. de (1957). Les médaillons historiques de Gaillon au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts. In *La Revue des Arts. Musées de France*, 7<sup>e</sup> année, mars-avril, pp. 65-70.
- ELSIG, Fr. (2017). *Peindre à Rouen au XVI<sup>e</sup> siècle*. Milan: Silvana Editoriale.
- FAVIER, J. (2001). *Louis XI*. Paris: librairie Arthème Fayard.
- GALLET, Y. (2014). *La cathédrale d'Évreux et l'architecture gothique rayonnante : XII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècle*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- GILLERMAN, D. (1994). *Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.
- GIRODET, J. (2012). *La collégiale d'Écouis. Trésor du Vexin normand*. Bayeux: Orep éditions.
- GRÉGOIRE, A. (1992). Cathédrale de Rouen. Les statues de la tour Saint-Romain. In *Bulletin de la commission départementale des Antiquités de la Seine-Maritime*, XL, pp. 141-143.
- GUILLAUME, J. (2003). Le candélabre en Normandie. Les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540. In *L'Architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Actes du colloque de Cérisy-la-Salle (30 septembre - 4 octobre 1998) publiés sous la direction de Bernard Beck, Pierre Bouet, Claire Étienne et Isabelle Lettéron. Caen: éditions Charles Corlet, Presses universitaires de Caen, pp. 83-98.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. (2009). Les sculptures monumentales de l'abbatiale à la fin du Moyen Âge. In *Saint-Riquier. Une grande abbaye bénédictine*. Paris: éditions A. et J. Picard, pp. 177-195.
- HAMON, E. (2008). *Un chantier flamboyant et son rayonnement : Gisors et les églises du Vexin français*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- HAMON, E.; ISELIN, Cl.; MÉTHIVIER, A.; PAYRE, M. (2012). Une Mise au Tombeau partiellement reconstituée : Gisors et la statue de Joseph d'Arimathie du musée Vivenel de Compiègne. *Bulletin monumental*, 170-4, pp. 334-337.
- JOUEN, L.-A. (1933). *La cathédrale de Rouen*. Rouen: Défontaine éditeur, Paris, Auguste Picard éditeur.
- LAFOND, J. (1955). Le peintre-verrier Arnoult de Nimègue (Aert Van Oort) et les débuts de la Renaissance à Rouen et à Anvers. In *Actes du XVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Amsterdam, 23-31 juillet 1952*. La Haye: Imprimerie nationale des Pays-Bas, pp. 333-344.
- LANFRY, G.; CHIROL, E.; BAILLY, J. (1959). *Le tombeau des cardinaux d'Amboise*. Rouen: Les cahiers de Notre-Dame de Rouen.
- LAVALLE, D. (1984). La primauté nordique. In *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille. 1606-1684. Catalogue de l'exposition organisée à l'église Saint-Ouen de Rouen du 16 juin au 7 octobre 1984*. Rouen, s.n., pp. 68-69.
- LAVALLE, D. (1989). Entre Italie et Flandre ? Quelques réflexions à propos des influences artistiques durant la première Renaissance dans l'archevêché de Rouen. In *Marguerite de Lorraine et son temps. 1426-1521. Actes du colloque d'Alençon. 6-7 mai 1998 sous la direction de François Robin, professeur à l'université Paul-Valéry de Montpellier*. Alençon: Amis de Marguerite de Lorraine – Société historique et archéologique de l'Orne, pp. 161-176.

LEMÉ, K. (1997). Le rôle joué par les chanoines des chapitres cathédraux dans la construction et la conservation de leurs stalles : à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen. In *Chapitres et cathédrales en Normandie. Textes recueillis et publiés par Sylvette Lemagnen et Philippe Manneville, avec la participation de Jean Bonnet, Christian Nisse et Gérard Pouchain. Actes du XXXI<sup>e</sup> congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996*. Caen: Musée de Normandie, pp. 479-490.

MAURICE ABBÉ (1944). *Quel fut le génial architecte de la flèche tiarée et du grand portail de l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux (Seine-Inférieure)?*. Fécamp: L. Durand et fils, imprimeurs-éditeurs.

MEUNIER, Fl. (2005). Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame. In *Congrès archéologique de France. 161<sup>e</sup> session. 2003. Rouen et le Pays de Caux*. Paris: Société française d'Archéologie, 2005, pp. 41-48.

SALET, Fr. (1955). *Verneuil*. Nogent-le-Rotrou: Imprimerie Dauperley-Gouverneur.

SCHLICHT, M. (2005). *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*. Caen: Société des Antiquaires de Normandie.

SINTIC, Br. (2011). *Petites villes de Normandie. Pont-Audemer, Harfleur, Louviers, Neufchâtel, villes secondaires de la région de Rouen, 1450-1550*. Mont-Saint-Aignan: Publications des universités de Rouen et du Havre - Caen: Presses universitaires de Caen.

STEINKE, W.A. (1987). Influence of the Majolica of Nicol Pellipario on Northern French Renaissance Sculpture. In *Gazette des Beaux-Arts*, CV, pp. 145-149.

SUAU, J.-P. (1992). Les plus anciens groupes sculptés (première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle) de saint Joseph donnant la main à l'Enfant Jésus en Haute-Normandie et les origines médiévales du thème. In *L'art en Normandie. Tome premier. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie. Caen, 25-29 octobre 1991, rassemblés et publiés par Béatrice Pouille, conservateur aux Archives départementales du Calvados*. Caen: Conseil général du Calvados, pp. 93-118.

TROTIN, N. (2006). *Et Sepultus est*: la Mise au Tombeau de Verneuil-sur-Avre. Contribution à l'histoire de la sculpture normande au Beau XVI<sup>e</sup> siècle. In *Monuments et Sites de l'Eure*, 120. Eure: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 41-50.

TROTIN, N. (2012). De Gaillon à Verneuil. Réflexions sur la diffusion du répertoire décoratif de la première Renaissance française en Normandie. In *Monuments et Sites de l'Eure*, 142. Eure: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 38-48.

TROTIN, N. (2017). La vie religieuse dans la région de Routot au témoignage de l'art et de l'histoire, du Moyen Âge à la fin de la période concordataire. In *Confluence 2017. Patrimoine méconnu. Autour des boucles de la Seine*. Évreux: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 9.

TROTIN, N. (2018). Réflexions sur l'usage du support anthropomorphe dans l'architecture religieuse en Haute-Normandie à la Renaissance. In *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle* (sous la direction scientifique de Vincent Droguet, Sabine Frommel, Thomas Kirchner, Eckhard Leuschner). Paris: éditions A. et J. Picard - Roma, Campisano Editore, I, pp. 97-107.