

Université Paris-IV - Sorbonne
Ecole Doctorale 6 – Histoire de l'Art et Archéologie

THESE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV
Histoire de l'Art

**Les représentations hagiographiques à Rouen à la fin du
Moyen Age**

(vers 1280 – vers 1530)

Volume I – Thèse

Présentée et soutenue publiquement par

Alexandra BLAISE

Sous la direction de Mme le Professeur Fabienne JOUBERT

MEMBRES DU JURY :

Jean-Pierre Caillet, Professeur (Université Paris X – Nanterre)
Michel Hérold, Docteur habilité à diriger les recherches (Université François
Rabelais, Tours)

Fabienne Joubert, Professeur (Université Paris IV – Sorbonne)
Philippe Lorentz, Professeur (Université Marc Bloch, Strasbourg)
Daniel Russo, Professeur (Université de Bourgogne)

Le 6 juin 2009

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier Madame Joubert de m'avoir donné le goût de l'histoire de l'art médiéval et de la recherche, une recherche ouverte durant laquelle j'ai trouvé une grande écoute et de nombreux encouragements.

Merci à Caroline pour son très bon travail et sa rigueur mais aussi pour son implication, son enthousiasme et son soutien.

Je pense aussi à Sandrine Pagenot pour sa gentillesse et ses nombreux conseils.

Un grand merci à Armelle Legendre, ouverte et généreuse, qui, en plus des échanges de travail toujours très stimulants et agréables, m'a apporté beaucoup de réconfort dans les moments difficiles.

Merci à Etienne, Catherine, Anne et Claude pour leur accompagnement tout au long de ces années.

Merci à Rosine pour ses très précieux encouragements.

Merci à Isabelle pour sa constante attention.

Merci à Josselin et Anne-Marie pour leur soutien et pour la confiance qu'ils ont toujours eu dans ma capacité à faire ce travail.

Merci à Fred pour sa générosité et sa confiance en moi.

Une pensée pour ma mère, qui lisait, dès qu'elle le pouvait, et toujours avec enthousiasme, les avancées de mon travail. Souvenirs de nos conversations et de cette curiosité hors du commun.

Une pensée très affectueuse pour Aurore, Catherine, Cati, Cécile, Charlotte, Marie et Valérie.

Enfin un grand merci à Eric pour tout ce qu'il sait et à ma petite Lucille, ma lumière.

Sommaire

VOLUME PREMIER : LES REPRESENTATIONS HAGIOGRAPHIQUES A ROUEN A LA FIN DU MOYEN ÂGE (VERS 1280 - VERS 1530)

LES REPRESENTATIONS HAGIOGRAPHIQUE A ROUEN A LA FIN DU MOYEN ÂGE (VERS 1280 - VERS 1530).....	1
REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE GENERAL.....	3
ABREVIATIONS.....	14
VOLUME I : LES REPRESENTATIONS HAGIOGRAPHIQUE A ROUEN A LA FIN DU MOYEN ÂGE (VERS 1280 - VERS 1530).....	15
INTRODUCTION.....	16
I- Place et fonction des saints dans le discours évangélique et eschatologique...	40
1) Les images hagiographiques comme manifestation de la croyance.....	46
A) Le saint, un type christologique.....	46
B) Les apôtres, symbole de la foi.....	48
a) <u>La façade occidentale de la cathédrale (1370-1421)</u>	52
b) <u>Le portail central de la façade occidentale de la cathédrale (1508-vers 1530)</u> ...	53

c) <u>Les vitraux de Saint-Étienne-la-Grande-Église (vers 1500-1525)</u>	53
C) Saint Jean-Baptiste, acteur et témoin.....	54
D) Une réactualisation du message évangélique.....	57
a) <u>Incarnation</u>	57
b) <u>Baptême et élection divine</u>	58
c) <u>Passion</u>	59
E) L'exercice des vertus évangéliques.....	64
a) <u>La lutte contre le vice</u>	65
b) <u>Le saint évêque, guide spirituel</u>	65
1- Les dons de saint Romain et saint Ouen (portail de la Calende de la cathédrale ; vers 1330).....	67
2- Le panégyrique de saint Romain (baie 30 de la cathédrale ; 1521).....	68
2) Place et fonction des saints dans l'histoire du salut.....	70
A) Les saints dans les programmes eschatologique rouennais.....	71
a) <u>Les portails des Libraires et de la Calende de la cathédrale (1280-1330)</u>	71
b) <u>Saint-Ouen (1325-1339)</u>	74
c) <u>Le réaménagement du chœur de la cathédrale (1430-1470)</u>	80
d) <u>Saint-Maclou (1440-1521)</u>	83
B) Le meilleur intercesseur pour le salut.....	88
a) <u>L'humanité du saint</u>	88
b) <u>Un homme parfait</u>	92
3) La fonction pédagogique de l'image hagiographique : une image idéale de l'ordre chrétien.....	96
A) L'image médiévale a-t-elle une fonction pédagogique ?.....	96
B) Une image hagiographique didactique.....	102
a) <u>La composition des programmes</u>	102
b) <u>Des saints populaires et traditionnels</u>	103

c) <u>Des archétypes</u>	107
d) <u>Des <i>exempla</i> illustrés ?</u>	108
C) Les programmes iconographiques rouennais : une vision préconçue de l'ordre chrétien.....	110
a) <u>Une cohérence d'ensemble</u>	110
b) <u>Des commanditaires cultivés</u>	113
c) <u>Des images incarnées</u>	116

II- L'image hagiographique : support de la représentation sociale et

dévotionnelle des individus.....	125
1) Vers une laïcisation.....	127
A) Évolution du modèle saint et évolutions sociales.....	127
B) L'humanisation du saint à la fin du Moyen Âge.....	129
2) Une description de l'individu ?.....	133
A) Les signes distinctifs.....	133
a) <u>Le nom de baptême</u>	133
b) <u>Les femmes</u>	137
c) <u>L'histoire sociale du commanditaire</u>	138
B) La dévotion.....	139
a) <u>Exemples de commandes dévotionnelles</u>	140
1- Le vitrail des saints de Saint-Vincent (vers 1470-1480).....	140
2- La rose de la façade occidentale de Saint-Maclou (1487).....	141
b) <u>La dévotion à saint Jean-Baptiste</u>	141
1- Le vitrail de la légende de saint Jean-Baptiste à Saint-Patrice (vers 1510)..	141
2- Le vitrail de la légende de saint Jean-Baptiste à Saint-Vincent (vers 1520-1530).....	143

3- Le cas de Georges d'Amboise.....	143
C) Exemples de représentation sociale et dévotionnelle.....	145
a) <u>Le tombeau des cardinaux d'Amboise de la cathédrale (1516-vers 1524)</u>	145
b) <u>Le programme vitré commandé par Antoine Bohier pour Saint-Ouen</u> <u>(1498-1499 ; vers 1508)</u>	147
3) La mémoire des individus.....	150
A) Une mémoire sociale.....	150
a) <u>Don de l'œuvre, emplacement et prestige de la commande</u>	151
b) <u>Les marques identitaires du commanditaire</u>	160
1- Les armoiries.....	161
2- Le portrait.....	162
B) Une mémoire chrétienne.....	166
a) <u>Fondation de messes et commandes hagiographiques</u>	166
b) <u>Fondation de messes et commandes hagiographiques rouennaises</u>	167
c) <u>L'œuvre hagiographique comme support de protection et d'intercession</u>	174
4) L'affirmation d'une individualité ?.....	180
A) la notion d'individu au Moyen Âge.....	180
B) Un conformisme des individus dans l'identité paroissiale.....	183
a) <u>Les commandes personnelles</u>	185
1- Les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen (vers 1363-vers 1441).....	185
2- La pierre tombale de Jehan Cavé et sa femme dans la cathédrale (vers 1411).....	186
b) <u>La marque des donateurs dans les programmes de grande ampleur</u>	187
1- Les vitraux des bas-côtés de la nef de la cathédrale (1464-1470).....	188
2- dévotion personnelle à saint Romain et célébration de la figure épiscopale à la cathédrale au début du XVI ^e siècle.....	192
c) <u>Un conformisme total des donateurs dans le programme institutionnel</u>	195

1- Le programme vitré de Saint-Étienne-des-Tonneliers (vers 1500-1510).....	195
2- L'aménagement de Saint-Étienne-la-Grande-Église (vers 1500-1525).....	197
3- L'orgue de Saint-Maclou (vers 1518).....	199
4- Le programme vitré de Saint-Vincent (1520-1530).....	199
d) <u>Une image des communautés de la paroisse</u>	202
1- le corps ecclésiastique.....	202
2- L'élite paroissiale.....	206
3- Les confréries.....	208
4- Saint Romain, symbole de l'identité rouennaise.....	215
e) <u>Le « contrôle » du chapitre et de la fabrique</u>	219
1- Un conformisme volontaire du commanditaire.....	220
2- La fabrique, un « idéal de la communauté urbaine ».....	224
Conclusion.....	229

III- La fonction politique des images hagiographiques..... 230

1) La spécificité politique et religieuse du diocèse de Rouen.....	232
2) La construction de la mémoire ecclésiastique normande.....	240
A) Saints évêques et saints abbés : mémoires de l'Église locale.....	241
B) Mise en scène épiscopale et abbatiale au tournant du XIV ^e siècle.....	245
a) <u>Guillaume de Flavacourt dans la cathédrale</u>	245
b) <u>Jean Roussel à Saint-Ouen</u>	252
c) <u>La sainte lignée</u>	257
1- Le culte des saints évêques et abbés.....	258
2- Le processus de sanctification des prélats contemporains.....	269
3- <i>Memoria</i> personnelle et <i>memoria</i> ecclésiale.....	272
d) <u>La rivalité des origines : <i>memoria</i> épiscopale contre <i>memoria</i> abbatiale</u>	274
C) La mise en scène épiscopale au tournant du XV ^e siècle : la façade occidentale	

de la cathédrale.....	281
a) <u>La façade</u>	281
b) <u>Le portail central</u>	283
D) La mise en scène épiscopale au début du XVI ^e siècle.....	284
a) <u>Le portail central de la façade occidentale (1508-vers 1530)</u>	285
b) <u>Le tombeau des cardinaux d'Amboise (1516-vers 1524)</u>	286
c) <u>Les vitraux de la chapelle Saint-Romain (vers 1521)</u>	288
1- Baie 30.....	288
2- Baie 28.....	289
d) <u>Saint Georges d'Amboise ? : l'ambiguïté entre saint évêque et archevêque contemporain</u>	291
e) <u>Un programme ecclésiastique</u>	293
Conclusion.....	296
3) Le positionnement de l'Église rouennaise dans le paysage politique de la fin du Moyen Âge.....	298
A) L'Église face au pouvoir laïc en Normandie.....	298
B) La cathédrale et Saint-Ouen dans la Normandie française au début du XIV ^e siècle	303
a) <u>La cathédrale</u>	303
b) <u>Saint-Ouen</u>	306
C) Les Rouennais durant la guerre de Cent Ans.....	311
a) <u>L'enjeu politique de la cathédrale</u>	311
b) <u>Une résistance à Saint-Maclou ?</u>	312
D) Le clergé après la guerre de Cent Ans.....	315
Conclusion.....	316
4) Une image de la contestation des idées luthériennes.....	317
A) Sainte Anne : une image de défense du culte de l'Immaculée Conception ?.....	319
a) <u>Le culte de l'Immaculée Conception à Rouen</u>	319

b) <u>La légende de sainte Anne à Saint-Ouen de Rouen (baie 30 ; vers 1508)</u>	321
c) <u>La légende de sainte Anne à Saint-Vincent (baie 8 ; vers 1520-1530)</u>	322
<u>Conclusion</u>	323
B) Les deux piliers de l'Église universelle et locale : saint Pierre et saint Romain.....	326
a) <u>Saint Pierre : premier chef de l'Église romaine</u>	326
b) <u>Saint Romain : premier chef de l'Église locale</u>	328
<u>Conclusion</u>	331
CONCLUSION.....	333
BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....	339
SOURCES MANUSCRITES.....	340
SOURCES IMPRIMEES.....	343

VOLUME II : NOTICES.....	379
Notice I : La Cathédrale.....	380
I-1 : Mise en scène architecturale et iconographique de l'Église de Rouen (vers 1280-vers 1330).....	381
I-1.1 : Le portail des Libraires (vers 1280-vers 1310).....	382
I-1.2 : Les vitraux de la chapelle de la Vierge (vers 1310-1322).....	385
I-1.3 : Le portail de la Calende (vers 1320-vers 1330).....	390
I-2 : La façade occidentale (vers 1370-1421).....	394
I-3 : Pierre d'obit de Jehan Cavé et Emmelot (1411).....	396
I-4 : L'aménagement du chœur (1430-vers 1470).....	397
I-4.1 : Les vitraux des fenêtres hautes du chœur (1430-1433).....	398
I-4.2 : Les stalles (1457-vers 1470).....	399
I-5 : Vitrail de saint Jean-Baptiste (vers 1450).....	402
I-6 : Les sculptures du portail des Libraires (vers 1485).....	404
I-7 : Les vitraux des bas-côtés de la nef (vers 1464-1470).....	405
I-8 : À la gloire de l'archevêque (1508-vers 1530).....	414
I-8.1 : Le portail central (1508-vers 1530).....	415
I-8.2 : Le tombeau des cardinaux d'Amboise (1516-vers 1524).....	417
I-8.3 : Les vitraux de saint Romain, baies 28 et 30 (vers 1521).....	419
I-9 : Les tapisseries de la vie de saint Jean-Baptiste, de saint Georges et de la Vierge (1494-avant 1510).....	423
Notice II : Saint-Étienne-la-Grande-Église.....	424
L'aménagement iconographique de la nouvelle paroisse (vers 1500-1525).....	425
II.1 : Le Credo apostolique (vers 1500-1525).....	426
II.2 : La sculpture de saint Étienne (vers 1509-1512).....	428
Bibliographie générale.....	429

Notice III : Saint-Ouen.....	430
III-1 : Hagiographie et mémoire chrétienne (1325-1499).....	431
III-1.1 : Le programme vitré (1325-1499).....	433
III-1.2 : Les clefs de voûte (1318-1339).....	441
III-1.3 : Le portail des Marmousets (début xv ^e siècle).....	442
Bibliographie générale.....	445
III-2 : Les pierres tombales (vers 1363-vers 1441).....	446
III-2.1 : Pierre tombale de Nicolas Morel (vers 1363).....	448
III-2.2 : Pierre tombale de Robert Du Hamel et de Meline (vers 1365-1385)....	449
III-2.3 : Pierre tombale de l'abbé Guillaume Le Merchier (vers 1391).....	450
III-2.4 : Pierre tombale de Jean Morelet et Nicole Daguenet (vers 1421-1430)..	451
III-2.5 : Pierre tombale d'Alexandre et Colin de Berneval (vers 1440).....	452
III-3 : Les vitraux des bas-côtés de la nef (vers 1508).....	453
 Notice IV : Saint-Maclou.....	 457
Hagiographie et Jugement dernier (vers 1440-1521).....	458
IV.1 : Le programme vitré (vers 1440-vers 1487).....	460
IV.2 : La façade occidentale (vers 1480-vers 1520).....	464
IV.3 : Le buffet d'orgue (vers 1518).....	465
Bibliographie générale.....	465
 Notice V : Saint-Vincent.....	 466
Le programme vitré (vers 1470-1530).....	467
V.1 : Les vitraux du xv ^e siècle (vers 1470-1480).....	469
V.2 : Les vitraux des fenêtres basses du chœur (vers 1520-1530).....	471
V.3 : Les vitraux des fenêtres hautes du chœur et du triforium (vers 1500-1525).....	475
Bibliographie générale.....	477

Notice VI : Saint-Étienne-des-Tonneliers.....	478
Vestiges du programme vitré (vers 1500-1510).....	479
VI.1 : Le vitrail de saint Étienne.....	481
VI.2 : Le vitrail de saint Jean-Baptiste.....	482
VI.3 : Le vitrail d'évêque.....	483
Bibliographie générale.....	483
Notice VII : Saint-Patrice.....	484
VII-1 : Le vitrail des saints (vers 1450-1475).....	485
VII-2 : Le vitrail de saint Jean-Baptiste (vers 1500-1510).....	487
VOLUME III : TABLEAUX.....	489

ABREVIATIONS

ADSM Archives départementales de la Seine-Maritime

AMR Archives municipales de Rouen

BMR Bibliothèque municipale de Rouen

BNF Bibliothèque nationale de France

cat. exp. catalogue d'exposition

cf. (*confer*) se reporter à

cod. Lat. codex Latin

coll. collection

dir. (sous la) direction

éd. édition

f° folio

fasc. fascicule

fig. figure

ibid. (*ibidem*) dans le même ouvrage

id. (*idem*) référence identique

lat. latin

ms. manuscrit

n° numéro

N. a. fr. Nouvelles acquisitions françaises

N. a. lat. Nouvelles acquisitions latines

op. cit. (*opere citato*) ouvrage cité

p. page

pl. planche

r° recto

s.d. sans date

s.l. sans lieu

t. tome

vol. volume

v° verso

Volume I : Les représentations
hagiographiques à Rouen à la fin du
Moyen Âge (vers 1280 - vers 1530)

Introduction

La présence d'innombrables œuvres hagiographiques dans le monde médiéval chrétien tardif témoigne de l'essor considérable du culte des saints. Si dans les premiers siècles du christianisme ce sont surtout le Christ, les apôtres et les personnages de l'Ancien Testament qui sont vénérés et représentés¹, le clergé a ensuite cherché à mettre en valeur, de façon locale, les tombeaux des saints ainsi que leurs reliques. Leur culte devait alors certainement se substituer aux résidus de rituels païens². À la fin du IV^e siècle, la translation ou l'invention des reliques, répandues dans toute la chrétienté, les portent à la dévotion de tous les fidèles³. Durant la période qui suit, et particulièrement aux XI^e et XII^e siècles, le culte s'amplifie – mises en scène liturgiques, attestations de miracles, rédactions de vies de saints et exécutions de châsses précieuses⁴ – et devient un phénomène public qui justifie la quête constante de reliques⁵. L'accentuation de son caractère visuel explique en partie le développement des images hagiographiques. Ainsi, au IX^e siècle, l'apparition de statues reliquaires à l'effigie des saints comme leur représentation de plus en plus fréquente sur les portails présagent du glissement progressif de la vénération des reliques des saints à leur image⁶. Présentes partout à la fin du Moyen Âge, elles deviennent à leur tour un des supports essentiels de la dévotion. Selon É. Mâle, « nul sentiment n'a été plus fécond que ce culte passionné des saints : nous lui devons la meilleure partie des œuvres d'art de la fin du Moyen Âge »⁷. L'image hagio-graphique semble avoir pris une telle place – aussi bien numériquement que dans l'esprit des fidèles – qu'elle assume désormais totalement les fonctions que pouvaient revêtir autrefois les reliques et enrichit par ailleurs la relation que le fidèle entretient avec le saint⁸. Elle autorise effectivement un contact plus intime sans passer par la complexité du maniement des reliques, placées derrière des écrans – reliquaires, trésors ou cryptes – ou sorties uniquement à certaines occasions. On ne peut nier la persistance d'un culte public et spectaculaire à la fin du Moyen Âge, mais la multiplication des images dans et en dehors de l'église extrait le rapport du fidèle au saint hors du cadre collectif de la cérémonie religieuse. Grâce à l'image, le saint fait désormais partie de l'univers familier et quotidien, et sa manifestation n'est plus exceptionnelle. Les images elles-mêmes traduisent cette évolution : les reliques, les statues reliquaires et les cérémonies qui leur sont liées sont beaucoup moins représentées au XVI^e siècle

¹ Grabar 1979, p. 17-60.

² Vauchez 1999, p. 31-32.

³ Translation : le fait de transporter les restes, le corps d'une personne. Invention : trouver des reliques et les exhumer. Vauchez 1981, p. 18-19.

⁴ Abou-el-Haj 1997, p. 13, 15.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ Vauchez 1999, p. 84.

⁷ Mâle 1995, p. 161.

⁸ Comme souligné dans Geary 1990, p. 28, la possession de nouvelles reliques autorise les différentes communautés – moines ou chanoines – à revendiquer une identité religieuse et politique, ce qui explique les nombreux vols et translations qui eurent lieu au Moyen Âge, jusqu'au moment où le pouvoir des images permit de combler ce besoin.

qu'au XIV^e siècle⁹. Cette transition du culte des reliques à celui des images indique que l'on accorde petit à petit moins d'importance aux restes du saint – preuve matérielle de l'être sanctifié – qu'à son image – représentation idéalisée – et à la fonction qu'elle occupe dans la vie courante. On passe alors d'un culte où primait l'action dévotionnelle à une vénération sans intermédiaire permettant de construire, individuellement ou collectivement, un mode d'échange impliquant plus activement le fidèle, notamment par le financement des œuvres. Par ailleurs, si le déplacement des reliques a légitimé la dispersion du culte des saints dans toute la chrétienté, la constitution de représentations hagiographiques amplifie ce phénomène en offrant la possibilité de garder en mémoire et à long terme l'image de tous ces saints. En substituant les images aux reliques, il n'était plus nécessaire de posséder phy-siquement les corps saints puisqu'il suffisait simplement de les représenter pour évoquer directement leur présence. En outre, le support iconographique autorisait une adaptation beaucoup plus souple du culte des saints au contexte local et contemporain que l'utilisation des reliques. A. Vauchez souligne ainsi qu'« au XIV^e siècle, les images de saints commencèrent à acquérir une large autonomie et une mobilité qui fit d'elles des instruments privilégiés de la diffusion des cultes »¹⁰.

Comme L. Réau l'a déjà souligné, les légendes hagiographiques sont beaucoup plus malléables que l'Évangile ou l'Ancien Testament, récit fixe qui ne peut évoluer ou être modifié¹¹. Elles abordent des thèmes familiers, plus ancrés géographiquement et chronologiquement dans la vie quotidienne du clergé et des fidèles. Tenant davantage du mythe que de l'histoire, elles permettent à leurs auteurs d'ajuster les épisodes aux événements contemporains et aux réalités sociales du milieu dans lequel elles sont transposées. Le nombre considérable de saints et leurs caractéristiques variées – sexe, métier, fonction, rôle apotropaïque – incitent tout fidèle, religieux ou laïc, cultivé ou non, à vivre sa dévotion de façon plus investie et autonome. En outre, la diversité des compositions hagiographiques, plus ou moins complexes, s'adapte à son niveau culturel. Chacun peut ainsi utiliser de façon très simple l'image d'un saint en pied, qui véhicule déjà un certain nombre de références familières : attribut, fonction, aptitude thaumaturgique ou prophylactique. Les légendes hagiographiques reflètent elles aussi les caractéristiques essentielles du saint, mais le choix et la composition des épisodes entraînent des subtilités dans le discours hagiographique. Ainsi, la multiplication des images hagiographiques, leur lien de plus en plus étroit avec le fidèle, et

⁹ Au XIV^e siècle, le portail des Marmousets (transept sud) ou le vitrail du martyr et de la translation des reliques de saint Étienne de Saint-Ouen de Rouen (baie 17) évoquent en plusieurs scènes l'histoire des reliques de ces deux saints. Or, aux XV^e et XVI^e siècles, on ne trouve plus à Rouen de telles représentations.

¹⁰ Vauchez 1981, p. 526.

¹¹ Réau 1958, p. 306.

leur adaptabilité à tout type de contexte en font un support incontournable de communication à la fin du Moyen Âge.

De nombreux historiens et historiens de l'art se sont déjà penchés, et à de multiples reprises, sur la question hagiographique. Son étude, qui forme un vaste pan de la culture occidentale médiévale, débute assez tardivement. Quelques ouvrages ont été écrits au XIX^e siècle, mais les premières œuvres fondamentales sont publiées au début du XX^e siècle¹². H. Delehaye décrit le culte des saints aux premiers temps du christianisme et tente de codifier l'hagiographie dans *Cinq Leçons sur la méthode hagiographique*, tout comme dom J. Dubois dans *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, paru en 1993¹³. Cet ouvrage complet retrace l'évolution du type du saint ainsi que les différents supports sur lesquels il apparaît (littérature, liturgie, culte et art). Il insiste particulièrement sur le recours aux œuvres d'art hagiographiques pour l'étude du culte des saints : « Peintures et statues peuvent parler là où les textes sont perdus. »¹⁴

L'étude du domaine hagiographique reprend ensuite dans les années 1970 en se focalisant davantage sur les croyances populaires¹⁵. C'est à partir de ce moment que l'on va distinguer plusieurs périodes chronologiques de l'hagiographie – des premiers temps du christianisme¹⁶, du IV^e jusqu'au XIII^e siècle¹⁷, enfin du XIII^e au XV^e siècle¹⁸ – puis, petit à petit, différentes ères géographiques¹⁹, tout en s'interrogeant sur la nature et la fonction de la sainteté²⁰. Il faut mentionner tout particulièrement A. Vauchez, qui a tenté de cerner le culte des saints dans ses aspects les plus variés : élaboration du culte, notamment par l'étude des procès de canonisation de la fin du Moyen Âge ; utilisation des miracles par les pouvoirs institutionnels ; modèle et exemplarité de la sainteté ; rôle de l'image comme manifestation et incarnation du sacré...²¹

L'histoire de la formation du culte des saints constitue la majeure partie des ouvrages récents. Afin de saisir sa genèse et sa fonction dans la société, les auteurs ont analysé plus ou

¹² Au début du XIX^e siècle, l'hagiographie est étudiée pour son aspect merveilleux. Voir **Collin de Plancy 1821**. Pour la fin du siècle, on peut encore citer **Auzière 1869** et **Flament, Haghe 1895**.

¹³ **Delehaye 1934** ; **Dubois, Lemaitre 1993**. Voir aussi **Delehaye 1927** et **Delehaye 1933**.

¹⁴ **Dubois, Lemaitre 1993**, p. 216.

¹⁵ **Delaruelle 1975** ; **Vauchez 1975** ; **Sigal 1976** ; **Hagiographie...1979**.

¹⁶ **Brown 1984** ; **Beaujard 2000**.

¹⁷ Certains étudient la période comprise entre le II^e-IV^e et le XII^e-XIII^e siècles, comme **Fonctions des saints...1991** ; ou **Abou-el-Haj 1997**, qui analyse la période allant du IV^e au XII^e siècle, tandis que **Culte des saints...1995** se concentre sur une ère chronologique plus précise.

¹⁸ **Agiografia 1980**, voir notamment l'article **Vauchez 1980** ; voir également **Vauchez 1981**, ainsi que **Hagiographie...2002**.

¹⁹ **Head 1990** ; **Hagiographie...2002**.

²⁰ **Schmitt 1983** ; **Schmitt 1984** et **Vauchez 1999**.

²¹ **Vauchez 1975, 1980, 1981 ; 1992 et 1999**.

moins profondément les différents supports du culte. Le rôle fondamental de la diffusion des reliques a très vite été mis en avant pour expliquer l'emprise des saints sur le monde chrétien²². Puis, à partir des années 1980, les historiens ont commencé à traiter la littérature hagiographique non plus comme une œuvre « merveilleuse » et naïve éloignée de la réalité mais comme une source indispensable à toute analyse hagiographique²³.

Il faut noter que, dans la plupart de ces études, l'analyse du culte des saints à la fin du Moyen Âge fait souvent défaut, et les ouvrages qui s'y sont intéressés évoquent le plus souvent le culte des saints récents (après le XI^e siècle).

Dans toute cette production historique, seul le domaine artistique, qui fait intrinsèquement partie du domaine hagiographique, a finalement été peu développé. Seul É. Mâle consacre en 1908 un chapitre sur « Les aspects nouveaux du culte des saints » dans *l'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*²⁴. Il souligne le changement d'aspect des saints qui, à partir du XV^e siècle, deviennent physiquement plus proches des hommes. Il insiste par ailleurs sur la multiplication des signes distinctifs du donateur dans les images hagiographiques et sur l'importance de la commande des confréries. Les dictionnaires iconographiques des saints fournissent un certain nombre d'informations indispensables à une bonne étude des œuvres mais il faut attendre les années 1980 pour que paraissent quelques recherches propres à chaque saint²⁵. Malheureusement, la plupart d'entre elles sont laconiques, car les descriptions et analyses iconographiques, plus ou moins détaillées, ne sont pas replacées dans un contexte historique ou religieux. Ces études font davantage écho à l'évolution iconographique générale de chaque saint, sans tenir compte des transformations liées à un contexte historique particulier ni à un milieu spécifique de commanditaires. Comme le rappellent M. Pastoureau et C. Rabel, il subsiste encore aujourd'hui des réticences de la part des historiens et des historiens de l'art à utiliser l'étude de l'image dans l'historiographie médiévale²⁶. C'est un phénomène qui est particulièrement avéré pour l'étude de l'hagiographie. Pourtant, depuis ces vingt dernières années, un certain nombre d'ouvrages consacrés au rôle de l'image médiévale analysent ponctuellement la fonction des représentations hagiographiques²⁷. Ils constituent des outils fondamentaux pour resituer les œuvres hagio-

²² Sylvestre 1952, p. 721 ; Sigal 1976 ; Geary 1978 ; Heinzelmann 1979.

²³ *Hagiography...1981* ; *Hagiographie...1994*. Parmi les ouvrages sur les mentalités médiévales, voir Mollat 1962 ; Martin 1988 et Martin 2001 ; Palazzo 2000.

²⁴ Mâle 1908, p. 155-221.

²⁵ Pour les répertoires iconographiques, voir surtout Réau 1958. Il faut également consulter ces quelques bonnes monographies : Duchet-Suchaux 1986. Darriulat 1998. Meiffret 1998. Jacomet 1999. Jean-Baptiste...2002 et Culte et pèlerinage...2003.

²⁶ Pastoureau, Rabel 2002, p. 595.

²⁷ Arasse 1981 ; Freedberg 1989 ; Wirth 1989 ; Baschet, Schmitt 1996 ; Tripps 2001 et Vincent 2001.

graphiques dans un contexte plus large, incluant aussi bien les données historiques, politiques, que sociales de la société médiévale tardive.

Pour mener à bien l'étude des représentations hagiographiques, il est nécessaire de les ancrer dans un environnement géographique et chronologique. L'accroissement des images hagiographiques à la fin du Moyen Âge et les lacunes historiographiques nous ont conduite à porter notre choix sur cette période. Comme le souligne A. Vauchez dans *la Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, « une vue d'ensemble du culte des saints à la fin du Moyen Âge [...] ne pourrait être menée à bien que dans un cadre régional, sinon local » ; « Seule une étude régionale très fine, prenant en considération les structures économiques et sociales mais aussi l'histoire des institutions ecclésiastiques et les rapports de force entre les divers éléments du clergé, pourrait permettre d'expliquer la carte du culte des saints médiévaux. »²⁸ Circonscrire géographiquement la zone d'étude était essentiel pour mener une analyse approfondie du corpus tout en dégagant des éléments représentatifs pouvant servir d'outils pour la connaissance de l'hagiographie dans n'importe quel contexte.

La ville de Rouen paraissait un choix approprié pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que, comme capitale de Normandie – ancien duché indépendant du royaume de France – et deuxième ville du royaume, elle présente un cadre historique, économique et artistique d'une grande richesse. Nous sommes d'ailleurs relativement bien documentés, dès le XVI^e siècle, sur l'histoire de Rouen et de sa province²⁹. Récemment, ce sont les ouvrages de M. Bouïard et de M. Mollat qui dominent la production historique³⁰. Par ailleurs, les travaux de V. Tabbagh sur le clergé séculier et ceux de C. Vincent sur la vie confraternelle au sein du cadre paroissial sont des références incontournables qui nous offrent la possibilité d'approcher au mieux les différents milieux rouennais et les origines variées des commandes hagiographiques³¹, encore très peu étudiées³².

Les données historiques et géographiques du diocèse de Rouen s'inscrivent, bien entendu, plus largement dans celles de la Normandie. La situation singulière de la province à la fin du Moyen Âge va amplement participer à l'essor économique rouennais. Quatre éléments font du diocèse de Rouen l'un des plus importants de la France médiévale (fig. 1) : au nord, la large façade maritime, et les vastes plateaux du Pays de Caux ; au sud la traversée

²⁸ Vauchez 1981, p. 6, 156.

²⁹ Citons, entre autres, pour la Normandie Farin 1659 ; Duplessis 1740 ; Cochon 1870, et pour la ville de Rouen Taillepiéd 1587 ; Pommeraye 1667 ; Farin 1976.

³⁰ Bouïard 1970 ; Mollat 1979.

³¹ Tabbagh 1988 et Tabbagh 1998 ; Vincent 1988 ; Vincent 1990.

³² Concernant la commande de vitraux en Haute-Normandie, voir l'article Joubert 2001.

de la Seine, et enfin la proximité avec Paris. S'il profite de sa position maritime et fluviale exceptionnelle, il se nourrit également des ressources intérieures du Pays de Caux, d'où il tire ses approvisionnements et ses revenus³³. Il semble que, compte tenu de son emplacement, entre Seine et mer, ce soit la partie nord du diocèse, correspondant à l'actuelle Seine-Maritime, qui ait le plus profité de cet essor économique. Ce ne sont cependant pas les côtes de la Manche qui ont donné le plus de possibilités commerciales avec l'extérieur, car les ports ne sont pas bien reliés à l'arrière-pays et sont plus loin de la capitale du royaume. Ce sont les villes qui se situent sur la Seine, comme Rouen, qui, grâce à leur situation privilégiée, ont tiré parti du développement commercial³⁴.

L'essor économique de la Normandie et sa position géographique stratégique expliquent la volonté de mainmise sur la région par les grandes puissances politiques. Tout d'abord par les vikings normands auxquels le roi de France concède le nouveau duché de Normandie en 911, lequel s'empare ensuite de l'Angleterre en 1066. Puis, le domaine anglo-normand naissant passe en 1154 aux mains de la dynastie des Plantagenêt. En 1204, la Normandie retourne néanmoins au sein du royaume de France lors de la reconquête de Philippe Auguste. Restant au centre des enjeux politiques entre la France et l'Angleterre, elle est brièvement occupée par les Anglais de 1417 à 1450 avant de réintégrer définitivement le royaume de France.

La contiguïté du diocèse avec Paris lui vaut d'être investi matériellement et symboliquement, dès le XIII^e siècle, par la royauté française, surtout Rouen, qui s'impose assez vite comme capitale. À mi-chemin entre la mer et Paris, elle en devient alors très vite le port. Elle constitue un relais indispensable au commerce maritime car les produits du diocèse sont consommés par les habitants de Paris, ainsi que par la cour³⁵. Par ailleurs, un contexte d'émulation semble s'être établi entre les deux villes, motivé par leur mitoyenneté et leurs nombreux échanges. Rouen est alors une ville très cosmopolite, perméable à toute nouveauté, et tout d'abord à celle de sa proche rivale. La proximité avec la capitale lui permet ainsi d'être le lieu privilégié du mécénat royal. Un clivage a donc été rapidement créé entre l'important centre de création rouennais et ceux, plus modestes, des autres villes du diocèse.

L'essor économique progresse très rapidement jusqu'au milieu du XVI^e siècle, grâce essentiellement au commerce maritime qui s'effectue dans les circuits européens. Toute l'activité est concentrée sur Rouen, au détriment de Caen, pour faire de la capitale normande

³³ Mollat 1979, p. 5.

³⁴ Boüard 2001, p. 204.

³⁵ *Ibid.*, p. 205 ; Mollat 1979, p. 5.

la rivale d'Anvers³⁶. Ses marchands s'associent aux marchands parisiens, représentant ainsi une majorité parmi les étrangers négociant à Paris³⁷. Toute la région travaille pour faire vivre ce commerce florissant. Rouen devient au XVI^e siècle l'une des premières villes en échange commercial avec le Brésil, si bien que les ressources du commerce maritime sont désormais plus importantes que celles que procure la terre³⁸. Le développement de l'imprimerie à la fin du XV^e siècle, devant l'avant-portail des Libraires de la cathédrale, permet, en outre, une accélération de la communication. Cet état de développement intensif ne doit pas faire oublier que la peste continue à faire de nombreuses victimes à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, les constructions ou transformations sont très nombreuses dans le diocèse, puisque près de la moitié des paroisses entreprennent des travaux³⁹. Ce ne sont pas les dévastations de la guerre de Cent Ans qui poussent les hommes à la reconstruction, car les dégâts causés lors du siège de Rouen avaient déjà été réparés pendant l'occupation anglaise⁴⁰, mais plutôt les conditions économiques et la ferveur religieuse. Les fidèles donnent assez volontiers pour encourager cette politique édilitaire et c'est en majeure partie grâce à leurs dons que les églises peuvent s'enrichir, car elles rencontrent assez souvent des difficultés financières⁴¹. Après 1525, la situation économique n'est plus aussi favorable et l'avancement des chantiers stagne quelque peu, surtout dans les églises du diocèse⁴².

Dans la première moitié du XVI^e siècle, laïcs comme ecclésiastiques participent au dynamisme intellectuel et religieux. La noblesse qui vivait autrefois de ses terres a été durablement marquée par la guerre et ce sont maintenant les marchands et les officiers royaux qui détiennent le pouvoir économique à Rouen et dans le diocèse⁴³. Désireuse d'extérioriser son ascension sociale, cette classe bourgeoise naissante exerce un mécénat qui tente d'égaliser celui de l'ancienne noblesse, aussi bien dans la capitale que dans le diocèse⁴⁴.

Quant au clergé rouennais, il a parmi ses effectifs des personnalités de premier plan. Les archevêques, quasiment absents du diocèse pendant la guerre de Cent Ans, ne s'imposent pas davantage à la période suivante, notamment parce qu'ils occupent souvent une place importante dans le gouvernement central de l'Église⁴⁵. Cependant, certains d'entre eux, tels

³⁶ **Boüard 2001**, p. 244-245.

³⁷ **Mollat 1979**, p. 126. **Boüard 2001**, p. 245.

³⁸ *Ibid.*, p. 248. **Mollat 1979**, p. 154.

³⁹ **Chaline 1976**, p. 78.

⁴⁰ **Mollat 1979**, p. 135.

⁴¹ **Chaline 1976**, p. 78-79. **Mollat 1979**, p. 174.

⁴² **Bottineau-Fuchs 2001**, p. 330-332.

⁴³ **Boüard 2001**, p. 248-249.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁵ **Chaline 1976**, p. 64-65.

Guillaume d'Estouteville (1453-1483), Georges I^{er} (1494-1510) et Georges II (1510-1550) d'Amboise, ont tout de même marqué la ville de leur personnalité⁴⁶. Le chapitre cathédral profite ainsi largement de leur situation pour enrichir la cathédrale⁴⁷.

Le contexte économique et politique de Rouen à la fin du Moyen Âge a donc grandement favorisé la création artistique et l'émulation entre commanditaires. Les dons d'œuvres hagiographiques, encore relativement bien conservées, ont été considérables. Elles sont d'ailleurs majoritaires dans toutes les églises rouennaises que nous avons étudiées, aussi bien dans la cathédrale que dans l'abbaye de Saint-Ouen ou les diverses églises paroissiales. Elles se déploient ainsi dans tous les espaces de l'église et sur tous les supports. Les descriptions anciennes expriment clairement l'opulence des églises rouennaises : l'église Saint-Denis, « une des plus belles de Rouen [...] possédait des verrières remarquables, deux portails et un clocher »⁴⁸ ; Saint-Laurent avait « un magnifique jubé »⁴⁹ ; « Les paroisses de Saint-Herbland et de Saint-Pierre-l'Honoré et surtout celle de Saint-André-de-la-Ville, étaient particulièrement remarquables par la richesse de leur portail latéral »⁵⁰ ; « D'éclatantes verrières décoraient les fenêtres de plusieurs des églises supprimées qui, en général, en étaient meublées en totalité ou en partie. [...] Les plus renommées existaient à Saint-Nicolas »⁵¹. Rouen fut très touchée par les destructions des huguenots, le vandalisme révolutionnaire et la deuxième guerre mondiale⁵². C'est en 1562 que les protestants renversèrent les symboles du culte catholique : « Je trouve encore dans nos mémoires de cette année 1559, que les hérétiques cassèrent plusieurs vitres, tant à l'église de Saint-Maclou qu'en diverses autres, où ils enlevèrent plusieurs images de saints tant des portaux que des églises mêmes et par un dernier excès de fureur, ils pendirent ces mêmes images à des potences qui étaient dans les carrefours et hors la ville. »⁵³ Aussi bien le mobilier que les images monumentales furent renversés, comme nous le montre l'exemple de Saint-Vincent⁵⁴. Après la Révolution, la

⁴⁶ Mollat 1979, p. 171-172.

⁴⁷ Janin 1997, p. 123-125.

⁴⁸ Cochet 1871, p. 391.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁰ Quérière 1866, p. 5.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² Réau 1959, p. 81.

⁵³ Pommeraye 1686, p. 98-99.

⁵⁴ Blancher-Riviale 2004, p. 47 : « Aucuns séditieux eux disans de la nouvelle religion, pour lors en ceste ville de Rouen, apres eux estre precedemment, par force et violence, saisis des armes et hostel commun d'icelle ville, ses seroient, ledit jour mesme, le lendemain et autres jours en suivants, pareillement saisis des esglises parroissiales, relligions et autres lieux saints et sacrés de ceste ville de Rouen, et entre autres de ceste paroisse Saint-Vincent, en la quelle, comme aux autres, ils auroient violemment rompu le Saint-Sacraire, basti en singulière somptuosité et beauté, abattu et brisé tous les images d'icelle esglise, cassé les vitres en plusieurs endroits, rompu et démolli les autels, fonts baptismaux, et la plupart des tombes, et brisé le pavé d'icelles ;

plupart de ces églises ont été abattues et beaucoup d'œuvres ont disparu. L'église abbatiale de Saint-Ouen a particulièrement souffert à la fin du XVIII^e siècle : le 31 mai 1792, on supprime « plusieurs vieilles images de saints, ainsi que des autels tombés en vétusté et autres monuments gothiques regardés comme inutiles », si bien qu'hormis ses vitraux, il ne demeure aucun objet mobilier⁵⁵. Malgré toutes ces pertes, le corpus subsistant reste l'un des plus importants en France et l'un des plus variés. Il faut d'emblée souligner que seuls les objets mobiliers, conservés en très petit nombre, n'ont pu être étudiés avec autant d'attention que les œuvres faisant partie de l'immobilier, notamment les vitraux qui sont, avec ceux de Champagne, du Centre et des Pays-de-la-Loire, bien préservés et représentatifs de presque toute la période étudiée⁵⁶. Ainsi, les 380 vitraux conservés en Basse-Normandie ne peuvent rivaliser avec les 1 400 conservés en Haute-Normandie⁵⁷.

La production artistique rouennaise a permis de délimiter chronologiquement notre étude. Les portails du transept de la cathédrale, commencés vers 1280, constituent notre point de départ car ils sont représentatifs de l'ampleur du renouveau architectural et d'une nouvelle forme de commande, dans laquelle saints universels et saints locaux sont intégrés à l'histoire chrétienne de façon à créer un programme iconographique cohérent et proprement normand. Notre corpus s'achève aux alentours de 1530, période à laquelle la plupart des chantiers architecturaux majeurs, comme celui de Saint-Vincent, sont achevés, et leurs vitraux, emblématiques de l'évolution du culte au début du XVI^e siècle, posés. Comme le signale C. Vincent, « le culte des saints demeure florissant en la capitale normande jusqu'aux premières décennies du XVI^e siècle »⁵⁸. Tous les auteurs s'accordent pour marquer une réelle césure aux alentours de 1525. Y. Bottineau-Fuchs souligne qu'après 1525 les troubles religieux créent un contexte

bruslé, devant ladite esglise, les corporaux, ornemens, tapisseries, linges, luminaires, livres à chanter et autres choses destinées au service divin ; rompu et pareillement bruslé les coffres, bancs et sièges d'icelle, desrobé et pillé les croix et calices, encensoirs, reliques, chopinettes et autres argenteries, en grand nombre et grosse valeur ; pris et démoli les corolles de cuivre, tant de l'enclos du chœur que du maître autel, despendu et desrobé la plupart des cloches d'icelles, et encore avec tout cela, avoir esté desrobé ce présent livre chartrier d'icelle paroisse », d'après **Pottier 1837**, p. 51.

⁵⁵ **Réau 1959**, p. 447-448, constate l'étendue des destructions à Saint-Ouen.

⁵⁶ Presque rien ne subsiste des vitraux parisiens pour la période allant du début du XIV^e siècle jusqu'aux alentours de 1450, **LVP 1978**, p. 16. En Picardie, il reste quelques vitraux du XIV^e siècle tandis qu'aucune verrière ne peut témoigner de l'art du vitrail au XV^e siècle, **LVP 1978**, p. 155. En Alsace, ils sont relativement mal conservés et ont été déplacés à de nombreuses reprises, **LVLA 1994**, p. 135. Il ne faut cependant pas oublier que les vitraux de beaucoup d'autres régions, surtout méridionales, qui n'ont pas encore bénéficié d'un recensement du *Corpus Vitrearum*, sont encore mal connus. Le recensement de **LVBR 2005**, p. 37, fait état d'un corpus important mais qui ne peut « rivaliser » avec le corpus de la Normandie ou de la Champagne.

⁵⁷ Les verrières de Basse-Normandie, dont le recensement est paru en 2006, sont ainsi beaucoup moins nombreuses, voir **LVBN 2006**, p. 19.

⁵⁸ **Vincent 2001**, p. 164.

beaucoup moins favorable à la production artistique⁵⁹. M. Mollat, qui a retracé l'histoire de la Normandie depuis ses origines, y prolonge la période médiévale jusqu'au milieu du XVI^e siècle⁶⁰. Il précise néanmoins que la phase active de reconstruction architecturale et de production artistique s'étend de 1450 à 1525. H. Zerner, dans *l'Art de la Renaissance en France*, admet qu'au XVI^e siècle, en France, le gothique a longtemps cohabité avec les nouvelles formes classicisantes⁶¹. À cet égard, E. Chirol ajoute que l'art de la Renaissance à Rouen au début du XVI^e siècle n'est qu'ornemental, et insiste sur le caractère traditionaliste et très chrétien d'une Normandie encore toute attachée au culte de la Vierge et des saints⁶². Enfin, J. Chartrou affirme que « c'est à Rouen que se perpétue le plus longuement l'esprit médiéval »⁶³.

Le corpus des œuvres hagiographiques rouennaises se répartit sur sept églises pour lesquelles la documentation est bien évidemment très variable.

La cathédrale est l'église rouennaise la plus étudiée, aussi bien du point de vue historique qu'artistique (fig. 2). Il faut d'abord citer les travaux généralistes de dom Pommeraye en 1686, des historiens du XIX^e siècle A.-P.-M. Gilbert, L. Fallue et J. Loth, et enfin, au XX^e siècle, du chanoine Jouen et de M. Carment-Lanfry⁶⁴. Les parutions récentes de V. Tabbagh sur le clergé nous éclairent sur cet ordre social qui a effectué la plupart des commandes artistiques⁶⁵. Les différentes étapes architecturales de la cathédrale, retracées par J. Le Maho, nous permettent de replacer nos œuvres dans un contexte artistique plus ancien⁶⁶. Quelques études ponctuelles d'objets mobiliers et liturgiques nous apportent des informations sur certaines œuvres de notre corpus et sont indispensables pour mieux connaître le milieu des commanditaires et apprécier le contexte liturgique. Les tombes sont ainsi recensées en 1881 par A. Deville et les objets du trésor ont bénéficié de plusieurs études⁶⁷.

Les arts figurés de la cathédrale ont surtout été abordés par support ou formellement. Ch. de Beaurepaire étudie les portails et leur environnement dans une série d'articles publiés à la fin du XIX^e siècle⁶⁸. M. Allinne décrit et analyse les sculptures, notamment celles de la

⁵⁹ **Bottineau-Fuchs 2001**, p. 330.

⁶⁰ **Mollat 1979**, p. 145, dans le chapitre « Mue d'une ville médiévale (vers 1475-milieu du XVI^e siècle) ».

⁶¹ **Zerner 1996**, p. 22

⁶² **Chirol 1970 (1)**, p. 3.

⁶³ **Chartrou 1928**, p. 128.

⁶⁴ **Pommeraye 1686 ; Gilbert 1816 ; Fallue 1850 ; Loth 1879 ; Jouen 1932 et Carment-Lanfry 1977.**

⁶⁵ **Tabbagh 1988 et Tabbagh 1998.**

⁶⁶ **Le Maho 1990 ; Le Maho 1991.** Voir aussi **Allinne 1904 et Derivière, Lanfry, Morisset 1963.**

⁶⁷ **Deville 1881 et Deville 1837 ; Beaurepaire 1880-1881 ; Linas 1886**, p. 6 ; **Taralon 1956 ; Le Trésor...1993.** Il faut également évoquer la publication de **Beaurepaire 1885-1887**, outil très précieux pour l'étude des œuvres et de leur contexte.

⁶⁸ **Beaurepaire 1876-1877 (1) ; 1876-1877 (2) ; 1903**, p. 232 et **1903-1905 (2).**

façade occidentale et du portail central⁶⁹. Il s'intéresse également au tombeau des cardinaux d'Amboise qui semble avoir monopolisé l'attention d'un certain nombre d'auteurs au détriment d'autres objets mobiliers⁷⁰. L. Lefrançois-Pillon se concentre sur les portails du transept⁷¹. Les stalles disparues du XV^e siècle ont quant à elles fait l'objet de deux publications⁷². Enfin, en ce qui concerne la sculpture, deux thèses récentes mêlent étude iconographique et historique : M. Schlicht reprend l'analyse des façades du transept en 1999 et F. Pleybert celle de la façade occidentale en 2001⁷³. Ainsi, presque tous les aspects de la sculpture de la cathédrale ont été traités, et nous reprendrons ici ces recherches pour réinsérer les œuvres dans un champ d'analyse proprement hagiographique.

M. Schlicht a resitué les vitraux placés dans la chapelle de la Vierge au début du XIV^e siècle dans un contexte artistique plus vaste. Cependant, l'iconographie des vitraux de la cathédrale a été peu étudiée en comparaison des nombreuses analyses menées sur la sculpture. Les deux ouvrages fondamentaux ont été publiés en 1926 par G. Ritter et en 2001 par les auteurs du *Corpus Vitrearum*⁷⁴. Le premier fait une description iconographique minutieuse des verrières et de certains fragments disparus, et le second recense et analyse globalement les vitraux de l'édifice tout en apportant des informations capitales sur les divers commanditaires. En 1997, deux articles sont dédiés à l'atelier des Barbe et à l'activité de ses différents peintres verriers – dont Guillaume et Jean –, sans pourtant aborder les questions iconographiques⁷⁵. Seules trois études évoquent plus précisément certains vitraux : A.-M. Carment-Lanfry décrit succinctement le vitrail de la Vierge et de saint Jean-Baptiste de la baie 32⁷⁶ ; M. Allinne et L.-R. Delsalle apportent un certain nombre d'éléments utiles à l'analyse des vitraux réalisés vers 1521 pour la chapelle Saint-Romain (baies 28 et 30)⁷⁷. L'étude de l'iconographie des vitraux, en majorité hagiographique, présente ainsi de vraies insuffisances. Les sources, descriptions et analyses dont nous disposons pour l'ensemble de la cathédrale sont cependant suffisamment importantes pour nous permettre de combler ces lacunes.

⁶⁹ Allinne 1920. Sur la façade occidentale et le grand portail : Allinne 1905, p. 11, 109-122 ; 1907, p. 21 ; 1910, p. 2 et 1913 (1).

⁷⁰ Allinne 1906 ; Allinne 1909. Chirol, Bailly 1959 ; Lanfry 1959. Bottineau-Fuchs 1982 ; 1985 (1) ; 1985 (2) et 1988.

⁷¹ Lefrançois-Pillon 1907 ; Lefrançois-Pillon 1913, p. 281-299 et 363-375.

⁷² Langlois 1838 ; Les Stalles...2003.

⁷³ Schlicht 1997 s'intéresse à la création artistique autour de 1300, essentiellement les portails des transepts ; voir aussi Schlicht 1999, 2002 et 2005 ; Pleybert 2001 analyse les œuvres sculptées au tournant du XV^e siècle. La façade fait également l'objet d'un article dans Bottineau-Fuchs 1997.

⁷⁴ Ritter 1926 ; LVHN 2001.

⁷⁵ Callias Bey 1997 ; Delsalle 1997.

⁷⁶ Carment-Lanfry 1982-1983, p. 141-145.

⁷⁷ Allinne 1913 (2) ; Delsalle 1996.

L'église paroissiale de Saint-Étienne-la-Grande-Église, qui logeait au rez-de-chaussée de la tour de Beurre de la cathédrale, a souvent été traitée au sein de l'historiographie de la cathédrale (fig. 2). Il faut donc se tourner vers ses historiens, dom Pommeraye ou le chanoine Jouen, pour l'histoire de cette paroisse, bien évidemment liée à celle de la cathédrale, et vers G. Ritter pour la description de ses vitraux⁷⁸. Trois principaux articles reviennent sur la création des vitraux, de la statue de saint Étienne et du maître-autel⁷⁹.

L'histoire de la prestigieuse abbaye de Saint-Ouen est assez bien documentée depuis le XVII^e siècle (fig. 3)⁸⁰. Par ailleurs, deux sources publiées au XIX^e siècle, l'une concernant les abbés à l'époque de la construction de l'église et l'autre le chantier lui-même, nous sont d'un grand secours pour l'analyse du programme iconographique⁸¹. Les vitraux du chœur ont été décrits dans l'ouvrage indispensable de Jean Lafond en 1970 et ceux des fenêtres hautes dans un article paru en 1994⁸². La richesse et la complexité iconographiques de cet ensemble vitré n'ont pourtant jamais été perçues et aucune étude de fond n'avait été menée jusqu'ici. Il en est de même pour l'iconographie des tombeaux conservés ou pour celle du portail sud du transept, dont les scènes hagiographiques décrites par A. Masson s'intègrent au programme d'ensemble⁸³. Le contexte hagiographique rouennais de la première période normande, déterminant pour l'histoire de Saint-Ouen et récemment exploré dans des études historiques et littéraires⁸⁴, a permis d'éclairer les enjeux de mémoire et de rivalité se manifestant dans les programmes vitrés de la cathédrale et de Saint-Ouen⁸⁵.

La cathédrale et l'église abbatiale sont les édifices dans lesquels subsistent le plus d'œuvres hagiographiques et sont aussi les mieux documentés. Les quatre autres églises paroissiales sont, de ce point de vue, beaucoup moins fournies.

L'histoire de Saint-Vincent, presque entièrement détruite par un bombardement durant la deuxième guerre mondiale, est bien connue (fig. 4). Dès la fin du XIX^e siècle, les historiens s'intéressent à sa riche population de marchands⁸⁶ : en 1885, E. Renaud évoque quelques

⁷⁸ Pommeraye 1686, p. 36 ; Jouen 1932, p. 74 ; Ritter 1926, p. 16-17 et 74, pl. LXXVI, LXXVII.

⁷⁹ Alline 1913 (1) ; Carment-Lanfry 1976-1977 ; Delsalle 1997.

⁸⁰ Il faut d'abord citer Pommeraye 1662 et Gilbert 1822 ; puis, au XX^e siècle, Masson 1927, Masson 1930 et Pottier 1994 (1).

⁸¹ Michel 1840. Quicherat 1852 publie notamment l'acte de fondation de 1321. On peut également consulter l'Abbaye de Saint-Ouen...1979, où il est fait état de plusieurs documents (sources) ou objets exposés.

⁸² Lafond 1970 ; Pottier 1993.

⁸³ Masson 1930, p. 73-75. Pour les tombes, voir La Bunodière 1897, p. 338-347 ; Masson 1922-1923 et l'Abbaye de Saint-Ouen...1979.

⁸⁴ Violette 1994, 1997, 2001 et 2003 ; Gazeau 2001.

⁸⁵ Blaise 2006. Voir aussi la thèse récente Thénard-Duvivier 2007, qui replace également la réalisation du portail du transept sud de Saint-Ouen dans un contexte de concurrence entre l'abbaye et la cathédrale.

⁸⁶ Baudry 1875 ; Beaurepaire 1876-1878 ; Renaud 1885 et Lecureur 1993.

fondations de messe effectuées par les paroissiens au sein de l'église⁸⁷ ; A. Bourienne-Savoie fait quant à elle état des hommes et femmes qui peuplent l'église et la paroisse aux XV^e et XVI^e siècles ainsi qu'à leurs habitudes dévotionnelles⁸⁸. Les tombeaux, recensés en 1843 par E. de la Quérière, nous aident également à mieux connaître les différents commanditaires⁸⁹. Il n'y a pas de vestige de sculptures hagiographiques mais les vitraux, démontés avant la destruction de l'église, ont été étudiés à de nombreuses reprises⁹⁰. F. Perrot jette quelques pistes sur leur iconographie⁹¹. Dans *Vitraux retrouvés de Saint-Vincent de Rouen*, catalogue d'exposition très complet publié en 1995, les auteurs s'attachent essentiellement à leur style et à l'identification des différents peintres verriers ayant travaillé pour l'église⁹². Enfin, L. Blancher-Riviale, dans sa thèse sur *le Vitrail dans les anciens diocèses de Rouen et d'Évreux : formes et réformes (1517-1596)*, les replace dans le contexte politico-religieux du début du XVI^e siècle⁹³.

L'église Saint-Maclou, qualifiée de « fille aînée de la cathédrale » parce que ses curés étaient nommés par l'archevêque seul⁹⁴, est l'une des plus importantes de la ville (fig. 5). Contrairement à Saint-Vincent, elle n'a pas vraiment suscité l'intérêt des historiens⁹⁵. Seules l'architecture et les étapes du chantier ont été analysées⁹⁶. L'iconographie des portails et du programme vitré, qui présente l'intérêt d'être « le seul exemple rouennais d'une vitrerie intégralement conçue et réalisée au XV^e siècle », n'a jamais été approfondie⁹⁷.

Les trois vitraux hagiographiques de Saint-Étienne-des-Tonnelliers, seuls vestiges de l'église détruite en 1791, ont été remontés dans l'église Saint-Romain (fig. 6). Dès 1668, F. Farin nous transmet un précieux témoignage de l'édifice avant sa destruction et quelques noms de commanditaires⁹⁸. D'autres ouvrages historiques postérieurs reviennent par ailleurs sur les paroissiens et leurs donations⁹⁹. M. Hérold étudie aussi le contexte de création d'un des vitraux, consacré à saint Étienne (baies 105-106), en s'attardant sur la relation entre le com-manditaire et l'artiste¹⁰⁰.

⁸⁷ Renaud 1885.

⁸⁸ Bourienne-Savoie 1958-1970, p. 128-146.

⁸⁹ Quérière 1843.

⁹⁰ Grodecki 1958-1970.

⁹¹ Perrot 1978-1979, p. 49-98. Voir aussi Lafond 1956 et Lafond 1958 ; Arundel de Condé 1982-1983.

⁹² C'est également le cas de Lafond 1908 ; pour le XVI^e siècle, de Callias Bey 1997 et de Delsalle 1997.

⁹³ Blancher-Riviale 2004.

⁹⁴ Loth 1913, p. 82.

⁹⁵ On peut tout de même citer Ouin-Lacroix 1846, p. 67-72 ; Loth 1913 ; Jouen 1926 et Chirol 1970.

⁹⁶ Beurepaire 1886. Neagley 1998.

⁹⁷ LVHN 2001, p. 360.

⁹⁸ Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 77-80.

⁹⁹ Beurepaire 1888-1890. Rouault de la Vigne 1935-1938. Les auteurs de LVHN 2001, p. 119-120, 393-394 et 397, synthétisent les différentes données.

¹⁰⁰ Hérold 2003.

La bibliographie concernant l'église Saint-Patrice et ses vitraux est la plus succincte : P. Baudry, en 1869, en retrace l'histoire générale puis J. Lafond décrit ses vitraux hagiographiques en 1957 (fig. 7)¹⁰¹.

L'historiographie des églises rouennaises est plus ou moins dense d'un édifice à l'autre. La cathédrale et la paroisse Saint-Étienne-la-Grande-Église bénéficient de nombreuses sources anciennes, de descriptions précises et d'un certain nombre d'analyses. L'abbaye de Saint-Ouen est également bien documentée du point de vue historique mais, contre toute attente, aucune véritable recherche n'avait été menée sur le programme iconographique proprement hagiographique. Enfin, les publications sur les églises paroissiales sont généralement proportionnelles au nombre et à l'intérêt des œuvres, principalement des vitraux, excepté pour Saint-Maclou qui, malgré son importance historique et artistique, a véritablement été délaissée. Ces différentes églises ont pourtant le mérite de nous offrir des cadres et cas de figures variés pour l'étude des commandes d'œuvres. En effet, d'importance et de taille inégale, elles ne sont pas au centre des mêmes enjeux que la cathédrale ou la prestigieuse abbaye de Saint-Ouen. Nous le voyons, le type d'églises sur lequel repose notre corpus ainsi que la position déterminante de la capitale normande orientent nos travaux vers l'étude d'une iconographie conçue par l'élite cléricale et laïque.

L'étude des œuvres conservées n'a jamais été entreprise sous l'angle hagiographique mais la plupart du temps par support. Ainsi, les vitraux, surtout analysés d'un point de vue formel, ont fait l'objet de nombreuses publications, notamment par J. Lafond¹⁰². Le recensement du *Corpus Vitrearum* apporte en outre des indications iconographiques qui sont une base essentielle permettant d'approfondir certains champs¹⁰³. Par ailleurs, les recherches récentes de M. Schlicht ou de L. Blancher-Riviale ont replacé les œuvres dans leur contexte politique et religieux en prenant en compte aussi bien l'aspect formel qu'iconographique¹⁰⁴. Les ouvrages concernant la statuaire font défaut, en partie parce qu'elle a été très endommagée durant les différentes guerres¹⁰⁵. En ce qui concerne les enluminures – dont Rouen fut un très grand centre de production – ce sont essentiellement les manuscrits de la bibliothèque de la cathédrale qui ont attiré l'attention¹⁰⁶. Outre un colloque tenu à Cerisy-la-Salle sur les

¹⁰¹ Baudry 1869 ; Lafond 1957.

¹⁰² Lafond 1911, 1919, 1926-1927 et 1942.

¹⁰³ LVHN 2001.

¹⁰⁴ Schlicht 1999 ; Blancher-Riviale 2004.

¹⁰⁵ Voir Baudoin 1992 et Bottineau-Fuchs 1999.

¹⁰⁶ Saas 1746 ; Hesbert 1955-1956.

*Manuscrits et enluminures dans le monde normand*¹⁰⁷, quelques articles ou ouvrages ponctuels sont consacrés aux livres d'heures¹⁰⁸.

Certains érudits se sont pourtant passionnés pour les différentes formes de l'hagiographie normande. À la fin du XIX^e siècle, l'abbé Tougard a constitué une riche documentation sur les saints du diocèse¹⁰⁹. Parallèlement, E. Vacandard s'intéresse à la vie des évêques de Rouen, tels saint Victrice ou saint Ouen¹¹⁰. Viennent ensuite deux historiens dont les publications sont incontournables : L. Musset décrit surtout les origines de l'hagiographie dans le diocèse, alors que J. Fournée répertorie le culte et l'iconographie de très nombreux saints en Normandie¹¹¹. Toutes ces études anciennes se révèlent être des outils précieux même si elles n'abordent pas proprement la question de la fonction iconographique. Un colloque s'est récemment tenu autour du thème des *Saints dans la Normandie médiévale*¹¹². La partie iconographique forme là encore un chapitre dissocié de l'analyse des sources littéraires, des reliques et de la commande. Or, il apparaît maintenant que la connaissance du contexte histo-rique, géographique et topographique est indispensable à toute étude sur la représentation de la sainteté.

L'hagiographie est effectivement un domaine singulier qui nous conduit à réfléchir sur un grand nombre de disciplines de l'histoire médiévale. M. Pastoureau précise dans la préface d'une récente thèse sur le culte et l'iconographie de saint André que « les saints sont pleinement des objets d'histoire transdocumentaire et transdisciplinaire, des objets d'histoire "totale" »¹¹³. Il est vrai que l'on peut aborder l'hagiographie d'une multitude de points de vue. Le *Dictionnaire du Moyen Âge* rappelle encore que « stratégiquement placée à l'intersection de l'histoire religieuse, de l'histoire sociale et de l'histoire politique, la sainteté est donc un territoire privilégié pour de nombreux médiévistes soucieux de comprendre le fonctionnement des sociétés chrétiennes »¹¹⁴. L'iconographie hagiographique est elle-même un objet d'étude transdisciplinaire qui, par son constant renouvellement et son rayonnement de plus en plus grand tout au long du Moyen Âge, permet de comprendre tout à la fois les modèles dévotionnels vers lesquels les hommes tendent et les projections qu'ils font d'eux-mêmes dans ces images idéalisées. On ne peut bien sûr analyser l'iconographie hagiographique en se dispen-

¹⁰⁷ **Manuscrits...1999.**

¹⁰⁸ **Ritter 1913** en donne quelques exemples.

¹⁰⁹ **Tougard 1879, 1881-1882, 1884, 1889 et 1909.**

¹¹⁰ **Vacandard 1900, 1902 et 1903.**

¹¹¹ **Musset 1961-1962, 1964 et 1975 ; Fournée, Vaultrier 1953 ; Fournée 1961, 1963, 1973-1977 ; 1975-1980** (uniquement de saint Abbon à saint Bénigne car malheureusement inachevé) ; **1976, 1984 et 1988.**

¹¹² **Les Saints...2000.**

¹¹³ **Denoël 2004**, p. 10.

¹¹⁴ « La sainteté », **DMA 2002**, p. 1275.

sant de l'étude du culte des saints. Une telle étude ne peut faire l'économie de s'inscrire dans le contexte historique, d'autant qu'à cette époque la conception et la réalisation d'une image au sein de l'église n'est pas fortuite mais révélatrice d'une expression religieuse, sociale ou politique.

Il est vrai qu'il est difficile de recouvrir tous les champs d'étude qui touchent au culte et à l'iconographie des saints. Ce sont les œuvres subsistantes de notre corpus qui ont orienté notre travail. Très peu d'œuvres hagiographiques ont été conservées en dehors de l'église si ce n'est dans des manuscrits laïcs, notamment des livres d'heures, et sur quelques sculptures isolées à l'extérieur des maisons. L'analyse des œuvres nous a démontré que les contextes laïc et ecclésiastique, très différents, ne présentaient pas les mêmes enjeux. Nous avons donc choisi de conserver uniquement les représentations hagiographiques situées dans le contexte religieux car il paraissait essentiel de les analyser dans les rapports qu'elles entretiennent avec le corps de l'église, aussi bien comme institution religieuse ayant ses caractéristiques propres que comme support de représentation. En effet, le type d'image de chaque édifice sera bien évidemment dépendant du contexte ecclésiastique, iconographique et topographique dans lequel il se trouve. On ne peut plus aujourd'hui étudier une image pour elle-même. Révélatrice des structures sociales ou de démonstrations idéologiques, elle ne possède quasiment jamais son autonomie propre¹¹⁵. Notre intérêt a été de voir comment elle s'insère dans le milieu spécifique de l'église avec son langage proprement ecclésiastique et institutionnel. Il a donc été nécessaire d'étudier l'histoire et la composition de chaque cadre paroissial afin de comprendre la signification de chaque image au sein de cet environnement spécifique. L'analyse des images hagiographiques nous permet ainsi de cerner la place de chacun dans l'espace ecclésiastique, ainsi que l'image que chaque paroisse souhaite donner d'elle-même. Par ailleurs, elles doivent toujours être analysées dans leur cadre géographique et iconographique en portant attention à tous les éléments présents dans l'église et pouvant entrer en relation avec elles.

Les images hagiographiques des églises rouennaises sont majoritairement présentes sur les portails sculptés et les vitraux, deux supports narratifs et monumentaux. Ils comprennent ainsi près de huit représentations sur dix, tandis que les objets mobiliers – en grande partie disparus – ne comptent qu'une représentation sur dix (tableau 1). En outre, il ne

¹¹⁵ **Pastoureau, Rabel 2002**, p. 599. Les auteurs indiquent ainsi que « les images et les œuvres d'art ne peuvent pas s'étudier hors contexte, hors du temps et de l'espace. [...] Elles doivent s'étudier par rapport aux supports et aux lieux auxquels elles étaient destinées, aux rituels auxquels elles s'intégraient, aux fonctions qui étaient les leurs dans une société donnée. »

subsiste que des vitraux dans la plupart des églises paroissiales. L'absence notoire de sculptures isolées et d'objets mobiliers ne nous a donc pas conduite à analyser la fonction thaumaturgique et prophylactique de l'image hagiographique, que nous connaissons pourtant à travers certains textes. Ce sont en effet les sculptures mobilières qui semblent investies de pouvoirs miraculeux et qui stimulent le contact tactile du fidèle, à l'instar des reliques. Le vitrail relève rarement de ce type de pratique. L. Blancher-Riviale, qui fait l'une des premières études sur la fonction du vitrail, mentionne ainsi l'article d'A. Encrevé, « Des images dans les temples ? L'exemple parisien » dans lequel il fait part des idées développées par Zwingli dans son traité *De vera et falsa religione* (1525). Il y précise bien la fonction du vitrail : « [...] statues et tableaux ne doivent être retirés que si un culte leur est rendu : il propose, de ce fait, de laisser en place les vitraux »¹¹⁶. L. Blancher-Riviale en conclut que les vitraux, comme les sculptures, sont un support de dévotion, mais dément un quelconque aspect miraculeux¹¹⁷. Ils ne sont pas support d'idolâtrie comme peut l'être la sculpture, à trois dimensions, mais permettent de favoriser l'intercession et gardent la plupart du temps un côté narratif propre à exposer un discours.

Notre corpus nous a incitée à ne retenir que les œuvres monumentales, c'est-à-dire celles destinées à être vues de façon permanente, rentrant dans le cadre d'une politique de représentation. Nous avons donc écarté objets du trésor et manuscrits liturgiques. Ces supports nécessitaient une réflexion spécifique et l'établissement d'un corpus complet qui n'ont pu être menés ici. Nous nous sommes alors intéressée à la connotation religieuse, sociale et politique de l'image du saint, de son élaboration à sa réception. Dans cette optique, il s'est révélé nécessaire d'analyser aussi bien cycles narratifs que figures isolées, souvent complémentaires.

Pour faire l'étude de l'image monumentale ou « de représentation », il est indispensable de prendre en compte toutes les autres images présentes dans l'église. Il faut ainsi intégrer le fait que l'église forme un tout topographique et iconographique dans lequel se trouve un certain nombre de grands axes invariables – chœur, entrées principale et latérales –, dont le fidèle a assimilé la hiérarchie. Toutes les images s'organisent ainsi autour de ces axes et établissent entre elles des rapports étroits qu'il convient d'analyser. Les « simples » images hagiographiques n'ayant pas d'interférence avec leur environnement iconographique sont effectivement rares. L'image s'insère la plupart du temps dans un programme hagiographique ou iconographique de grande échelle, si bien qu'il est absolument indispensable d'examiner les images de l'Ancien Testament – scènes bibliques et personnages –, du Nouveau Testament

¹¹⁶ Blancher-Riviale 2004, p. 67, d'après Encrevé 1998, p. 289.

¹¹⁷ Blancher-Riviale 2004, p. 67-68.

– Christ, Vierge et famille du Christ – et autres images hagiographiques, qu’elles soient contemporaines ou antérieures. Le choix de l’emplacement de l’image hagiographique dans l’église, considérée elle-même comme support narratif, permettra ainsi d’affiner notre interprétation. L’image du ou des saints peut être placée en pendant d’autres figures, par exemple lorsqu’un groupe d’apôtres est disposé face à un groupe de prophètes ou lorsqu’un saint est placé aux côtés de la Vierge, en opposition, complément ou parallèle. Elle peut également être insérée parmi d’autres figures et scènes bibliques au sein d’un programme complexe sur l’histoire chrétienne. Par ailleurs, les représentations hagiographiques peuvent être confrontées entre elles à des endroits différents de l’édifice. Certains groupes de saints, et nous pensons particulièrement aux évêques et abbés locaux, peuvent être mis en regard des apôtres, dans un rapport de filiation. Enfin, la disposition même des images au sein d’un cycle narratif nous éclaire également sur les hiérarchies du discours.

Avant d’étudier les différents types de saints représentés dans les églises rouennaises, nous devons tout d’abord nous pencher sur la notion de sainteté telle qu’elle était envisagée à la fin du Moyen Âge. Les définitions contemporaines courantes retiennent trois éléments essentiels qui caractérisent le saint. « Dans la religion catholique, personne qui est après sa mort l’objet, de la part de l’Église, d’un culte public et universel, en raison du très haut degré de perfection chrétienne qu’elle a atteint durant sa vie. »¹¹⁸ ; « Se dit de quelqu’un qui, selon l’Église, a mené une vie exemplaire, a pratiqué les vertus évangéliques, et a été canonisé. » ; « Chrétien béatifié ou canonisé dont la vie est proposée en exemple par l’Église et auquel est rendu un culte public. »¹¹⁹

Le premier impératif auquel le saint doit se plier est le degré de perfection atteint durant sa vie grâce à l’usage de ses vertus chrétiennes. C’est effectivement une des qualités indispensables à la sainteté, comme nous l’indique également le *Dictionnaire de théologie catholique* : le saint doit être loin de tout péché, mû par l’action du Saint-Esprit et pratiquer les vertus¹²⁰. Les deux autres conditions sont relatives au culte du saint après sa mort : la canonisation et le culte public. La canonisation requiert l’examen attentif et critique de la vie du défunt ainsi que « la production de preuves absolument convaincantes » de son héroïsme chrétien¹²¹. Ces derniers arguments définissant la sainteté étaient-ils en vigueur durant le Moyen Âge ? Au début de l’ère chrétienne, les écrits apostoliques appliquaient le terme de

¹¹⁸ **Petit Robert.**

¹¹⁹ **Larousse.**

¹²⁰ **DTC** 1938, p. 843.

¹²¹ **DTC** 1910, p. 1627.

sainteté au croyant animé par sa foi¹²². Puis, assez rapidement, cette notion concernera uniquement certains fidèles hors du commun, en commençant par les apôtres, suivis des martyrs, des confesseurs puis des ascètes. Dès le IV^e siècle, l'Église d'Afrique va distinguer certains martyrs et des fidèles seront réprimandés pour avoir honoré un saint non officiellement célébré¹²³. L'Église fut particulièrement attentive à la vénération rendue aux confesseurs puisque leur état de sainteté était alors plus difficile à évaluer que lors de la mort violente et spectaculaire des martyrs. Conciles et prescriptions canoniques veillent alors à interdire qu'un culte public soit voué à un homme avant que l'Église en ait reconnu la sainteté. Au sein des diocèses, les évêques pouvaient cependant décider de rendre public le culte d'un homme par la béatification, c'est-à-dire que le culte n'était pas officialisé par l'Église mais autorisé par l'évêque dans le cadre limité de sa juridiction¹²⁴. Ce droit donné aux évêques fut officieusement supprimé aux environs du XII^e siècle mais ne sera officiellement interdit qu'en 1634¹²⁵. La béatification, qui apparaît comme une canonisation locale, fut probablement très fréquemment pratiquée tout au long du Moyen Âge. Certains hommes, notamment les évêques locaux, n'ont effectivement jamais été canonisés et étaient pourtant considérés par le clergé, puis par la communauté chrétienne locale, comme appartenant à la sainte lignée. L'exemple des programmes vitrés établis au début du XIV^e siècle par le clergé cathédral et les moines de l'abbaye de Saint-Ouen est éloquent : des évêques locaux non canonisés côtoient des saints officiellement canonisés pour évoquer la descendance locale sainte. S'il est vrai que l'homme ne peut être considéré saint qu'une fois mort, il n'est donc pas essentiel qu'il ait été canonisé par l'Église. On ne peut par ailleurs parler d'un culte public concernant ces saints puisque beaucoup d'entre eux n'ont jamais bénéficié d'une reconnaissance autre que celle de quelques ecclésiastiques.

Le saint est ainsi une personne dont on reconnaît, après sa mort, de façon locale ou universelle, qu'elle a suffisamment de qualités pour atteindre un degré de perfection chrétienne. Une fois la sainteté établie, même par un petit nombre et non officiellement, plusieurs outils seront utilisés pour officialiser son état. Le premier est l'édification littéraire du saint par la rédaction de sa vie, de sa passion ou par son inscription dans une lignée épiscopale ou abbatiale. Le second, plus spectaculaire, est la représentation visuelle de l' élu : sa présence au sein d'un groupe de saints canonisés suffit alors à attester de son caractère sacré.

¹²² **DTC** 1938, p. 871.

¹²³ **DTC** 1910, p. 1629.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 1632.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1633-1634.

Les répertoires iconographiques hagiographiques ont des opinions divergentes sur la nature des hommes élus comme saints. *Les Saints*, paru en Italie en 2002, regroupe des « saints identifiés comme tels par la tradition, par la dévotion et, surtout, par l'art »¹²⁶. Le Christ et la Vierge n'y figurent pas et sont d'ailleurs systématiquement écartés de ces ouvrages. On y trouve cependant aussi bien Job, personnage de l'Ancien Testament, que Jean-Baptiste ou Joseph. Les auteurs de *la Bible et les saints* n'ont pas eu besoin d'effectuer de tels choix puisque images du Nouveau Testament et des saints y sont confondues¹²⁷. L'ouvrage le plus complet, *Iconographie des saints*, publié par L. Réau en 1959, rejette tous les personnages de l'Ancien Testament ainsi que la vie de saint Jean-Baptiste dans le volume consacré à l'iconographie de l'Ancien Testament, tandis que la scène du baptême du Christ est, elle, intégrée à l'iconographie du Nouveau Testament¹²⁸. Aucune règle concernant le choix des saints ne prévaut donc dans ce type d'ouvrage. Si le terme de sainteté peut aussi bien se rapporter à Dieu lui-même ou aux personnages de l'Ancien Testament, il s'est pourtant, dans l'usage, essentiellement appliqué aux personnages des Évangiles et vétérotestamentaires, et c'est cette donnée que nous retiendrons pour notre analyse.

Il faut pourtant savoir distinguer les représentations hagiographiques individuelles des images de saints présentes dans les représentations de la vie du Christ. Ceci est aisé pour la plupart des saints. Cependant, ceux qui ont vécu avant ou en même temps que le Christ, tels sainte Anne, saint Jean-Baptiste ou les apôtres, ont un statut particulier et sont parfois figurés dans une iconographie consacrée au Christ, comme saint Jean lorsqu'il assiste à la crucifixion, par exemple. L. Réau fait lui-même la distinction entre les scènes de la légende des saints, proprement hagiographiques, et celles appartenant à l'Ancien et au Nouveau Testament. Ainsi, une partie des épisodes de la vie de saint Pierre est répertoriée dans le volume consacré à l'iconographie des saints et l'autre dans celui du Nouveau Testament. La légende de saint Jean-Baptiste ne figure pas dans le volume dédié aux saints mais dans l'iconographie de l'Ancien Testament, pour sa qualité de prophète, et dans l'iconographie du Nouveau Testament pour son rôle dans le baptême du Christ. Ceci est révélateur de la difficulté à séparer l'histoire hagiographique de l'histoire du Nouveau ou de l'Ancien Testament. Il a paru plus juste pour notre étude de ne considérer les saints que lorsqu'ils sont représentés dans leur propre légende et non lorsqu'ils interagissent dans la vie du Christ. Ainsi, saint Jean ne sera pas retenu lorsqu'il accompagne le Christ au mont des Oliviers ou lors de la crucifixion. En revanche, lorsqu'une scène des Évangiles, comme la Vocation de saint Pierre, s'insère dans le

¹²⁶ Giogi 2002, p. 9.

¹²⁷ Duchet-Suchaux, Pastoureau 1990.

¹²⁸ Réau 1958.

cycle de la vie du saint, elle sera bien évidemment étudiée dans le contexte hagiographique. Le cas de saint Jean-Baptiste, dernier prophète et premier des saints, est singulier : les épisodes de sa vie, qu'ils se situent avant ou après le baptême du Christ, font naturellement partie de notre corpus, y compris le baptême du Christ qui est l'une des scènes systématiquement représentées dans les cycles qui lui sont dédiés. Nous avons également choisi d'analyser la scène lorsqu'elle est représentée seule, même s'il est souvent difficile de déterminer si l'on a voulu insister sur son rôle essentiel dans le baptême ou sur l'entrée du Christ dans la communauté chrétienne.

Ainsi, toute représentation d'un personnage considéré comme saint, appartenant au récit du Nouveau Testament ou à la période vétérotestamentaire, représenté dans sa propre légende et non dans la vie du Christ ou de la Vierge, constitue une image hagiographique propre à l'analyse.

Pour permettre l'étude hagiographique, il a paru indispensable aux différents auteurs de catégoriser les saints. Cette classification, qui n'a guère évolué depuis les premiers répertoires iconographiques, n'est que partiellement utilisable dans le cadre d'une étude sur l'image hagiographique. Le type de classement le plus souvent utilisé est celui de la diffusion du culte (tableau 2). Ainsi on parlera d'un saint *local* pour désigner un saint vénéré uniquement dans une région ou une localité, d'un saint *français* lorsque son culte reste attaché à la France et enfin d'un saint *universel*, vénéré dans toute la chrétienté occidentale. Ces qualificatifs s'avèrent utiles car ils permettent d'ancrer la commande d'images hagiographiques dans un contexte local ou, au contraire, plus universel. Ils traduisent une volonté de hiérarchisation de la part du commanditaire : les saints universels sont employés comme des archétypes de l'Église alors que les saints locaux rappellent l'institution locale. Les historiens qui ont tenté de codifier l'hagiographie, comme P. Brown ou B. Abou-el-Haj, ont également effectué une répartition chronologique en distinguant les *saints des premiers temps du christianisme* (apôtres, évangélistes, premiers martyrs), des *saints confesseurs, évêques et ermites* (IV-X^e siècles) puis des *saints récents* (après le XI^e siècle). La dimension chronologique ne peut être employée dans le cadre de notre étude car aucun programme n'est, à son origine, élaboré sur ce système. Seul le terme de *saints récents* – pour la plupart des saints fondateurs ou faisant partie d'ordres mendiants – peut être utilisé, car le recours à leur image permet souvent de montrer l'attachement de l'Église et de la population paroissiale à ces nouveaux ordres et peut être aussi compris comme une forme de contestation du modèle dominant, représenté par des saints plus traditionnels. Si la diffusion géographique du culte est donc à utiliser dans un deuxième temps de l'analyse, pour décrypter la hiérarchie proposée

au sein du programme hagiographique, les différentes caractéristiques de la vie même du saint paraissent être les premiers éléments à retenir. Le corpus rouennais nous a permis d'établir différents groupes. C. Vincent distinguait déjà en 2001 les saints des Écritures, le groupe des martyrs des premiers siècles chrétiens, les saints récents, les saints évêques et ceux qui sont issus de la tradition monastique, constituant une catégorie propre à l'analyse d'un milieu particulier¹²⁹. Il a été possible d'affiner ce classement en prenant en compte les données biographiques du saint (tableau 3). Nous avons tout d'abord constaté que son siècle de naissance peut avoir une incidence sur l'ordre adopté dans une série hagiographique mais ne joue pas de rôle dans la conception même du programme. En revanche, son sexe, son lien avec le Christ, ses actes, sa fonction sociale ou son métier peuvent être utilisés pour orienter le sens d'un programme. Ainsi, la juxtaposition dans un même ensemble de plusieurs figures de *saintes femmes* prend une dimension particulière. À Rouen, il est courant de voir des groupes de saintes – vierges et martyres – accompagnant une représentation de la Vierge. Elles ont alors souvent pour rôle d'évoquer l'Incarnation du Christ. Certains saints, et nous pensons plus particulièrement aux *saints pratiquant la charité ou l'humilité*, peuvent également être rapprochés pour mettre en valeur les vertus chrétiennes. C'est également le cas des *saints « écrivains »*, comme les évangélistes ou les Pères de l'Église, qui par l'écriture – rédaction ou analyse du message évangélique – sont garants de la parole chrétienne. Les *saints des Évangiles* – c'est-à-dire ceux ayant vécu directement la vie du Christ –, que l'on dénomme couramment saints des premiers siècles du christianisme, constituent une autre catégorie, dans laquelle on trouve en premier lieu les apôtres, les évangélistes, Marie-Madeleine et la famille du Christ. Enfin, les *saints martyrs*, dont la mort rappelle la passion du Christ, sont également l'un des types les plus répandus dans les programmes hagiographiques.

Dresser une typologie des saints permet de comprendre que l'image hagiographique commandée dans le cadre de l'église est une image de « représentation » au propre comme au figuré. Elle rend sensible une chose irréaliste¹³⁰. Les codes religieux et sociaux associés à cette réalité extérieure absente – en l'occurrence le saint – seront instrumentalisés afin de construire un discours public qui pourra « représenter » idée, condition sociale, pouvoir politique et religieux. Sa représentation dans le cadre de l'église n'est à cet égard pas anodine. L'Église est la communauté des saints et des fidèles. L'image hagiographique va donc « représenter »

¹²⁹ Vincent 2001, p. 153

¹³⁰ Voir l'article « Représentation » dans DCLF 2005, p. 188-189.

tout à la fois la manifestation du sacré et l'expression des aspirations sociales, dévotionnelles et politiques de leurs commanditaires.

Pour bien comprendre la fonction représentative de l'image hagiographique, nous étudierons tout d'abord sa place et sa fonction dans le message évangélique transmis par l'église. Puis nous verrons qu'elle est utilisée comme support des ambitions dévotionnelles et sociales des fidèles dans et en dehors de l'église. Enfin, sa vocation politique sera décrite et analysée dans une troisième partie.

I- Place et fonction des saints dans le discours évangélique et eschatologique

On pourrait tout d'abord s'étonner de l'apparente majorité numérique des représentations hagiographiques dans les églises rouennaises. Prenons pour exemple le vitrage d'édifices fort différents et pourtant emblématiques de la capitale normande : la cathédrale Notre-Dame – vitrine séculière de la ville et du diocèse –, l'église abbatiale Saint-Ouen – dont la place dans la ville, dès l'origine, lui permet de se mesurer à la puissante cathédrale –, et enfin l'église Saint-Vincent – paroisse essentiellement constituée de riches marchands et de membres du parlement – qui abrite la commande de la haute bourgeoisie. Dans la première, les représentations de l'Ancien Testament et de la vie du Christ datant de la fin du Moyen Âge sont largement minoritaires (fig. 2) : l'*Enfance du Christ* et la *Vie de la Vierge* étaient figurées dans les trois baies d'axe de la chapelle de la Vierge (baies 0-2) au début du XIV^e siècle, parmi une série de saints évêques rouennais ; les baies se trouvant dans l'immédiate proximité de la chapelle sont, certes, consacrées à la *Vie de Joseph* (baies 9, 11), aux *Sept Dormants d'Éphèse* (baie 13), à la *Passion* (baie 10) et à la *Parabole du Bon Samaritain* (baie 12), mais datent quant à elles du début du XIII^e siècle. Dans le chœur, seule l'illustration du *Calvaire* dans les baies d'axe des fenêtres hautes (vers 1430 ; baies 100-102) appartient à la fin du Moyen Âge. Pour cette époque, on peut encore mentionner une *Pentecôte* (1340-1350 ; baie 36) placée dans le bras sud du transept ainsi qu'une représentation en pied de la Vierge, à côté de celle de saint Jean-Baptiste, dans un vitrail consacré aux Saints-Innocents (vers 1450 ; baie 32). À cet endroit, les deux autres verrières subsistantes sont ornées de la légende et du panégyrique de saint Romain (vers 1521 ; baies 28 et 30). Enfin, dans les bas-côtés de la nef, une seule verrière présente la *Passion du Christ* (1468-1469 ; baie 51), noyée parmi le cycle vitré orné de grands personnages saints où se trouvent encore trois *Vierge à l'Enfant* (baies 43, 44, 55). Les représentations hagiographiques sont donc plus nombreuses que les images de l'Ancien Testament ou de la vie du Christ, aussi bien dans le chœur, le transept, que dans la nef de la cathédrale. Nous n'avons cité que les vitraux mais nous retrouvons le même cas de figure sur les portails, façades ou objets mobiliers. Ainsi, l'iconographie de la façade des Libraires, sur le transept nord de la cathédrale de Rouen, est là encore exemplaire. Le portail, édifié entre 1280 et 1310,

est l'une des premières réalisations rouennaises où l'iconographie hagiographique prend une place significative dans la représentation de l'histoire évangélique (fig. 8). Sur la partie basse des ébrasements, des médaillons retracent l'histoire de la *Genèse* (A) et s'ornent d'*êtres hybrides* (B,C,D,E). Le tympan, composé de trois registres, illustre le *Juge-ment dernier* et surmonte une *Vierge à l'Enfant* au trumeau. La plupart des autres représentations que nous détaillerons plus loin sont hagiographiques : apôtres et saints dans deux des cordons de voussure ; saintes femmes en pied dans les niches des murs latéraux de la cour ; martyr de saint Pierre (c) et probablement de saint Paul dans les quadrilobes des gâbles.

L'exemple de l'église abbatiale Saint-Ouen de Rouen, dont le programme vitré conçu au début du XIV^e siècle occupe quasiment toute la surface de l'église, nous permet de mesurer l'emprise des images hagiographiques dans ce que l'on peut reconnaître aujourd'hui comme un programme iconographique cohérent (fig. 3). On retrouve encore la *Vie de la Vierge*, l'*Enfance du Christ* et le *Calvaire* dans les baies de la chapelle axiale et de l'axe des fenêtres hautes (baies 0-4 ; baie 200). Par ailleurs, des *personnages de l'Ancien Testament* font pendant aux saints dans les fenêtres hautes du côté nord (baies 201-237). Toutes les autres verrières sont hagiographiques, si bien que les baies des chapelles du chœur, réalisées au début du XIV^e siècle, tout comme celles des bas-côtés de la nef, effectuées entre 1508 et 1550, ne comportent pas une seule représentation du Christ.

Évoquons enfin le vitrage de l'église paroissiale de Saint-Vincent, qui, sauvé avant le bombardement de l'église durant la seconde guerre mondiale et remonté dans l'église moderne de Sainte-Jeanne-d'Arc, a pu être en partie reconstitué. Nous ne parlons ici que des verrières des parties basses, presque entièrement du premier quart du XVI^e siècle, car nous sommes incertains sur la provenance des vitraux des fenêtres hautes (fig. 4). Le chœur est presque entièrement consacré au Christ : la verrière d'axe figure la *Crucifixion* (baie 0) et les trois baies adjacentes l'*Enfance et la Vie du Christ* (baies 2-3) ainsi que la *Passion* (baie 1). Seule la baie sud (baie 4) comporte une représentation hagiographique avec le récit du martyr du saint patron Vincent. Le reste de l'édifice est orné de vitraux hagiographiques et de quelques verrières allégoriques : le *Vitrail des Chars ou du Triomphe de la Vierge* (baie 10), l'*Arbre de sainte Anne* (baie 6) et la *Verrière des Œuvres de miséricorde* (baie 7).

Ces quelques exemples vitrés et sculptés, que nous avons signalés car bien conservés et à l'iconographie homogène, reflètent les dispositions que l'on pouvait trouver à la fin du Moyen Âge dans d'autres églises et sur d'autres supports. Les principaux épisodes de la vie du Christ sont bien évoqués aux emplacements majeurs et traditionnels de l'église : chapelle axiale, verrière d'axe du chœur, tympan des portails ou médaillon central des roses. Les

grandes figures de prophètes de l’Ancien Testament sont elles aussi toujours présentes, notamment dans les fenêtres hautes, sur les soubassements et voussures des portails ou sur les façades. Les images de saints investissent, quant à elles, la plupart des autres espaces iconographiques, et ceci de façon croissante à partir de la fin du XIII^e siècle. En effet, si des vies de saints ornaient les vitraux des collatéraux de la nef de la cathédrale au début du XIII^e siècle¹³¹, les baies du déambulatoire, pour la plupart offertes par des corporations de métiers, contiennent aussi bien des vies de saints que des illustrations de l’Ancien Testament et de l’Évangile¹³². Au XIII^e siècle, le nombre des images de l’Ancien Testament, du Christ et des saints semble plus équilibré. Nous ne pouvons pas fournir d’autres exemples pour étayer notre hypothèse car les édifices également étudiés – Saint-Ouen, Saint-Maclou ou Saint-Vincent – ne disposent pas d’un corpus suffisamment significatif pour la période antérieure au XIV^e siècle. Cette profusion hagiographique rouennaise et normande n’est pas représentative de la situation française. En effet, dans d’autres régions, ce sont les images de l’Ancien et du Nouveau Testament qui demeurent prédominantes : Annonciation et prophètes en Provence, Ancien Testament et vie du Christ et de la Vierge dans les églises de Troyes et de Châlons-sur-Marne¹³³.

Après l’étude de ces ensembles, deux conclusions s’imposent. On peut tout d’abord insister sur la présence au sein des églises rouennaises d’un certain nombre de programmes cohérents aussi bien dans l’ensemble de l’édifice, comme pour les vitraux de Saint-Ouen, que sur des supports autonomes tels que les façades ou les portails. Dans ces compositions iconographiques de grande échelle, la place des saints est prépondérante, mais ils s’intègrent très souvent à des représentations évangéliques ou eschatologiques dans lesquelles ils côtoient images du Christ, de la Vierge et de l’Ancien Testament. Cela confirme l’idée que l’on ne peut absolument pas dissocier représentations des saints de l’Ancien Testament et du Christ, même si elles n’assument pas forcément la même fonction. Nous sommes dans un second temps amenés à nous interroger sur la place numériquement écrasante qu’occupent ces images dans l’église, desquelles la vocation première est de délivrer le message évangélique et de montrer l’image du Christ Sauveur dont le sacrifice est symboliquement commémoré par la

¹³¹ Les vies des saints Jean-Baptiste (actuellement en baie 53), Nicolas, Étienne, Catherine, Pierre, Sever d’Avranches et de Ravenne occupaient les bas-côtés avant la construction de chapelles à la fin du XIII^e siècle.

¹³² Les tondeurs de drap offrent deux verrières consacrées à Joseph (baies 9, 11) et les tailleurs de pierre choisissent l’épisode de la *Passion* (baie 10). Étaient également illustrées la *Parabole du Bon Samaritain* (baie 12) et la *Rédemption* (baie disparue).

¹³³ Pour la Provence, voir **Guidini-Rabaud 2003**, p. 222-223. **LVCA 1992**.

forme même de l'édifice¹³⁴. Ceci est d'autant plus frappant que nous sommes à une époque où la dévotion à l'humanité du Christ devient essentielle¹³⁵. Pour preuve le développement de courants spirituels, le plus connu étant celui de la *devotio moderna*, qui, à la fin du Moyen Âge, incitent les fidèles à prendre le Christ pour modèle principal. Dans ce contexte spirituel, il aurait dû paraître nécessaire de mettre en valeur l'image du Christ, notamment la représentation de son incarnation, au sein des églises. La multiplication de son image dans l'édifice, au plus près du fidèle, aurait permis d'entretenir cette relation intime et privilégiée encouragée par Thomas a Kempis dans *l'Imitation de Jésus Christ*, l'un des tenants de la *devotio moderna*. Or, si ce sont bien les images de son corps crucifié qui sont le plus souvent représentées au centre de l'église, leur nombre total reste restreint. Notons tout de même que l'évolution de la spiritualité chrétienne vers un attachement de plus en plus fort à l'incarnation et l'humanité du Christ ne s'est pas forcément concrétisée par la multiplication de ses témoignages iconographiques mais par son intensification dramatique. É. Mâle décrit cette mutation en prenant pour exemple le portail de la Calende, situé sur le transept sud de la cathédrale de Rouen et consacré à la Passion¹³⁶. L'iconographie du tympan – *Arrestation au jardin des Oliviers, Flagellation, Portement de croix, Onction du cadavre, Noli me tangere et Descente aux limbes* – n'a rien d'exceptionnel. L'auteur insiste en revanche sur le caractère inhabituel de la *Crucifixion* placée au sommet du tympan : le nombre des personnages accompagnant le Christ ainsi que l'emphase des sentiments tranchent visiblement avec les représentations du XIII^e siècle (fig. 9). Et É. Mâle de conclure : « L'art du XIII^e siècle était riche de pensée ; l'art de la fin du Moyen Âge nous apparaît dès maintenant surtout riche d'émotion »¹³⁷. Plus loin, il oppose aussi l'image traditionnelle du Christ enseignant à la nouvelle image du Christ souffrant qui rentre désormais dans le cadre de la méditation quotidienne du fidèle¹³⁸. Ainsi, si les images du Christ ne sont pas plus nombreuses au sein du programme iconographique monumental de l'église, elles amplifient pourtant nettement sa dimension humaine et sa souffrance. L'utilisation récurrente des images hagiographiques au sein de l'église ou de programmes iconographiques évangéliques ou eschatologiques pose

¹³⁴ **DTC** 1910, fasc. 32, p. 2145, décrit ainsi le lien étroit entre l'église et le message évangélique : « L'Église, pour atteindre la fin qui lui a été assignée par son divin fondateur, doit encore être perpétuellement indéfectible dans sa durée à travers les siècles, dans sa constitution toujours identique à elle-même en ce qui est d'institution divine, et dans son enseignement toujours intégralement fidèle de toute la doctrine révélée par Jésus-Christ ».

¹³⁵ **Geary 1990**, p. 49-50.

¹³⁶ **Mâle 1995**, p. 3-4.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 86, 90-91.

donc la question de leur place et de leur fonction dans l'Église. Sont-ils, comme l'ont pensé certains auteurs, des résidus du culte païen qui détournent le fidèle de la réception des fondements chrétiens ou, au contraire, l'un des supports essentiels pour leur représentation¹³⁹? Aux origines du christianisme, les sanctuaires chrétiens avaient notamment comme rôle de rivaliser avec ceux des divinités païennes, et les évêques se voulaient les descendants des évergètes antiques¹⁴⁰. Il est vrai que certains *topoi* hagiographiques reprennent des éléments caractéristiques de cultures plus anciennes en se référant à des motifs propres aux récits mythiques. C. Castrucci évoque un parallèle entre les saintes et les héroïnes de la mythologie grecque comme Antigone, Électre ou Iphigénie, en soulignant que les saintes femmes, qui se sont opposées à leur condition féminine en revêtant des qualités masculines, ont enfreint et dépassé les lois terrestres communes à l'instar de ces femmes mythiques¹⁴¹. Ph. Walter insiste également sur l'influence de la mythologie préchrétienne sur les légendes hagiographiques¹⁴². Dans l'inconscient collectif, les saints succèdent aux héros antiques car, tout comme ces derniers, ils sont la projection d'une forme idéale de l'humanité¹⁴³. L. Réau décrit également plusieurs exemples de légendes hagiographiques tributaires de récits mythiques préchrétiens. La lutte contre le dragon et la délivrance de la princesse, scène emblématique de la légende de saint Georges, étaient déjà illustrées dans la légende grecque de Persée et Andromède, qui était elle-même une reprise du combat à cheval du dieu égyptien Horus contre un crocodile¹⁴⁴. Saint Nicolas, patron des marins, aurait été invoqué par ces derniers comme autrefois Poséidon, dieu grec des mers et de l'élément liquide¹⁴⁵. Agathe serait elle aussi la transposition de la divinité païenne Agathê Thea Bona Dea dont l'attribut, les seins, était également symbole de fécondité¹⁴⁶. Cependant, malgré tout ce que les légendes hagiographiques doivent aux récits mythiques, leurs auteurs les ont fait entièrement évoluer vers une rhétorique proprement chrétienne. Nous verrons ainsi que la plupart des images hagiographiques – struc-turellement, iconographiquement ou symboliquement – ont acquis une relation essentielle avec l'illustration christique et évangélique.

¹³⁹ **Grabar 1979**, p. 17-60 : les saints, par leur diversité, auraient ainsi comme rôle de se substituer aux anciens dieux païens. Voir aussi **Walter 1998**, p. 46-47.

¹⁴⁰ **Vaucher 1999**, p. 31-32.

¹⁴¹ **Castrucci 1994**.

¹⁴² **Walter 1998**, p. 44.

¹⁴³ **Fontaine 1979**, p. 936.

¹⁴⁴ **Réau 1958**, p. 572.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 977.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

1) Les images hagiographiques comme manifestation de la croyance

A) Le saint, un type christologique

Tous les saints sont, dès le début du Moyen Âge et à tous points de vue, présentés comme des *alter ego* du Christ. Liturgies hagiographiques et christiques sont intimement imbriquées. Matériellement, l'autel, sur lequel on rappelle le sacrifice du Christ, conserve pour mémoire les restes sacrés des saints¹⁴⁷. Le culte des martyrs est ainsi associé à celui du Christ dans une commémoration commune de leur mort. La répartition architecturale et iconographique au sein même de l'église reflète cette filiation sacrée : le Christ est la tête tandis que les saints sont les membres de l'espace sacré.

P. Bouet a montré que les textes hagiographiques étaient aussi conçus pour être en résonance avec les Évangiles, dont les épisodes restent toujours la référence¹⁴⁸. La littérature hagiographique, avant d'être une forme de récit de la vie du saint – la *vita* – est d'abord la narration du martyre du saint, que l'on appelle *acta* ou *passionnes*, et qui prend pour modèle exemplaire la passion du Christ. Le texte des légendes hagiographiques a ensuite été construit comme la répétition de nombreux motifs déjà évoqués dans la vie du Christ. L'auteur reconnaît que si des messages propres à la communauté qui les a établis peuvent constituer un des buts des légendes hagiographiques, elles restent en premier lieu attachées à la propagation du message évangélique. Les légendes entretiennent ainsi de nombreux liens avec les Évangiles et le saint lui-même est finalement présenté comme un autre Christ. À cet égard, la *Légende dorée*, compilation de vies de saints très largement diffusée dans toute l'Europe chrétienne, aussi bien sous forme de manuscrits que d'éditions imprimées, mêle également épisodes de la vie du Christ et légendes hagiographiques. Le *Dictionnaire de théologie catholique* indique ainsi que le plus haut degré de sainteté se manifeste à travers ceux « qui entendent imiter aussi parfaitement que possible le Christ dans son amour de Dieu et du prochain. L'héroïsme évangélique consiste donc en ce que l'homme, imprégné des sentiments d'une profonde humilité, cherche avec empressement à réaliser en lui-même une parfaite

¹⁴⁷ **DACL 1950**, t. 15, p. 420.

¹⁴⁸ **Bouet 2001**, p. 13, 18.

imitation du Christ »¹⁴⁹. Le saint a donc comme devoir d'imiter voire de prolonger les actions du Christ.

Il ne serait pas étonnant que les images soient le reflet des dispositions déjà prises dans la littérature, qui est leur source principale. Effectivement, plusieurs auteurs ayant effectué une étude monographique iconographique d'un saint en arrivent à la même conclusion : pour eux, l'iconographie hagiographique prend très souvent modèle sur la vie du Christ¹⁵⁰. On peut citer entre autres J. Darriulat qui, à la suite de son étude sur saint Sébastien, en conclut que l'image du martyr attaché à sa colonne est une évocation directe du Calvaire du Christ¹⁵¹. De même, pour Ch. Denoël, il y a une inspiration explicite de la vie de saint André sur le type christique, notamment par la réinterprétation du martyr qui reprend l'attribut de la croix¹⁵². La représentation des divers tourments du martyr serait une façon de redire la souffrance du Christ et au-delà de répéter cette scène de victoire de la religion chrétienne. L'habit de pèlerin est porté par saint Jacques à l'imitation du Christ tout comme le manteau de saint Martin reproduit celui que porte le Christ aux outrages¹⁵³. L. Meiffret fait également le parallèle entre la vie érémitique de saint Antoine et le parcours du Christ¹⁵⁴. Enfin, F. Thenard-Duvivier constate que les miracles de saint Romain et saint Ouen sur le portail de la Calende à la cathédrale et sur le portail des Marmousets à Saint-Ouen sont « de type christologique »¹⁵⁵. F. Bœspflug en déduit que la représentation du saint est toujours celle d'un disciple du Christ¹⁵⁶.

Les saints participent visiblement à l'objectif eschatologique décrit dans les Évangiles. Les termes « témoin » et « témoignage » sont ainsi fréquemment employés dans l'Apocalypse de saint Jean pour désigner le rôle des saints. « Moi, Jean, votre frère et votre compagnon dans l'épreuve, la royauté et la persévérance en Jésus, je me trouvais dans l'île de Patmos à cause de la Parole de Dieu et du **témoignage** de Jésus »¹⁵⁷. Jean souhaite ensuite se prosterner aux pieds de l'ange qui lui annonce le règne de Dieu mais l'ange lui dit « Garde-toi de le faire ! Je suis un compagnon de service, pour toi et pour tes frères qui gardent le **témoignage** de Jésus. C'est Dieu que tu dois adorer, car le **témoignage** de Jésus c'est l'esprit de la

¹⁴⁹ DTC 1938, t. 14-1, p. 853.

¹⁵⁰ Hamburger 2002, p. 6.

¹⁵¹ Darriulat 1998, p. 152.

¹⁵² Denoël 2004, p. 176.

¹⁵³ Voir Jacomet 1999, p. 340, pour la vie de saint Jacques, et Labarre 2003, p. 144-145, pour la vie de saint Martin.

¹⁵⁴ Meiffret 1998, p. 131.

¹⁵⁵ Thenard-Duvivier 2007, p. 849. Pour les détails des scènes, voir notices I-1.3 et III-1.3.

¹⁵⁶ DMA 2002, p. 703.

¹⁵⁷ Apocalypse 1, 9.

prophétie »¹⁵⁸. Il est ainsi dit à Jean que son témoignage confirmera la vérité du message prophétique. Dans l'épilogue enfin, l'ange qui lui a montré l'avènement de la Jérusalem céleste lui rappelle : « Je suis un compagnon de service, pour toi et pour tes frères les prophètes, et pour ceux qui gardent les paroles de ce livre »¹⁵⁹. Le Christ est le premier témoin – « Jésus-Christ, le témoin fidèle¹⁶⁰ » –, secondé après sa mort par la communauté des saints qui feront à leur tour témoignage des paroles et de la volonté de Dieu le Père¹⁶¹. La figure du saint permet ainsi de certifier, de garder en mémoire et de transmettre l'action et la parole du Christ afin de stimuler la foi du fidèle. C'est ce que nous avons constaté dans les grands programmes iconographiques rouennais où la plupart des saints sont associés aux étapes essentielles de la vie du Christ dans le but de confirmer et de perpétuer, à travers leurs écrits, leur parole et leurs actes, l'historicité et la vérité du message évangélique.

B) Les apôtres, symboles de la foi

Les premiers témoins de la vie et de l'accomplissement de la mission du Christ sont bien évidemment les apôtres. Peu d'études leur ont été consacrées, même si quelques-uns d'entre eux, comme saint Jacques, notamment parce qu'il devint le patron des pèlerins, ont bénéficié d'une analyse iconographique plus étoffée¹⁶². On ne peut guère citer que l'ouvrage d'É. Mâle paru en 1988, *les Saints compagnons du Christ*, qui ne se détache pas de considérations purement formelles¹⁶³. Le recueil *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, dans lequel on trouve un recensement de « Quelques exemples du Credo apostolique dans le vitrail en Haute-Normandie au Moyen Âge », consacre une série d'articles au thème du Credo dans l'art¹⁶⁴. Par ailleurs, J.-C. Schmitt fait une étude « Du bon usage du "Credo" » mais davantage ancrée au XIII^e siècle¹⁶⁵. L'historiographie se partage donc entre des analyses iconographiques ponctuelles, qui n'apportent pas d'indications sur la fonction de ces

¹⁵⁸ *Ibid.*, 19, 10.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 22, 9.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 1, 5.

¹⁶¹ **NT 1972**, p. 777, note c.

¹⁶² La seule analyse récente concerne le haut Moyen Âge : **Endoltseva 2005**.

¹⁶³ **Mâle 1988**.

¹⁶⁴ **Pensée...1993** ; L'article **Portal-Prud'homme 1993** (in *Ibid.*, p. 135-138) dresse la liste de Credo normands avec quelques indications bibliographiques.

¹⁶⁵ **Schmitt 1981**.

images si fréquentes dans les églises, et des études qui approfondissent la signification religieuse du thème.

Les apôtres sont pourtant les témoins directs de la vie du Christ et deviennent par là même les acteurs essentiels de la diffusion du message évangélique. L'Évangile, d'après son origine grecque, est la « Bonne Nouvelle », celle du salut. La mission des évangélistes, tout comme celle des apôtres – ces « *envoyés* » – est d'annoncer l'accomplissement du salut. Ils ont le devoir de témoigner des épisodes de l'Évangile, c'est-à-dire d'être les garants de leur mémoire et de les transmettre. Jean conclut ainsi son Évangile : « C'est ce disciple qui témoigne de ces choses et qui les a écrites, et nous savons que son témoignage est conforme à la vérité. Jésus a fait encore bien d'autres choses : si on les écrivait une à une, le monde entier ne pourrait, je pense, contenir les livres qu'on écrirait »¹⁶⁶. Ces témoignages, écrits ou oraux, sont également la première manifestation de la foi : « Jésus a opéré sous les yeux de ses disciples bien d'autres signes qui ne sont pas rapportés dans ce livre. Ceux-ci l'ont été pour que vous croyiez que Jésus est le Christ, le Fils de Dieu, et pour que, en croyant, vous ayez la vie en son nom »¹⁶⁷. Figures d'apôtres et évangélistes – en quelque sorte modèles incontournables de la foi – doivent ainsi fortifier la croyance des fidèles.

C'est pourquoi mémoire et transmission du message évangélique sont illustrées par la représentation du collègue apostolique et par le Credo, qui décrit littéralement la déclaration de foi des apôtres. Le *Credo*, qui signifie « je crois », est le terme par lequel commence le symbole des apôtres, manifestation des articles fondamentaux de la foi catholique. La légende veut que les apôtres aient eux-mêmes énoncé ces symboles de la foi, chacun d'entre eux en ayant prononcé un des articles¹⁶⁸. Cette proclamation de foi est illustrée depuis le XII^e siècle : chaque apôtre porte un phylactère ou une banderole sur lesquels se trouve l'article qu'il a énoncé. Dès le XIV^e siècle, on assiste à l'apparition du double Credo, le Credo apostolique faisant pendant au Credo prophétique. L'utilisation iconographique du Credo, qui présente au fidèle les premiers disciples comme modèles, dénote toute l'importance que l'on pouvait accorder au fait même de croire¹⁶⁹. Pour Maurice de Sully, évêque de Paris en 1160, le Credo devait être au cœur de toute volonté de vie spirituelle et morale du fidèle¹⁷⁰. La réactualisation incessante du message du Credo dans l'iconographie permet ainsi au fidèle, comme au jour du

¹⁶⁶ Jean 21, 24-25.

¹⁶⁷ Jean 20, 30-31.

¹⁶⁸ **Lacroix, Renon 1993**, p. 83.

¹⁶⁹ Voir le chapitre « Du bon usage du "Credo" » dans **Schmitt 2001**, p. 97-126.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

baptême lorsque le catéchumène récite le Credo pour accompagner son entrée en religion¹⁷¹, de renouveler sans cesse sa croyance. À travers ces représentations, les commanditaires ont la possibilité de souligner l'importance de leur foi dans le message évangélique et fournissent, en outre, un modèle de croyance.

Nous pouvons distinguer deux types de représentations des apôtres dans les églises rouennaises. Chaque apôtre – essentiellement Pierre et Jacques – peut tout d'abord être représenté seul, sous forme de figure en pied, avec d'autres saints ou dans les épisodes de sa légende. Les figures ou légendes isolées ne seront pas étudiées dans cette partie car elles n'ont pas la même signification que le collège apostolique, qui constitue le deuxième type iconographique. Composant un tiers des représentations rouennaises, il est donc l'une des formes hagiographiques les plus présentes, et à toutes les époques, dans les églises rouennaises, où il est souvent opposé au collège prophétique (tableau 4). Alors que les apôtres isolés sont représentés à des endroits variés de l'édifice, le groupe des apôtres est situé à certains emplacements emblématiques : dans les fenêtres basses et surtout hautes du chœur, sur la façade ou encore sur les statues d'ébrasement, les voussures des portails et sur les stalles. La cathédrale ne comporte pas moins de sept images du collège apostolique, essentiellement dans le chœur et sur les façades (fig. 10). C'est également l'espace choisi à Saint-Maclou, qui compte trois collèges apostoliques dans les fenêtres basses et hautes du chœur ainsi que sur son orgue, initialement placé dans le chœur (fig. 11).

Leur représentation dans les vitraux, surtout dans les fenêtres hautes du chœur, paraît incontournable. En effet, chaque église dont l'ensemble du vitrage est aujourd'hui bien conservé – cathédrale, Saint-Étienne-la-Grande-Église (fig. 12), Saint-Ouen (fig. 13) et Saint-Maclou – renferme ce type iconographique à cet emplacement. Les églises Saint-Patrice, Saint-Étienne-des-Tonneliers ou Saint-Vincent, dont le programme vitré est aujourd'hui fragmentaire, étaient probablement également pourvues d'un cortège d'apôtres. Nous ne connaissons pas l'iconographie des fenêtres hautes des anciennes églises Saint-Patrice et Saint-Étienne-des-Tonneliers. Les vitraux anciens de l'église Saint-Patrice ont été renouvelés lors de la reconstruction de l'édifice au XVI^e siècle. Seuls deux vitraux hagiographiques d'origine, réalisés pour les fenêtres basses de l'ancienne église, ont été conservés et replacés dans la nouvelle église. L'église Saint-Étienne-des-Tonneliers a été démembrée après la Révolution et les deux vitraux d'origine – initialement placés dans la partie basse du chœur – remontés dans l'église Saint-Romain. Enfin, l'ordre des panneaux de Saint-Vincent, bom-

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 105-106.

bardée en 1944, a pu être reconstitué, mais l'aspect hétéroclite des vitraux des fenêtres hautes a soulevé des incertitudes concernant leur iconographie d'origine (notice V). L'apparence formelle des saints ainsi que la mise en place des donateurs ecclésiastiques dans une baie séparée, tout à fait inhabituelle à Rouen, nous fait pencher pour l'hypothèse de vitraux provenant d'un autre édifice. L'absence du cortège des apôtres à cet endroit de l'église pourrait confirmer cette intuition. Les baies 202 à 208 comportaient probablement des représentations d'apôtres encadrant la figure du Christ dans la baie d'axe (baie 200) et faisant ainsi pendant aux probables prophètes dans les baies 201 à 207 (fig. 14).

Le collège apostolique peut être décliné sous différentes formes : les apôtres sont douze ou quatorze, parfois accompagnés des évangélistes Luc et Marc¹⁷² et d'autres saints comme Jean-Baptiste¹⁷³, des diacres¹⁷⁴ ou des saints locaux¹⁷⁵. Dans ces cortèges, les apôtres portent systématiquement le livre ou le phylactère avec l'article du Credo ainsi que leur attribut, souvent celui de leur martyr. Même si le terme de Credo ne s'applique véritablement que lorsque les apôtres sont représentés avec un phylactère sur lequel est inscrit leur article, le livre leur confère la même signification : leur profession de foi dans le message évangélique. En effet, la représentation du livre traduit sous la forme d'un seul attribut l'Écriture sainte. Faisant partie intégrante de l'iconographie hagiographique, on le trouve entre les mains d'une multitude de saints qui le pointent aussi parfois du doigt pour affirmer l'importance de son contenu. À Rouen, les membres du collège apostolique tiennent le livre jusqu'au XV^e siècle, remplacé ensuite de plus en plus souvent par le phylactère qui rappelle avec encore plus de clarté la théorie de la croyance. La présence systématique de l'attribut de leur martyr permet de les individualiser, mais rappelle également leur supplice qui semble devoir être conjointement évoqué avec leur proclamation de foi. En effet, l'acceptation du martyr – remémoration de la passion du Christ – est l'ultime témoignage de leur croyance. Les apôtres sont préparés à mourir, car ils croient aveuglément à la possibilité du salut. Ainsi, en plus de remémorer la vie du Christ, dont ils ont été les témoins directs, apôtres et évangélistes constituent des exemples de la foi.

Pour illustrer notre propos, nous nous appuyerons sur quelques exemples rouennais significatifs dans lesquels les apôtres sont présentés comme des modèles de témoins et de

¹⁷² C'est le cas dans la voussure centrale du portail des Libraires (vers 1280-1310), sur les stalles de la cathédrale (1457-vers 1470) ou dans les vitraux des fenêtres hautes de Saint-Ouen (vers 1325-1339) (voir notices I-1.1, I-4.2 et III-1.1).

¹⁷³ Dans les fenêtres basses de Saint-Maclou (vers 1440-1450) (notice IV.1).

¹⁷⁴ Au portail de la Calende (vers 1320-1330) (notice I-1.3).

¹⁷⁵ Dans les fenêtres hautes de Saint-Ouen (1325-1339) (notice III-1.1).

croyants. Les autres représentations du groupe des apôtres, qui intègrent une thématique eschatologique, seront décrites plus loin.

a) la façade occidentale de la cathédrale (1370-1421)

La façade occidentale de la cathédrale, excepté les deux portails latéraux des XII^e et XIII^e siècles, a été entièrement refaite entre 1370 et 1421, puis reprise dans sa partie centrale au début du XVI^e siècle (fig. 15). Les statues de la façade se répartissent autour de la rose centrale sur trois registres au nord et deux au sud (fig. 16). Bien que l'absence de sculptures sur la partie inférieure sud crée une dissymétrie, la cohérence iconographique fonctionne sur une opposition nord-sud et sur une lecture verticale qui, au contraire, fait correspondre les différents niveaux. Quatorze apôtres (au nord) sont mis en parallèle avec quatorze prophètes (au sud) dans un rapport typologique qui structure la quasi-totalité de la façade (fig. 17). Le niveau inférieur échappe à cette règle puisque les figures d'évêques n'ont par leur pendant au sud. Munis de livres et des attributs de leur martyr pour les apôtres et de phylactères pour les prophètes, ils composent alors un double Credo (fig. 18). L'ensemble des personnages est surmonté au registre supérieur de femmes et d'anges tenant livres et couronnes (fig. 17).

F. Pleybert interprète l'iconographie de la façade comme une illustration de l'article 21 du concile de Pont-Audemer, organisé par l'archevêque rouennais Guillaume de Flavacourt (1276-1306) en 1305, qui établit à quatorze, et non à douze, le nombre d'articles du Credo¹⁷⁶. Suite au concile, le Credo à quatorze articles, qui sera imposé à tout le diocèse, devient très courant dans l'iconographie normande : quatorze apôtres sont ainsi représentés sur les statues d'ébrasement du portail de la Calende (vers 1320-1330) et du portail central de la façade occidentale (vers 1370-1421 puis 1508-vers 1530) de la cathédrale ainsi qu'à l'église du Bec-Hellouin (début XV^e siècle)¹⁷⁷. F. Pleybert attribue la conception de la façade au chanoine et doyen Nicolas Oresme (1363-1376), qui fut aussi chanoine de Notre-Dame de Paris, maître de théologie à Paris, grand maître du collège de Navarre et proche du roi Charles V¹⁷⁸. Formé au sein de la culture universitaire parisienne, il avait la volonté de réformer le comportement des chanoines¹⁷⁹. Ces questions théologiques qui avaient été débattues au début du siècle pourraient ainsi avoir été volontairement retranscrites par le chapitre sur le devant de la cathédrale, offrant au fidèle un modèle de croyance irréprochable

¹⁷⁶ Pleybert 2001, p. 174.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 165-168.

¹⁷⁸ Voir Tabbagh 1998, p. 302. Voir aussi Pleybert 2001, p. 179-181.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 180.

*en lien avec la doctrine normande. C'est pourquoi F. Pleybert soulève la question du rôle pédagogique qu'aurait pu avoir l'iconographie dans les sermons et les prédications déclamés sur le parvis de la cathédrale*¹⁸⁰.

b) Le portail central de la façade occidentale de la cathédrale (1508-vers 1530)

L'ancien portail réalisé lors de la reconstruction de la façade entre 1371 et 1421 était, au début du XVI^e siècle, en très mauvais état. Le chapitre cathédral décida donc de sa reconstruction en 1508 en respectant, semble-t-il, la plupart des éléments structuraux et iconographiques conçus au XIV^e siècle (fig. 19). Quatorze figures d'apôtres surmontant vingt archevêques encadraient un Arbre de Jessé au tympan. Ces derniers ont entièrement disparu tandis que les premiers, en très mauvais état de conservation, ne comportent plus de trace visible de leur attribut. Quoi qu'il en soit, on peut remarquer qu'ils sont encore figurés sous la forme traditionnelle du collège apostolique à quatorze et non douze apôtres. Tout comme sur la façade, ils font leur déclaration de foi en l'Incarnation du Christ, dont les ancêtres sont représentés au tympan.

c) Les vitraux de Saint-Étienne-la-Grande-Église (vers 1500-1525)

La petite paroisse de Saint-Étienne-la-Grande-Église fut relogée au tournant du XVI^e siècle au rez-de-chaussée de la tour de Beurre de la cathédrale (fig. 20). Ses six nouvelles baies furent ornées de vitraux à double registres : un Credo à douze apôtres, portant phylactères et instruments du martyre, est surmonté de scènes de la vie du Christ (fig. 21). Ainsi se trouvent représentées avec une grande économie de moyen – sur six baies seulement – la profession de foi des apôtres et la représentation incontournable de quelques épisodes de la vie du Christ. Les scènes du registre supérieur qui se déroulent toutes après la Résurrection complètent le message du Credo. La foi que les apôtres proclament est confirmée par la Résurrection du Christ après la Passion et par sa victoire sur la mort pour le salut des hommes.

L'exemple de cette association du Credo avec la Résurrection est représentatif de la fonction iconographique du collège apostolique. Les apôtres accomplissent ainsi la mission pastorale prescrite durant la Pentecôte : « Quand le jour de la Pentecôte arriva, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Tout à coup il y eut un bruit qui venait du ciel comme le souffle d'un violent coup de vent : la maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 253, 255. **Beaurepaire 1876-1877**, p. 54.

apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer »¹⁸¹. Le témoignage et la diffusion de la croyance est ainsi une donnée fondamentale de la doctrine chrétienne. L'investissement du collège apostolique comme symbole de la croyance explique la fréquence de sa représentation dans les églises rouennaises.

C) Saint Jean-Baptiste, acteur et témoin

La figure de saint Jean-Baptiste, tout aussi présente, se justifie encore une fois par son lien étroit avec le Christ. Cette filiation se décline de plusieurs façons : parenté familiale, rôle du saint dans la vie du Christ et analogie des épisodes de leur vie. La fonction iconographique de ce saint auquel « la piété populaire et l'art chrétien [...] ont toujours réservé une place à part des apôtre et des saints » a étonnamment été peu étudiée¹⁸². Seuls quelques ouvrages se sont penchés sur cette figure emblématique. Nous pouvons citer A. Masseron, qui, à travers de nombreux exemples, fait état de ses différentes représentations dans l'art en analysant rapidement leur évolution formelle¹⁸³. La thèse de C. Gauthier sur *la Décollation de saint Jean-Baptiste* analyse le martyre du saint dans le champ ethnologique en replaçant cette scène dans un « schéma sacrificiel » annonçant celui du Christ¹⁸⁴. Enfin, les actes d'un colloque consacré à *Jean-Baptiste, le précurseur au Moyen Âge* livrent une série d'articles intéressants mais essentiellement sur la figure du saint dans la littérature profane et religieuse¹⁸⁵. Il y a donc de considérables lacunes sur l'analyse du rôle de saint Jean-Baptiste dans l'iconographie médiévale. Pourtant, son illustration au Moyen Âge fut à la mesure de la place qu'il occupe dans l'histoire chrétienne.

Fils du prêtre Zacharie et d'Élisabeth, cousine de la Vierge, il se retire à l'âge adulte dans le désert pour vivre une vie ascétique et prêcher la pénitence. Il reconnaît Jésus comme étant le fils de Dieu – « l'agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde » – et le baptise dans le Jourdain. Fait prisonnier par Hérode, dont il avait dénoncé la liaison incestueuse avec

¹⁸¹ Actes des Apôtres 2, 1-4.

¹⁸² Réau 1956, p. 431.

¹⁸³ Masseron 1957.

¹⁸⁴ Gauthier 2001.

¹⁸⁵ Jean-Baptiste...2002.

Hérodiade, il est décapité par celui-ci et meurt donc avant le Christ. À ce titre, il peut être considéré, avant saint Étienne, comme le prototype du martyr. Il est présenté par les Évangélistes comme le dernier des prophètes, le Précurseur. Matthieu reprend ainsi les mots du prophète Esaïe qui aurait pressenti le rôle de saint Jean-Baptiste : « Une voix crie dans le désert : "Préparez le chemin du Seigneur, rendez droits ses sentiers" »¹⁸⁶. Il se situe à la lisière entre l'Ancien et le Nouveau Testament, puisqu'il est aussi le premier des saints dont il arrive hiérarchiquement en tête¹⁸⁷. Les litanies l'invoquent ainsi tout de suite après les archanges et avant Joseph. Son exceptionnelle polyvalence en fait un saint très populaire – il patronne bon nombre d'édifices et de confréries –, dont les représentations variées – prophète, saint, martyr, figuré enfant ou à l'âge adulte – peuvent apparaître dans des contextes différents.

Son iconographie est toujours directement ou indirectement associée à la vie du Christ. Tout d'abord parce qu'une partie de sa vie – prédication et baptême – appartient également à la vie publique du Christ. Par ailleurs, les trois épisodes les plus marquants et les plus représentés de sa légende – naissance, baptême et martyre – sont identiques aux trois étapes essentielles de la vie du Christ – Incarnation, Baptême et Passion. D'autres scènes font écho à la vie du Christ : le *Bain de saint Jean-Baptiste à sa naissance* est associé à la *Nativité du Christ* ; la *Visitation* réunit les deux protagonistes ; la *Fuite de sainte Élisabeth et de saint Jean enfant* lors du massacre des Innocents, racontée dans les Évangiles apocryphes, fait pendant à la *Fuite en Égypte* ; enfin la *Prédication dans la forêt* est comparée au *Sermon du Christ sur la montagne*. C'est d'ailleurs le seul saint dont on fête la nativité à l'instar du Christ et de la Vierge. Sa présence systématique aux emplacements les plus emblématiques des édifices religieux indique clairement que sa représentation est avant tout commémoration du Christ. Son martyre est ainsi très souvent illustré à côté de celui du Christ dans l'axe du chœur.

Son rôle majeur dans l'histoire chrétienne explique qu'il soit le saint le plus représenté individuellement à Rouen. Tous supports confondus, nous avons relevé dix-neuf occurrences sur l'ensemble des églises étudiées (tableau 4). C'est à la cathédrale qu'il est le plus présent, avec onze images décrivant ses divers aspects. S'il n'est pas toujours figuré plusieurs fois comme dans la cathédrale, il est constamment placé à un endroit symboliquement important. Les églises paroissiales étudiées, hormis la petite paroisse de Saint-Étienne-la-Grande-Église logée au rez-de-chaussée de la tour sud de la cathédrale, comportent toutes au moins une

¹⁸⁶ Matthieu 3, 3.

¹⁸⁷ Réau 1956, p. 431.

représentation de saint Jean-Baptiste. Les deux églises paroissiales Saint-Patrice et Saint-Étienne-des-Tonneliers, dont il ne subsiste presque plus aucun vitrail médiéval, conservent malgré tout chacune un panneau légendaire consacré au saint.

Plusieurs types de représentations ornent les églises rouennaises : l'image synthétique du saint prophète, celle de l'apôtre témoin et évangéliste, et enfin sa légende, développant son rôle primordial dans l'histoire du Christ et du salut. L'image la plus courante est probablement celle du saint prophète, où il reconnaît le Christ comme étant le Sauveur. Il désigne alors l'agneau, symbole du Christ sacrifié, sur un livre, emblème de la foi. La plupart du temps, il est représenté dans un groupe de saints : dans les baies 32 (vers 1450 ; fig. 22) et 47 (vers 1464-1470 ; fig. 23) de la cathédrale, dans les baies 19 (vers 1470-1480 ; fig. 24) et 9 (vers 1520-1530 ; fig. 25) de Saint-Vincent ainsi que sur le tombeau des cardinaux d'Amboise (1516-vers 1524 ; fig. 26). Cette représentation un peu schématique résume le rôle fondamental du saint dans la vie du Christ, qu'il signale comme le Sauveur (doigt pointé) dont la Passion (agneau) et la Parole (livre) doivent être constamment rappelées.

Saint Jean-Baptiste peut aussi accompagner le groupe des apôtres pour proclamer sa foi dans le message évangélique. Tout comme eux, il a été l'acteur et le témoin direct de la vie du Christ. Il se trouve ainsi figuré avec l'agneau parmi les apôtres sur les médaillons surmontant les figures de saints évêques locaux réalisées pour les vitraux de la chapelle de la Vierge de la cathédrale au début du XIV^e siècle (fig. 27). Nous le voyons encore dans l'une des chapelles rayonnantes du chœur de l'église Saint-Maclou où il encadre avec saint Jean un Christ montrant ses plaies (baie 4 ; 1440-vers 1487 ; fig. 28). Il se situe ici de façon inhabituelle dans un ensemble vitré consacré au Credo, en partie détruit, mais dont il subsiste un autre panneau avec trois apôtres tenant des phylactères (baie 6 ; fig. 29). Portant un livre et déroulant lui-même un phylactère, il surmontait autrefois une scène de prédication aujourd'hui disparue. La démonstration de croyance dans le Christ était ainsi renforcée par l'épisode du soubassement où il figurait en tant qu'évangéliste.

Enfin, les verrières légendaires du saint à Saint-Étienne-des-Tonneliers (baie 109-112 ; fig. 30), Saint-Patrice (baie 5 ; fig. 31) et Saint-Vincent (baie 13 ; fig. 32) ont toutes été réalisées vers 1510-1530. Toutes trois retracent de façon plus ou moins développée les principaux épisodes de sa vie : enfance, désignation du Christ, baptême et martyre. Elles évoquent ainsi le rôle du saint dans l'accomplissement de la Rédemption.

Les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste aussi bien que sa représentation sous forme de figure isolée présentent donc une synthèse des différents épisodes évangéliques. Nous constatons à travers ces différentes images – Précurseur, témoin, baptiste et martyr – que,

mieux qu'aucun autre saint, il évoque la vie du Christ et valorise son rôle dans l'histoire du salut. Son emplacement souvent privilégié au sein de l'édifice – baie nord ou sud du chœur, portail, façade – confirme sa place indispensable dans l'évocation du message évangélique. Saint Jean-Baptiste peut ainsi être considéré comme l'archétype du saint.

D) Une réactualisation du message évangélique

Nous avons constaté que les grandes étapes de la vie du Christ – Incarnation, Baptême et Passion – sont presque systématiquement reproduites par la plupart des représentations hagiographiques.

a) Incarnation

La naissance du Christ est ainsi relatée par Matthieu : un ange apparaît à Joseph et lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre chez toi Marie, ton épouse : ce qui a été engendré en elle vient de l'Esprit saint et elle enfantera un fils auquel tu donneras le nom de Jésus, car c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés »¹⁸⁸. Puis l'ange vient annoncer la naissance du Christ à Marie : « L'Esprit saint viendra sur toi et la puissance du Très Haut te couvrira de son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu »¹⁸⁹. L'*Incarnation* du Christ, dont l'accomplissement n'a été possible que par la Vierge, est donc bien entendu tout d'abord symbolisée par la représentation de Marie. La présence de saintes à ses côtés va permettre d'insister encore davantage sur le rôle de la femme dans la naissance salvatrice du Christ. Ceci est particulièrement vrai pour la cathédrale, dont la Vierge est la patronne. On y trouve donc un nombre important de saintes femmes, principalement de martyres, flanquant la plupart du temps des représentations de la Vierge, comme sur les ébrasements des murs latéraux du portail des Libraires, où elles encadrent la mère du Christ au trumeau et le Jugement dernier au tympan (vers 1280-1310 ; fig. 33, 34). Au revers du portail, Élisabeth et Anne, les saintes mères, tiennent dans leurs bras Jean-Baptiste et la Vierge, comme deux héroïnes de l'Incarnation (fig. 35). Au portail de la Calende (vers 1320-1330), les saintes martyres sur les médaillons est (m, n, o, p) sont placées du côté du couronnement de la Vierge (c) (fig. 36, 37). Nous les retrouvons également à Saint-Maclou, où nous

¹⁸⁸ Matthieu 2, 20-21.

¹⁸⁹ Luc 1, 35.

avons pu démontrer que le cycle vitré aussi bien que les trois portails de la façade occidentale développaient une iconographie consacrée à l'histoire du salut et au Jugement dernier (1440-1521)¹⁹⁰. Les saintes femmes participent naturellement à cette évocation, comme dans la baie 20 où sainte Barbe et la Vierge à l'enfant entourent Pierre et Paul (fig. 38). Elles ne sont pas très présentes dans le programme vitré et sculpté de Saint-Ouen de Rouen. Pourtant, sainte Marguerite et sainte Catherine encadrent symboliquement le Christ montrant ses plaies dans les dais d'architecture de la baie d'axe (baie 0 ; 1325-1339), comme pour insister sur l'importance des femmes dans l'Incarnation. Ces deux saintes sont également figurées avec deux autres martyres non identifiées dans les voussures du portail des Marmousets, en compagnie de saints martyrs et certainement de Pierre et Paul autour de la mort, de l'Assomption et du couronnement de la Vierge au tympan (début XV^e siècle ; fig. 39, 40). Dans ces programmes iconographiques consacrés au salut, leur rôle paraît tout aussi important que celui des apôtres. En outre, le martyre vécu par la plupart d'entre elles accentue encore leur filiation avec le Christ.

b) Baptême et élection divine

Le baptême symbolise l'entrée du Christ dans la religion chrétienne et également la promesse de Rédemption : « Alors paraît Jésus, venu de Galilée jusqu'au Jourdain auprès de Jean pour se faire baptiser par lui. Jean voulut s'y opposer : "C'est moi, disait-il, qui ai besoin d'être baptisé par toi, et c'est toi qui viens à moi !" Mais Jésus lui répliqua : "Laisse faire maintenant : c'est ainsi qu'il nous convient d'accomplir toute justice". Alors, il le laisse faire. Dès qu'il fut baptisé, Jésus sortit de l'eau. Voici que les cieux s'ouvrirent et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui. Et voici qu'une voix venant des cieux disait : "Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir" »¹⁹¹. Le terme de « justice » employé par le Christ implique une fidélité à la volonté de Dieu pour permettre l'accomplissement de la Rédemption. Saint Jean-Baptiste se doit de baptiser le Christ qui montre la voie aux pécheurs en l'acceptant avec humilité. Le baptême, acte liturgique fondateur de la religion chrétienne, d'abord représenté dans la vie du Christ et dans la légende de saint Jean-Baptiste, est ensuite reproduit dans la légende d'autres saints, même si cela est moins fréquent. À Saint-Ouen, les vitraux des chapelles rayonnantes du chœur (vers 1325-1339), où se déploie une iconographie consacrée aux apôtres, ne présentent pas moins de trois

¹⁹⁰ Voir notice IV.

¹⁹¹ Matthieu 3, 13-17.

scènes de baptême. Celui du Christ par saint Jean-Baptiste en premier lieu (baie 5 ; fig. 41) puis du roi Égippe par saint Matthieu (baie 11 ; fig. 42) et du roi Polemius par saint Barthélemy (baie 14 ; fig. 43). La scène du baptême du Christ est en outre figurée sur l'une des clefs de voûte du chœur. Outre la conversion de ces deux rois et de leur peuple, c'est bien cet événement essentiel que l'on a voulu répéter pour souligner l'importance de ce sacrement. Le baptême, qui symbolise l'adhésion volontaire à la religion chrétienne, selon l'objectif « juste » de Dieu, est aussi transposé dans l'iconographie hagiographique par des scènes de vocation, de conversion et d'intronisation, élections divines qui symbolisent l'entrée dans la religion chrétienne. La vocation des saints Pierre et André est systématiquement représentée dans la légende de saint Pierre : dans la baie 6 de Saint-Ouen (vers 1325-1339 ; fig. 44) ou la baie 11 de Saint-Vincent (vers 1520-1530 ; fig. 45). La conversion de sainte Catherine est évoquée dans la baie 32 de Saint-Ouen (vers 1508 ; fig. 46). Enfin, les élections des évêques locaux saint Ouen et saint Romain sont figurées au portail de la Calende de la cathédrale (vers 1320-1330 ; fig. 47), sur la baie 19 de Saint-Ouen (1325-1339 ; fig. 48) et dans la baie 28 de la cathédrale (vers 1521 ; fig. 49). Ces scènes de baptême, vocation, conversion et intronisation légitiment ainsi le devoir de conversion des saints en les plaçant dans la postérité de saint Jean-Baptiste et du Christ.

c) Passion

La scène de la passion du Christ, troisième étape essentielle dans l'histoire du salut, est démultipliée dans les édifices grâce à la représentation du martyre des saints¹⁹². Il est ainsi très souvent figuré au sein de la légende et constitue le point focal de l'œuvre : dans tous les édifices, sauf à Saint-Vincent, quasiment toutes les légendes de martyrs se concluent par la scène de leur passion. Certaines légendes, dont celle de saint Vincent ou de saint Étienne, comportent même plusieurs épisodes consacrés au supplice. Nous pouvons citer le cas emblématique de Saint-Maclou, où toutes les figures de martyrs en pied semblent avoir surmonté leur passion, comme dans les baies 4 et 20 avant la destruction de la partie basse des vitraux (fig. 50, 51, 52). C'est probablement cette scène de victoire, sur les forces païennes à l'origine puis sur toute tentative d'hérésie, qui sera la plus mise en avant, soit par la représentation réelle du martyre, soit par l'attribut que porte le saint sous forme de figure isolée. Le Christ avait lui-même décrit les persécutions que les apôtres allaient vivre en son nom : « Voici que moi, je vous envoie comme des brebis au milieu des loups ; soyez donc rusés comme les

¹⁹² Sur la souffrance des martyrs, voir **Blaise 2008**.

serpents et candides comme les colombes. Prenez garde aux hommes : ils vous livreront aux tribunaux et vous flagelleront dans leurs synagogues. Vous serez traduits devant des gouverneurs et des rois, à cause de moi : ils auront là un témoignage, eux et les païens. Lorsqu'ils vous livreront, ne vous inquiétez pas de savoir comment parler ou que dire : ce que vous aurez à dire vous sera donné à cette heure-là, car ce n'est pas vous qui parlerez, c'est l'Esprit de votre Père qui parlera en vous »¹⁹³. Les souffrances qui sont infligées au corps du saint rappellent les tourments du Christ et son Calvaire. Comme le disait déjà saint Paul, « Prends ta part de souffrances, en bon soldat du Christ »¹⁹⁴. Non seulement le Christ annonce la mort et la souffrance des apôtres mais il énonce en outre clairement la nécessité de le suivre dans le sacrifice de la mort pour accéder au salut : « Qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi ; qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi. Qui ne se charge pas de sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi. Qui aura assuré sa vie la perdra et qui perdra sa vie à cause de moi l'assurera »¹⁹⁵ ; « Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renie lui-même et prenne sa croix, et qu'il me suive. En effet, qui veut sauvegarder sa vie, la perdra ; mais qui perd sa vie à cause de moi, l'assurera. Et quel avantage l'homme aura-t-il à gagner le monde entier, s'il le paie de sa vie ? Ou bien que donnera l'homme qui ait la valeur de sa vie ? Car le Fils de l'homme va venir avec ses anges dans la gloire de son Père ; et alors il rendra à chacun selon sa conduite. En vérité, je vous le déclare, parmi ceux qui sont ici, certains ne mourront pas avant de voir le Fils de l'homme venir comme roi »¹⁹⁶. À l'heure du Jugement dernier, le martyre des saints devient indissociable du sacrifice du Christ : « Après cela je vis : C'était une foule immense que nul ne pouvait dénombrer, de toutes nations, tribus, peuples et langues. Ils se tenaient debout devant le trône et devant l'agneau, vêtus de robes blanches et des palmes à la main. [...] L'un des anciens prit alors la parole et me dit : Ces gens, vêtus de robes blanches, qui sont-ils et d'où sont-ils venus ? Je lui répondis : Mon Seigneur, tu le sais ! Il me dit : Ils viennent de la grande épreuve. Ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'agneau »¹⁹⁷. Les apôtres ont d'ailleurs conscience dès l'origine de leur devoir de perpétuer le sacrifice initial : « Portant toujours en notre corps la mort de Jésus, afin que la vie de Jésus paraisse aussi dans notre corps. Car nous qui vivons, nous sommes à toute heure livrés à la mort pour Jésus, afin que la vie de Jésus paraisse aussi dans notre chair mortelle. Ainsi sa mort imprime ses effets

¹⁹³ Matthieu 10, 16-20.

¹⁹⁴ **Didi-Huberman 1994**, p. 37. ; Seconde Épître à Timothée 2, 3.

¹⁹⁵ Matthieu 10, 37-38.

¹⁹⁶ Matthieu 16, 24-28.

¹⁹⁷ Apocalypse 7, 9-14.

en nous, et sa vie en vous. Et parce que nous avons un même esprit de foi, selon qu'il est écrit : J'ai cru, c'est pourquoi j'ai parlé ; nous croyons aussi nous autres, et c'est aussi pourquoi nous parlons »¹⁹⁸. Cette fonction mémorielle du martyr, attestée au IV^e siècle par saint Victrice et saint Ambroise, sera celle qui prévaudra durant tout le Moyen Âge.

Pour F. Heim, qui s'est penché sur le personnage du martyr, « il est le prolongement du Christ, à la fois celui qui rend témoignage du Maître et celui qui le reproduit avec le plus de fidélité »¹⁹⁹. Le terme même de martyr, qui dérive du grec *martur* signifiant *témoin*, a ainsi été accepté par les auteurs chrétiens comme la personne qui témoigne de la vérité par son sacrifice²⁰⁰. Le mot est également attaché à la notion de souvenir, comme si la vie de ces élus ainsi que leur représentation littéraire et iconographique constituaient une forme de mémoire de l'épisode crucial de la Passion. Les martyrs, en étant les témoins successifs de la passion du Christ dans le temps des hommes, renouvellent ainsi la promesse du Jugement dernier.

La soumission des martyrs aux tortures infligées par leurs bourreaux est également la manifestation d'une foi absolue dans la mission évangélique. À cet égard, les scènes de dispute avec les représentants du paganisme qui précèdent souvent le supplice révèlent le premier refus de renier leur foi. Comme le Christ, les saints rencontrent contradictions et persécutions des hommes puissants. Ces nombreuses formes de lutte représentées dans le récit des martyrs sont en réalité une des illustrations de la foi dans le salut et de la victoire de la sainteté sur la nature pécheresse de l'homme, la souffrance les lavant du péché originel.

C'est pourquoi la nature de la souffrance des martyrs à la fin du Moyen Âge se distingue ainsi nettement de celle des hommes. Elle se traduit par une insensibilité irréaliste – presque inhumaine – ou encore par une expression de désir ou de jouissance. Le récit des martyrs des saints dans la *Légende dorée* rend compte de ce paradoxe de la souffrance extatique. Prenons l'exemple de saint André, qui fut menacé par Égée de nombreux tourments parce qu'il refusait de sacrifier aux idoles : « Invente tout ce qui te paraîtra de plus cruel en fait de supplice. Plus je serai constant à souffrir dans les tourments pour le nom de mon roi, plus je lui serai agréable ». Lorsque saint André aperçoit la croix de son supplice : « Salut, ô croix consacrée par le sang de Jésus Christ, et décorée par chacun de ses membres comme avec des pierres précieuses. Avant que le Seigneur eût été élevé sur toi, tu étais un sujet d'effroi pour la terre ; maintenant en procurant l'amour du ciel, tu es l'objet de tous les désirs. Plein de sincérité et de joie, je viens à toi afin de te procurer la joie de recevoir en moi un

¹⁹⁸ 2^e Épître de saint Paul aux corinthiens 3, 10-13.

¹⁹⁹ Heim 2003, p. 4.

²⁰⁰ DCLF 2005, t. 3, p. 409.

disciple de celui qui a été pendu sur toi. En effet toujours je t'ai aimée et ai désiré t'embrasser. Ô bonne croix ! qui as reçu gloire et beauté des membres du Seigneur. Toi que j'ai longtemps désirée, que j'ai aimée avec sollicitude, que j'ai recherchée sans relâche et qui enfin es préparée à mon âme désireuse, reçois-moi du milieu des hommes, et me rends à mon maître afin qu'il me reçoive par toi, lui qui par toi m'a racheté »²⁰¹. Le désir de Dieu et du salut est ainsi associé au désir de souffrance dans une intention presque masochiste. C'est pourquoi les saints se livrent eux-mêmes à leurs bourreaux, victimes consentantes car elles savent que le bien-être procuré par le salut sera d'autant plus grand que la souffrance est vive. Malgré tous les supplices infligés à saint Vincent, « il reste immobile, les yeux tournés vers le ciel et priant le Seigneur ». Il dit à son bourreau Dacien : « oh ! suis-je heureux ! par cela même que tu penses m'offenser davantage, c'est par là que tu commences à me faire le plus de bien »²⁰² (fig. 53).

La souffrance du corps s'apparente donc presque à une jouissance : le saint, dont l'âme s'éloigne de la scène même du supplice, est déjà tout absorbé par les délices du monde de l'au-delà. Les origines du terme « passion » sont d'ailleurs éloquents. Désignant au X^e siècle la souffrance subie, elle prend au XII^e siècle le sens d'un « état affectif et intellectuel assez puissant pour dominer la vie de l'esprit par l'intensité de ses effets »²⁰³. Le terme associe donc une souffrance passive à un état affectif intense et actif. On peut également rappeler que le mot jouissance implique au XIII^e siècle la notion de possession²⁰⁴. Dans la passion et la souffrance, le martyr acquiert effectivement la possession du salut, lui-même ayant une connotation de vie. Nous retrouvons ce paradoxe de mort vitale dans la conception que l'on se faisait alors du corps.

En effet, l'absence de souffrance du corps chez les martyrs s'explique aussi parce que celui-ci est l'incarnation, le symbole de l'humanité pécheresse. C'est par son vecteur que l'homme ressent les jouissances d'un monde factice. C'est parce que l'homme est incarné dans ce corps matériel qu'il est tenté par le péché. Ce corps emprisonne son esprit et représente aussi sa part d'animalité. Dans ce sens, il a la même valeur symbolique que les innombrables animaux contre lesquels les saints ne cessent de se battre. Pour lutter contre ce corps, pour se distinguer de l'humanité, le saint doit lui infliger des souffrances – jeûne ou martyre. Saint André dit ainsi, au moment du martyre sur la croix : « Ne permettez pas,

²⁰¹ Voir **Voragine 1993**.

²⁰² *Id.*

²⁰³ **DCLF 2005**, t. 3, note 15, p. 1417.

²⁰⁴ *Ibid.*, t. 2, p. 2216.

Seigneur, que je descende vivant, il est temps que vous confiiez mon corps à la terre, car tant que je l'ai porté, tant j'ai veillé à sa garde ; j'ai travaillé à vouloir être délivrée de ce soin, et à être dépouillé de ce très épais vêtement. Je sais combien je l'ai trouvé lourd à porter, redoutable à vaincre, paresseux à enflammer et prompt à faiblir. Vous savez, Seigneur, combien il était porté à m'arracher aux pures contemplations ; combien il s'efforçait de me tirer du sommeil de votre charmant repos. Toutes et quantes fois, il me fit souffrir de douleur. Chaque fois que je l'ai pu, Père débonnaire, j'ai résisté en combattant et j'ai vaincu avec votre aide. C'est à vous, juste et pieux rémunérateur, que je demande de ne plus me confier à ce corps : mais je vous rends ce dépôt. Confiez-le à un autre, et ne m'opposez plus par lui d'obstacles. Qu'il soit conservé et rendu à la résurrection, afin que vous retiriez honneur de ses œuvres. Confiez-le à la terre afin de ne plus veiller, afin qu'il ne m'empêche pas de tendre avec ardeur et librement vers vous qui êtes la source d'une vie de joie intarissable »²⁰⁵. Le saint sait que son corps n'est qu'un masque, qu'un « vêtement », qui empêche la plupart des hommes de connaître les vérités de l'au-delà en créant l'illusion de vaines passions.

C'est parce que l'âme de l'homme s'est incarnée dans ce corps, en punition du péché originel, que les élus se doivent de le combattre pour retourner à l'état originel sans faute. Il est alors l'instrument même de la Rédemption, à la fois incarnation du péché et outil de libération de ce péché : « Nous sommes pressés de toute sorte d'afflictions, mais nous n'en sommes pas accablés ; nous nous trouvons dans des difficultés insurmontables, mais nous n'y succombons pas ; Nous sommes persécutés, mais non abandonnés ; nous sommes abattus, mais non pas entièrement perdus »²⁰⁶ ; « C'est pourquoi nous ne perdons point courage ; mais encore que dans nous l'homme extérieur se détruise, néanmoins l'homme intérieur se renouvelle de jour en jour, car le moment si court et si léger des afflictions que nous souffrons en cette vie produit en nous le poids éternel d'une souveraine et incomparable gloire ; Ainsi nous ne considérons point les choses visibles, mais les invisibles, parce que les choses visibles sont temporelles, mais les invisibles sont éternelles »²⁰⁷. Le saint est ainsi un élu, une âme clairvoyante, dont la souffrance se distingue totalement de celle de l'homme car elle n'a pas de prise sur lui. À l'instar du Christ qui se livre lui-même à ses bourreaux, le choix des martyrs de livrer leur corps aux supplices n'est pas une réaction de passivité face aux bourreaux mais un acte volontaire de bravoure. Leur corps n'est pas sacrifié par les persécuteurs ou les bourreaux, simples instruments dans leur destinée, mais par eux-mêmes

²⁰⁵ Voir **Voragine 1993**.

²⁰⁶ 2^e Épître de saint Paul aux Corinthiens 4, 8-9.

²⁰⁷ *Ibid.*, 16-18.

pour obtenir le salut²⁰⁸. Le commun des mortels qui essaie ainsi d'échapper à la douleur physique vit dans une souffrance spirituelle, tandis que l' élu, qui a conscience de la vacuité du corps, le livre volontairement aux supplices et accède à la jouissance spirituelle. C'est pourquoi le saint éprouve aussi peu de souffrance lors du martyre, car c'est une victoire contre le corps réceptacle du péché. Le saint est ainsi prêt à s'infliger les pires tourments car son enveloppe charnelle, tout comme le monde dans lequel il a vécu, n'est qu'un masque, un lieu de passage avant d'accéder au monde de l'au-delà où se trouvent les vérités spirituelles. « Jésus, mon Fils bien-aimé, sait que la rédemption du genre humain que nous désirons si vivement ne peut s'accomplir convenablement sans effusion de sang. »²⁰⁹

Comment ne pas reconnaître dans cette acceptation héroïque et aveugle de la souffrance par le martyr la preuve de la Rédemption ? L'absence de souffrance des martyrs face aux tortures infligées par leurs bourreaux est la démonstration d'une foi, d'une confiance absolue dans l'accomplissement de la mission du Christ et dans la Rédemption de la nature humaine. Les martyrs constituent ainsi des modèles de croyants : en ne manifestant pas leur souffrance face aux actes barbares, ils relativisent la souffrance propre à la condition humaine car la seule véritable souffrance est en réalité la privation de Dieu. Ces représentations du martyr symbolisent aussi la lutte constante de la sainteté contre le vice humain dans l'espoir de la Rédemption de la condition humaine. À l'exemple des martyrs, dont l'âme élue permet de combattre le corps malade, les vies de saints ont donc notamment pour fonction de proposer aux fidèles un modèle de vie qui repose sur la pratique des vertus chrétiennes dans une perspective eschatologique²¹⁰.

E) L'exercice des vertus évangéliques

Ainsi, en plus de reproduire réellement ou symboliquement les épisodes de la vie du Christ, les saints participent à la réalisation de l'objectif eschatologique par leurs propres actions, et notamment en combattant le vice par la vertu. Le droit à la Rédemption se fait donc par le combat du vice par la vertu. La lutte que livrent le Christ et les martyrs à leur propre corps peut ainsi être apparentée à celle que le saint mène contre le mal. Elle prend deux formes : la victoire sur toute forme d'animalité extérieure, et l'action pastorale.

²⁰⁸ Kleinberg 2005, p. 35-36.

²⁰⁹ Bonaventure 1883, chap. LXXIV.

²¹⁰ Beaujard 2000, p. 204.

a) La lutte contre le vice

Certains saints qui n'ont pas vécu le martyre se battent contre des maux représentés par une forme d'animalité extérieure, symbolisant tout autant le péché extérieur – notamment le paganisme – qu'intérieur – l'instinct et les pulsions de l'homme –, prenant ainsi modèle sur le Christ chassant les démoniaques²¹¹ : « Le soir venu, on lui amena de nombreux démoniaques. Il chassa les esprits d'un mot et il guérit tous les malades, pour que s'accomplissent ce qui avait été dit par le prophète Esaïe : *C'est lui qui a pris nos infirmités et s'est chargé de nos maladies* »²¹². Cette forme animale peut prendre plusieurs aspects – corps, animaux, femmes –, la plus courante étant celle du dragon. Il est par exemple représenté aux côtés de sainte Marguerite, de saint Georges ou encore du saint évêque local Romain. Sainte Marguerite, refusant de céder aux avances du gouverneur Olibrius, fut jetée dans une fosse et assaillie par Satan qui avait pris la forme d'un dragon. Elle réussit à le vaincre grâce à la croix qu'elle portait. La légende de saint Georges nous apprend qu'on livra la fille d'un roi au dragon qui terrorisait la ville afin de calmer sa faim. Le saint, monté sur son cheval, sauva la jeune fille en transperçant l'animal de sa lance. Comme Marguerite, la princesse était alors perçue comme un symbole de l'Église sauvée du paganisme, l'*ecclesia* défendue par les vertus du saint. Enfin, Romain, saint évêque local, sauva Rouen d'un dragon, appelé gargouille, qui dévastait la ville et ses environs. La baie 28 de la cathédrale (vers 1521) illustre le moment de la victoire, l'animal étendu et soumis aux pieds du saint et du prisonnier qui l'avait aidé à le capturer (fig. 54). Il s'agit là d'une interprétation toute locale de l'Église protégée par la vertu sainte.

L'animalité qui, à travers le dragon, symbolise le paganisme, peut aussi prendre l'apparence d'un démon ou d'une femme. Dans la baie 30 (vers 1521) de la cathédrale, saint Romain réussit, grâce à la Tempérance, à repousser le diable qui avait pris l'apparence d'une femme, et chasse les démons d'un temple païen avec l'aide de la Force (fig. 55, 56). Dans l'abbaye de Saint-Ouen, saint André chasse de la ville de Nicée sept démons changés en chiens (baie 8 ; vers 1325-1339 ; fig. 57), et Nicaise (baie 18 ; vers 1325-1339) repousse un dragon de la ville de Vaux (fig. 58) et un démon caché dans un rocher (fig. 59). Enfin, les médaillons illustrant la vie de saint Ouen au portail de la Calende (vers 1320-1330) sont ornés

²¹¹ Folz 1992, p. 4.

²¹² Matthieu 8, 16-17.

d'une scène où saint Ouen, tout comme saint Romain, et à l'instar du modèle universel saint Antoine, repousse le diable fait femme (fig. 60).

b) Le saint évêque, guide spirituel

Hormis en lutte contre l'animalité, le saint, et notamment le saint évêque, peut également être représenté dans l'exercice de ses fonctions pastorales. La figure de l'évêque reprend le modèle christique du bon pasteur : « Mais celui qui entre par la porte est le berger des brebis. Celui qui garde la porte lui ouvre, et les brebis écoutent sa voix ; les brebis qui lui ap-partiennent, il les appelle, chacune par son nom et il les emmène dehors. Lorsqu'il les a toutes fait sortir, il marche à leur tête, et elles le suivent parce qu'elles connaissent sa voix. »²¹³ Le modèle de l'évêque idéal s'est défini à partir du Nouveau Testament, où sa vocation pastorale est clairement soulignée²¹⁴. Son rôle de gardien de troupeau est calqué sur celui du Christ : l'évêque veille sur la communauté locale comme le fait le Christ pour l'ensemble des chrétiens²¹⁵. Dès l'origine, l'évêque a pour mission la prédication contre le paganisme et se doit d'aider la population de son diocèse²¹⁶. Ses vertus, que saint Hilaire (vers 315-vers 367) qualifie de « dons et pouvoirs surnaturels conférés en vue de l'évangélisation »²¹⁷, donnent au saint évêque le rôle de guide spirituel local. Il perpétue et transmet les vertus chrétiennes assumées par le Christ dans l'Évangile. Les saints évêques sont ainsi des êtres charismatiques – terme emprunté du grec signifiant la grâce et la faveur accordée par Dieu – aptes à conduire la communauté de leur diocèse loin du péché et vers le salut. Le rôle des évêques, repré-sentants et garants de l'institution ecclésiastique contre toute forme d'hérésie, est d'incarner les vertus.

Celles-ci se manifestent à travers les diverses actions qui jalonnent leur vie et sont figurées dans l'iconographie par la représentation réelle ou symbolique des vertus ou des dons du Saint-Esprit. Les théologiens, s'étant réapproprié la théorie des vertus morales, dont les principes avaient été édictés par les philosophes antiques, reprennent ainsi comme vertus chrétiennes les vertus cardinales – Prudence, Force, Tempérance et Justice – en les distinguant des vertus théologiques – Espérance, Foi et Charité²¹⁸. Vertus et dons vont par la suite être opposés aux vices. Nous n'avons repéré que deux programmes iconographiques

²¹³ Jean 10 2-4.

²¹⁴ Fontaine 1995, p. 41.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁶ Erlande-Brandenburg 1989, p. 43.

²¹⁷ DTC 1950, t. 15, p. 2743.

²¹⁸ DMA 2002, p. 1442.

rouennais dans lesquels étaient figurés plus ou moins explicitement les vertus et les dons du saint évêque mais il est probable que d'autres, non encore explorés, puissent révéler la même volonté.

1- Les dons de saint Romain et saint Ouen (portail de la Calende de la cathédrale ; vers 1330)

Les deux saints évêques locaux les plus populaires du diocèse, saint Ouen et saint Romain, représentés sur les soubassements de l'extrémité orientale du portail de la Calende du transept sud de la cathédrale, n'occupent pas un emplacement de premier plan dans ce cycle sculpté réalisé au début du XIV^e siècle (fig. 61). Cependant, leur vie est amplement développée sur près de quarante médaillons. Les deux saints sont, de façon inhabituelle, intégrés à cinq légendes de personnages de l'Ancien Testament, peut-être pour symboliser leur fonction de piliers de l'Église. M. Schlicht a justifié cette association et la cohérence iconographique des sept légendes des soubassements en démontrant que chacune représente en réalité une des sept vertus cardinales et théologiques luttant contre les péchés capitaux : Job, la Foi sur l'Orgueil du diable ; Joseph, la Charité sur l'Envie de ses frères ; Jacob, l'Espérance sur la Colère ; Lazare, la Justice sur l'Avarice, et Judith la Force sur la Gloutonnerie²¹⁹. La légende de saint Romain met l'accent sur certains épisodes : la destruction de deux temples païens et la résistance à la luxure symbolisent la victoire de la Tempérance sur la Tentation. Les épisodes de la vie de saint Ouen valorisent son zèle, c'est-à-dire la Prudence sur l'abandon des biens spirituels : il remplace quelque temps le pape corrompu, évangélise l'Espagne et le diocèse de Rouen en faisant construire de nombreuses églises²²⁰. Les vertus cardinales figurent à la périphérie du portail alors que les vertus théologiques ont un emplacement privilégié : la Foi (Job), la plus grande des vertus, est placée au trumeau ; la Charité (Joseph) occupe l'ébrasement oriental, l'Espérance (Jacob) étant réservée à son pendant occidental. M. Schlicht, qui s'étonne de la présence de certaines scènes dans les cycles légendaires et de la présence inhabituelle des deux saints évêques parmi les personnages de l'Ancien Testament, explique ces apparentes incohérences par la volonté de représenter, au-delà des vertus, les dons du Saint-Esprit (Crainte de Dieu, Piété, Science, Conseil, Force, Sagesse, Intellect)²²¹. Si l'antagonisme entre vertus et péchés capitaux primait dans les traités allégoriques jusque vers 1250, il fut ensuite remplacé ou complété par l'op-

²¹⁹ Schlicht 1999, p. 166-192 et Schlicht 2005, p. 218-242.

²²⁰ Voir notice I-1.3.

²²¹ Schlicht 2005, p. 241-242.

position entre péchés et dons. L'archevêque rouennais Eudes Rigaud (1247-1276) avait d'ailleurs lui-même dressé une liste de ces oppositions dans un traité consacré aux dons du Saint-Esprit. Il est donc possible que les légendes de saint Romain et saint Ouen puissent traduire les dons de Sagesse et d'Intellect. La Sagesse, considérée par les biographes du saint comme l'une des ses principales qualités, consisterait à détruire les temples païens et à résister à la luxure. Quant au don d'Intellect de saint Ouen, il éleva son esprit vers les biens spirituels et l'amena à agir contre l'abandon de ceux-ci.

2- Le panégyrique de saint Romain (baie 30 de la cathédrale ; 1521)

L'utilisation des vertus pour définir le devoir de l'évêque nous est confirmée par leur présence réelle au sein d'un vitrail hagiographique du début du XVI^e siècle. La baie 30 de la cathédrale décrit parfaitement les vertus nécessaires au saint évêque (fig. 62). La composition du vitrail s'est organisée autour des vertus ; les sept scènes de la vie du saint ont été choisies en fonction des sept vertus cardinales et théologiques : *la Naissance de saint Romain* (Foi) (fig. 63), *l'Élection du saint par le chapitre* (Prudence) (fig. 64), *le Privilège de saint Romain* (Justice) (fig. 65), *Il chasse les démons d'un temple païen* (Force) (fig. 66), *Le saint tenté par le démon* (Tempérance) (fig. 67), sa *Mort* (toutes les vertus) (fig. 68), *Saint Romain apparaît au vieillard* (Charité) après sa mort, au tympan (fig. 69). Les vertus tiennent dans chaque épisode une place centrale, surtout dans la lancette médiane, ce qui amène à penser que ce sont probablement celles-ci que l'on a voulu représenter avant même de décider des scènes de sa légende. Ce discours religieux sur les vertus de la sainteté est assez classique dans l'iconographie hagiographique. Cependant, les vertus ne sont habituellement que symboliquement évoquées par les actions du saint. Ici, au contraire, elles sont au premier plan. Les épisodes de la vie du saint ne font que les accompagner et deviennent presque un prétexte pour représenter les vertus elles-mêmes. C'est probablement l'évolution artistique du début du XVI^e siècle qui permit de faire tant de place à la représentation des vertus dans une œuvre religieuse. Cela confirmerait que c'est avant tout les vertus du saint que l'on voulait voir figurer dans certaines légendes hagiographiques.

Ces deux exemples nous montrent que les évêques sont donc présentés comme les piliers de l'Église rouennaise et les plus illustres représentants des vertus chrétiennes. Tout comme le Christ, à leur échelle locale, ils doivent orienter le fidèle vers le salut et faire le lien entre monde terrestre et monde céleste. Les évêques représentés dans les écoinçons du portail

des Libraires (1280-1310) illustrent parfaitement ce rôle, puisqu'ils accompagnent et soutiennent les figures de représentants laïcs vers les anges qui leur tendent la main (fig. 70).

2) Place et fonction des saints dans l'histoire du salut

Les saints, quelle que soit leur nature, ont donc notamment comme fonction de prolonger les actes essentiels de la vie du Christ ainsi que la validité du message évangélique. Par leur foi, leur souci d'imitation du Christ et leur conformité aux préceptes évangéliques, ils rappellent et confirment le bien-fondé de la mission du Christ et participent donc eux-mêmes à l'accomplissement du salut. Cette filiation entre les saints et le Christ trouve son équivalent dans la typologie, concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament à la base de l'iconographie chrétienne du Moyen Âge. Les rapports iconographiques entre Ancien et Nouveau Testament ont été étudiés à de nombreuses reprises, si bien qu'aujourd'hui toute étude iconographique mettant en jeu images de la Bible et de l'Évangile procède toujours du réflexe typologique²²². Les relations iconographiques entre le Christ et les saints ont quant à elles été beaucoup moins analysées. Il n'existe ainsi pas de terme pour définir les rapports étroits qu'entretiennent vie du Christ et légendes hagiographiques. Nous pouvons reprendre à notre compte le mot de *similitudines* employé par J.-C. Schmitt pour décrire ce réseau de correspondances²²³. Les personnages de l'Ancien Testament et les saints cultivent cependant des rapports différents avec la vie du Christ : les uns préfigurent tandis que les autres rappellent et confirment. Citons ainsi les propos d'É. Mâle : « L'Ancien Testament nous montre l'humanité dans l'attente de la Loi ; le Nouveau nous fait connaître la Loi incarnée et vivante ; la vie des Saints nous fait assister aux efforts de l'homme pour se conformer à la Loi. [...] Ce sont les trois actes de l'histoire universelle. »²²⁴ Si les prophètes sont ceux qui annoncent l'histoire du salut, les saints qui accompagnent le Christ ont pour fonction de la remémorer. Témoins et évangélistes par leurs actes et leurs paroles, ils concrétisent ainsi les paroles du Christ énoncées par Luc : « "Voici les paroles que je vous ai adressées quand j'étais encore avec vous : il faut que s'accomplisse tout ce qui a été écrit de moi dans la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes." Alors il leur ouvrit l'intelligence pour comprendre les Écritures, et il leur dit : "C'est comme il a été écrit : le Christ souffrira et ressuscitera des morts le troisième jour, et on prêchera en son nom la conversion et le pardon des péchés à toutes les nations, à commencer par Jérusalem. C'est vous qui en êtes les témoins" »²²⁵. Nous

²²² Sur la typologie dans l'iconographie voir **Mâle 1986**, p. 141-145.

²²³ **Schmitt 2001**, p. 40.

²²⁴ **Mâle 1986**, p. 141.

²²⁵ Luc 24, 44-48.

comprenons dès lors toute la place faite aux saints dans les programmes eschatologiques rouennais.

A) Les saints dans les programmes eschatologique rouennais

a) Les portails des Libraires et de la Calende de la cathédrale (1280-1330)

L'histoire du salut est bien évidemment l'une des grandes thématiques iconographiques développée par le clergé cathédral, notamment dans un programme de grande ampleur réalisé sur les portails des façades du transept. Au tournant du XIV^e siècle, trois chantiers majeurs sont ainsi entrepris dans la cathédrale. Les deux pignons du transept sont enrichis du portail des Libraires au nord (fig. 71) et du portail de la Calende au sud (fig. 72). Par ailleurs, la chapelle d'axe – la chapelle de la Vierge –, reconstruite dans des proportions fastueuses, est ornée de neuf nouvelles verrières (fig. 73). Le chapitre et l'archevêque Guillaume de Flavacourt (1276-1306) sont les principaux commanditaires de ces projets architecturaux et iconographiques, bien que leur financement soit en partie laïc. On peut tenter de comprendre la fonction des images hagiographiques, qui n'ont pas une place anecdotique au sein de cette vaste entreprise.

Les représentations des saints de l'ensemble des deux portails ont souvent paru hétérogènes. M. Schlicht a observé certaines incohérences qui s'expliqueraient par l'écart chronologique dans la conception des deux façades : réalisé en premier, le portail des Libraires peut se lire de façon autonome. Le portail de la Calende, établi dans un deuxième temps pour s'intégrer à l'ensemble, comporte ainsi quelques redites²²⁶. L'autre hypothèse serait que, bien qu'élaborés pour faire partie d'une iconographie cohérente, les deux portails devaient pouvoir se lire indépendamment l'un de l'autre. L'iconographie du portail des Libraires de la cathédrale englobe l'ensemble de l'histoire chrétienne, de la Création au Jugement dernier (fig. 74)²²⁷. Elle commence sur les médaillons du soubassement avec le récit de la Genèse (A) : après avoir été créé par Dieu, l'homme lui désobéit. Chassé du Paradis, il est astreint à travailler sur Terre. Afin de racheter le péché originel et l'humanité perdue, le Verbe s'incarne au trumeau sous l'aspect de la Vierge à l'Enfant. L'Incarnation entraîne la Passion – probablement inscrite au troisième registre du tympan sous la forme du Christ juge montrant ses plaies accompagné de la Vierge et de saint Jean, et peut-être d'anges portant les

²²⁶ Schlicht 2005, p. 246-247.

²²⁷ Sur l'iconographie du portail des Libraires, voir Schlicht 1999, p. 133-139 et Schlicht 2005, p. 183-258.

instruments de la Passion –, puis le Jugement dernier sur les deux autres registres, où, parmi les ressuscités, les élus sont séparés des damnés (fig. 75). Le salut, qui est le principal sujet du portail, est rendu possible grâce au Christ Sauveur tel qu'il est représenté dans les quadrilobes du gâble central : le Christ bénissant (a) (fig. 76) et Dieu le Père présentant son fils crucifié (b) (fig. 76). Ces scènes symbolisent l'acceptation par le Christ de son sacrifice et sa victoire sur le péché originel. Dans la partie supérieure de la façade, le thème du Jugement dernier est retranscrit de façon typologique – avec le groupe monumental du Jugement de Salomon sur la face intérieure du contrefort oriental, où le roi reconnaît la « bonne » mère de l'imposteur (fig. 74) – et sous une forme allégorique – avec les vierges sages et les vierges folles dans l'archivolte de la rose (fig. 74)²²⁸.

Les quelques saints présents sur le portail – martyrs et apôtres dans les voussures, Pierre (d) (fig. 77) et probablement Paul dans le quadrilobe en pendant, saintes (fig. 78) et peut-être évêques ou saints dans les ébrasements, et enfin apôtres, évangélistes et évêques sur la rose (baie 121 ; fig. 79) – assistent le Christ dans la quête du salut. Ils peuvent être divisés en trois groupes. Les martyrs – Pierre et Paul, les saints des voussures et la plupart des saintes – vivent une passion qui rappelle et prolonge celle du Christ. On insiste par ailleurs sur le rôle indispensable des saintes femmes – Marie l'Égyptienne, Apolline, Geneviève, Barbe et Marguerite – dans l'Incarnation, puisque celles-ci accompagnent la Vierge au trumeau. Enfin, l'Église institutionnelle, symbolisée par les évêques présents sur la rose, les écoinçons du tympan (fig. 80), les contreforts (fig. 81) et peut-être les ébrasements, participe également au salut en guidant les hommes dans la bonne direction. Tous ces saints introduisent dans l'histoire du salut une présence humaine sur laquelle les fidèles peuvent prendre exemple.

L'iconographie du revers du portail constitue une synthèse des thèmes évoqués sur la façade (fig. 82). Au registre supérieur, Adam et Ève, après avoir été maudits par Dieu, sont expulsés du paradis dont l'accès, protégé par l'archange Michel, leur est désormais défendu (fig. 83). Il s'agit d'une représentation condensée de la chute évoquée sur les soubassements du portail. L'Incarnation et la promesse de Rédemption s'accomplissent ici grâce aux enfants issus des deux saintes familles, saint Jean-Baptiste le Précurseur et la Vierge, mère du Sauveur, dans les bras respectifs d'Élisabeth et de sainte Anne.

²²⁸ Les premières, qui ont attendu leurs époux avec des lampes remplies d'huile afin de pouvoir les allumer le moment venu, symbolisent les élues. Les secondes, peu prévoyantes, car sans huile pour allumer leurs lampes, représentent les damnées.

Du côté opposé, le portail de la Calende complète l'iconographie du portail des Libraires (fig. 84)²²⁹. Personnages de l'Ancien Testament et saints interviennent de façon symbolique ou réelle dans la thématique principale développée sur le portail : la passion du Christ. Ainsi, les prophètes sur la voussure du portail et de la rose, et sur les statues des contreforts de la façade, évoquent le caractère prédestiné du Christ Sauveur. C'est grâce à son sacrifice, représenté au tympan, que l'homme sera sauvé du péché originel (fig. 85). Les saints qui ont foi dans le Christ – saints évêques (Ouen et Romain) ainsi qu'apôtres et diacres des ébrasements, saints des quadrilobes (e, f, g, k, l) – combattent les vices grâce à leurs vertus. Les martyrs – saints des voussures et des quadrilobes (i, j, m, n, p) ainsi qu'apôtres des ébrasements – prolongent le sacrifice du Christ par leur propre mort (fig. 86). Apôtres et diacres des ébrasements occupent les deux fonctions puisqu'ils portent chacun deux attributs : le livre et l'instrument de leur supplice²³⁰. Les âmes élues des saints – martyrs à l'ouest (Jean-Baptiste (i) ; Barthélemy (j)) et martyres à l'est (Agnès (n), Catherine (o), Agathe (p) et Apolline (m)) ainsi que trois figures emblématiques d'évêque (Nicolas à l'ouest (e, f, g)) et de moines (Fiacre (k) et Martin (l) à l'est) dans le registre médian – sont emportées par les anges – présents dans le registre supérieur des gâbles des contreforts (d), dans les ébrasements et dans les voussures du portail et de la rose (fig. 87) – et sont pesées par saint Michel dans le quadrilobe du gâble central (a) (fig. 88). Enfin, en haut de la façade, la Vierge, représentante de l'Église, est couronnée pour son rôle dans l'Incarnation et la passion du Christ (fig. 89). Les saints sont ainsi les doubles du Christ à deux égards : d'une part les martyrs sacrifient leurs corps coupables, et d'autre part ils luttent contre le péché grâce à leurs vertus, ces deux actions volontaires constituant une manifestation de leur foi et garantissant l'accomplissement du salut. L'Esprit saint qui habitait le Christ leur a été transmis après sa mort. La scène de la Pentecôte au registre inférieur du tympan – où l'Esprit saint emplît chacun des apôtres – crée ainsi le lien thématique entre le tympan, où la mort du Christ sauve l'humanité, et les saints du portail qui poursuivent son action (fig. 90)²³¹.

La face intérieure du portail de la Calende fait écho à l'iconographie du revers du portail des Libraires en complétant l'histoire du salut (fig. 91). Au registre supérieur, Jean Gorren, donateur laïc, tenait probablement une maquette de la cathédrale ou d'une partie

²²⁹ Pour l'analyse complète du portail voir **Schlicht 1999**, p. 140-192 et **Schlicht 2005**, p. 195-244.

²³⁰ **Schlicht 1999**, p. 145.

²³¹ *Ibid.*, p. 149 ; Actes des Apôtres 2, 1-13 : « Quand le jour de la Pentecôte fut arrivé, ils se trouvèrent tous ensemble. Tout à coup survint du ciel un bruit comme celui d'un violent coup de vent. La maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit saint et se mirent à parler d'autres langues. »

de cette dernière comme offrande à la Vierge, figurée en pendant (fig. 92). Une suite de prophètes, s'achevant avec saint Jean-Baptiste et comprenant certainement la représentation d'une sibylle, pourrait être la mise en scène de l'*Ordo Prophetarum*, texte de la cathédrale dans lequel des personnages de l'Ancien Testament, dont Élisabeth et une sibylle, annoncent et confirment la venue du Messie²³². Le revers du portail, comme son pendant au nord, est ainsi entièrement consacré à l'Incarnation. Les scènes hagiographiques enrichissent cependant cette iconographie : les saints, comme le Christ, participent au salut de l'humanité soit par leur martyre (fig. 93, 94) (Denis ou Nicaise, Laurent et Étienne) soit par la manifestation de leur foi (avec le moine Eustache et l'évêque Martin). En effet, les différentes épreuves vécues par Eustache rappellent celles endurées par Job pour tester sa foi. Quant à saint Martin, l'apôtre des Gaules, il est l'exemple même du zèle pastoral.

Les deux revers des portails complètent ainsi les thèmes essentiels développés sur les façades. La chute d'Adam et Ève, l'Incarnation du Christ et sa passion, annoncées par les prophètes et engendrées par les deux saintes familles, entraînent le Jugement dernier et le salut des hommes. Le point culminant du programme est alors la réunification de l'Église et du Christ dans la scène du couronnement de la Vierge située en haut du gâble du portail de la Calende. Le rôle de l'institution religieuse dans l'histoire du salut est donc ici symbolisé par la Vierge et localement par les saints évêques qui, comme la Vierge au portail de la Calende, sont couronnés par des anges dans les vitraux de la chapelle axiale. Comme habituellement, l'iconographie de saint Jean-Baptiste synthétise l'histoire du salut. Les quatre représentations qui ornent le programme mettent en relief la variété de son rôle. Sur le revers du portail de la Calende, il est exposé comme le dernier des prophètes (fig. 95). Son lien et sa parenté avec le Christ sont clairement établis au revers du portail des Libraires : il est porté par Élisabeth en pendant de la Vierge enfant dans les bras de sainte Anne (fig. 96). Son rôle primordial dans la vie du Christ est mis en parallèle avec celui qu'a joué la Vierge : l'un rend possible l'Incarnation tandis que l'autre la révèle. Puis, vient le baptême du Christ dans les médaillons du registre inférieur du revers du portail de la Calende, et sa décollation, qui annonce la passion du Christ et le salut des hommes, sur le portail (fig. 94).

b) Saint-Ouen (1325-1339)

²³² Ce texte se trouve dans l'ancien ordinaire de la cathédrale, **BMR ms. 0384**, f°33-35. Il est publié dans **Gasté 1893**, p. 4-20. Pour plus de développement sur cette iconographie voir **Schlicht 2005**, p. 189-195.

Les saints jouent un rôle tout aussi important dans le vaste programme iconographique réalisé au même moment par les moines de Saint-Ouen. Le programme vitré et sculpté de Saint-Ouen, bien conservé et d'une rare cohérence, développe plusieurs thèmes proprement hagiographiques au sein d'une iconographie complexe. L'originalité et l'intérêt de ce programme sont encore grandis par le témoignage d'un texte qui accompagnait le projet architectural et iconographique du début du XIV^e siècle. L'abbé Jean Roussel, à la tête de l'abbaye de 1303 à 1339, fut à l'origine de la reconstruction de l'église, qui commença vers 1318 : « Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen »²³³. En 1321, il rédige un acte qui constitue la charte de fondation de l'église : « Pour conduire cette église à son achèvement total ne pourront suffire ni nos jours, qui passent comme l'ombre, ni les ressources que, dès notre vivant nous pourrons tirer des biens de notre monastère, même en nous privant, non du superflu, mais du nécessaire »²³⁴. L'abbé Jean Roussel a bien conscience que l'église ne pourra être achevée avant sa mort et il assure la pérennité de son projet en économisant une somme considérable qui sera utilisée par ses successeurs²³⁵. Il est aidé en cela par les indulgences octroyées aux visiteurs de l'abbaye par le pape Jean XXII : « Le Pape Jean [X]XII a donné à tous ceux qui par ce cimetièrè passeront et diront Pater Noster et Ave Maria, l'anthienne et oregon ensuivants, aquerront autant d'ans de pardons qu'il y a eu de corps inhumés depuis l'inception du chimetiere jusques à présent »²³⁶.

À sa mort, en 1339, le chœur et son décor vitré sont déjà réalisés, et ceci en moins de vingt ans (fig. 97)²³⁷. Vers 1400, le chantier reprenait dans le transept, et le portail sud dit « portail des Marmousets » fut, semble-t-il, construit dans la continuité du projet de

²³³ Le texte est conservé (**BNF ms. 04946**) et publié dans **Michel 1840**, p. 23-28. «L'abbé Jehan Marc-d'Argent tout plain de bien et d'augmentacions fist en la dite prieurte, et fist la grant sale que l'en apele quant à present l'Enfermerie, et mout d'autres chozes qui chi ne sunt pas escriptes. Et trova le dit abbé l'abéie bien garnie de tous biens souffisamment et de bons arrieraiges en grains et en deniers, qui estoient deus à la dite abaie trops plus qu'ele ne devoit, sans compareson. Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen, et fist dessusques as piliers de la tour ; lesquies piliers il consumma, et deux autres au-desseux, si comme cy devant est escript. » L'épithaphe de sa tombe, qui se trouvait sur le côté droit de la chapelle de la Vierge, rappelle également son rôle : « *Hic jacet frater Johannes Marc d'Argent, alias Roussel, comdam abbas istius monasterii ; qui incepit edificare istam ecclesiam de novo, et fecit chorum et capellas et pilliaria turris et magnam partem crucis monasterii antedicti* », dans *Ibid.*, p. 27.

²³⁴ ADSM 14 H 439, publié dans **Quicherat 1852**, p. 466-469. Une partie de l'acte est traduite dans **Masson 1930**, p. 17.

²³⁵ **Quicherat 1852**, p. 467-469. Une enquête menée en 1338 par le pape Benoît XII classait ainsi l'abbaye de Saint-Ouen parmi l'une des plus riches de Normandie, loin par exemple devant celle du Mont-Saint-Michel (ADSM 14 H 439 ; voir **Masson 1930**, p. 17)

²³⁶ **Inscription...1846**, p. 125-127. Cette inscription fut découverte lors de travaux de démolition ; elle avait probablement été placée à l'extérieur de l'ancienne église durant sa reconstruction.

²³⁷ Jean Roussel « fist dessusques as piliers de la tour ; lesquies piliers il consumma, et deux autres au-desseux, si comme cy devant est escript », cité par **Michel 1840**, p. 23.

Jean Roussel. En effet, la composition ainsi que les thèmes adoptés rappellent les portails des XIII^e-XIV^e siècles, et notamment le portail de la Calende de la cathédrale de Rouen, réalisé vers 1300²³⁸. Après les difficultés économiques et politiques liées à la guerre de Cent Ans, la reprise du programme fut assurée par Guillaume d'Estouteville, qui, entre 1454 et 1483, achevait le transept et poursuivait la série des saints dans les fenêtres hautes (fig. 98)²³⁹ ; enfin, Antoine Bohier fit construire à la fin du XV^e siècle les cinq premières travées de la nef et y plaça cinq verrières hagiographiques (fig. 99, 100). Les travaux s'interrompirent jusqu'au milieu du XVI^e siècle, où les dernières travées, ainsi que les ultimes figures de saints, furent alors enfin terminées. Le projet de Jean Roussel fut respecté par ses successeurs aussi bien du point de vue formel – tout l'édifice, hormis la façade reconstruite au XIX^e siècle, fut conçu dans le style du début du XIV^e siècle – que du point de vue iconographique, ce qui atteste de la force et cohérence du programme originel.

Les vitraux ainsi que le portail des Marmousets mettent explicitement en valeur le rôle des saints, et particulièrement des saints locaux, dans l'histoire du salut. L'église devait, selon les termes de l'abbé, être à l'image de la Jérusalem céleste, foyer initial du rayonnement de l'Évangile et terme de l'histoire du salut²⁴⁰. Le cas de Saint-Ouen est original. Le message évangélique y est évoqué de façon subtile et complexe. Douze apôtres, ajoutés à la représentation de saint Paul et des deux évangélistes Luc et Marc, figurés pour la plupart avec des livres et leur attribut habituel, occupent les fenêtres hautes du chœur (baies 202-208) (fig. 101, 102, 103) et font pendant aux prophètes du côté nord (fig. 104). Les fenêtres basses du chœur sont encore ornées de légendes d'apôtres soigneusement choisis. Sont ainsi présents Jean (baie 7 ; fig. 105) et Jacques (baie 9 ; fig. 106) auprès de saint Jean-Baptiste (baie 5 ; fig. 107), André (baies 6, 8, 10 ; fig. 108), Matthieu (baies 15, 13, 11 ; fig. 109) et Barthélemy (baies 12, 14, 16 ; fig. 110). Le choix des évangélistes Jean et Matthieu dans cette iconographie sélective – complétant la représentation de Luc et Marc dans les fenêtres hautes – n'est pas anodin : il traduit une volonté d'orienter le programme iconographique vers la

²³⁸ **Kurmann 2005**, p. 243, pense ainsi que les bas-reliefs du portail auraient été sculptés avant la mort de l'abbé et posés seulement lors de la construction du portail vers 1420.

²³⁹ L'évêque put financer cette partie de l'édifice grâce aux indulgences accordées par le pape Pie II aux fidèles qui se rendraient à l'abbaye le dimanche après la Saint-Romain ou le quatrième dimanche de Carême pour y faire une aumône. Voir **Fouré 1970**, p. 11.

²⁴⁰ « *Urbem beatam Jherusalem que edificatur ut civitas, ut civitas non saxorum molibus, sed ex vivis lapidibus, que virtutum soliditate firmatur et sanctorum societate nunquam dissolvenda extruitur : sacrosancta militans Ecclesia, mater nostra, que natos ad mortem regenerat ad salutem, per manufactam et materialem basilicam representat. [...] Si vero Judei, qui umbre legis deserviebant, tabernacula sive templa Domino faciebant, multo magis nos et cuncti fideles, quibus veritas patefacta est et gratia per Jesum Christum data est, debemus facere Deo gratas basilicas et ornatas* », cité par **Quicherat 1852**, p. 466.

thématique de l'évangélisation (fig. 111). Les épisodes principaux développés par ces légendes sont la représentation du martyr, de la foi dans le message évangélique et de sa diffusion dans le monde. Chaque légende des fenêtres basses détaille ainsi la mission évangélique : la transmission du message – vocation, mission, prédication ou écriture de l'Évangile (fig. 112, 113)²⁴¹ –, la dispute contre les symboles du paganisme – juif, roi étranger, païen (fig. 114)²⁴² –, et la victoire ultime – par le baptême, la chasse aux démons, la guérison, le miracle ou la mort (fig. 115, 116, 117)²⁴³. Le rayonnement évangélique, qui forme plus de la moitié des représentations des fenêtres basses du chœur, se veut universel comme le préconisait le Christ : « Allez, enseignez toutes les nations ; baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit »²⁴⁴. C'est pourquoi on insiste de façon très inhabituelle sur tous les lieux dans lesquels se sont rendus les apôtres, et sur leurs rois : la ville de Nicée pour André, l'Inde pour Barthélemy et l'Éthiopie pour Matthieu. Toutes les légendes se concluent par la scène du martyr, témoignage et mémoire de la passion du Christ, épisode renforcé par la représentation de la légende du protomartyr Étienne dans l'une des baies (baie 17) ainsi que sur une clef de voûte du chœur (fig. 118, 119). La diffusion de l'Évangile se fait aussi bien grâce aux apôtres universels, dans les vitraux des chapelles rayonnantes – avec Jean, Jacques le Majeur, André, Matthieu et Barthélemy – et des fenêtres hautes du chœur – avec le cortège des apôtres et des évangélistes –, que grâce aux apôtres locaux – Nicaise (baie 18) et Ouen, symbolisant l'abbaye et son diocèse, entre Pierre et Paul à la tête du cortège dans les fenêtres hautes (baie 202) (fig. 111).

L'église devait également être le terme de l'histoire du salut. L'Incarnation et la passion du Christ, chaînons indispensables de cette histoire, sont représentées de façon courante dans les baies d'axes : l'enfance du Christ sur les vitraux de la chapelle de la Vierge et le Calvaire dans la baie 200 à la tête du collège apostolique. C'est probablement la raison pour laquelle saint Jean-Baptiste est figuré à quatre reprises. Hormis saint Étienne et sainte Catherine, la plupart des saints ne sont présents qu'une ou deux fois. Ce n'est cependant pas

²⁴¹ *Vocation de saint André et saint Pierre* (baie 6) ; *Saint André, saint Pierre et saint Jacques répondent à l'appel du Seigneur* (baie 6) ; *Saint Jean écrit l'Évangile* (baie 7) ; *Prédication de saint Barthélemy* (baie 14) ; *Prédication de saint Matthieu* (baie 15) ; *Saint Matthieu reçoit en hommage les présents du peuple éthiopien* (baie 13) ; *Mission de saint Denis et saint Nicaise* (baie 18) ; *Prédication de saint Nicaise* (baie 18).

²⁴² *Dispute de saint André avec le proconsul Égée* (baie 8) ; *Dispute de saint Barthélemy avec le roi Astrages* (baie 16) ; *Dispute de saint Matthieu avec les mages* (baie 15) ; *Dispute de saint Étienne avec les juifs* (baie 17) ; *Dispute de saint Thomas Becket avec Henri II* (baie 19).

²⁴³ *Saint André chasse de la ville de Nicée des démons changés en chiens* (baie 8) ; *Saint André ressuscite le jeune homme tué par les chiens* (baie 8) ; *Saint Barthélemy exorcise la fille du roi Polemius* (baie 12) ; *Baptême du roi Polemius* (baie 14) ; *Saint Matthieu ressuscite la fille du roi d'Éthiopie* (baie 13) ; *Baptême du roi Égypte et de sa famille* (baie 11) ; *Saint Nicaise chasse un dragon et un démon* (baie 18).

²⁴⁴ Jean 3, 5.

le nombre qui indique l'importance du saint mais la place qu'il occupe dans le programme iconographique finement composé. La chapelle Saint-Jean, dans laquelle on trouve trois baies retraçant les légendes des saints Jean-Baptiste, Jean l'Évangéliste et Jacques le Majeur, est à proximité immédiate de la chapelle de la Vierge où se trouve le récit de l'enfance du Christ, surmonté dans la baie d'axe des fenêtres hautes par son Calvaire. Cette verrière n'offre pas les mêmes dispositions narratives que les autres chapelles du chœur, ces dernières étant consacrées à la légende d'un seul saint. Le concepteur de l'iconographie a ainsi dû réduire la légende des deux saint Jean et de saint Jacques aux événements essentiels. Pour saint Jean-Baptiste, on a naturellement choisi sa *Naissance*, le *Baptême du Christ* et son *Martyre*. Les trois épisodes principaux de sa vie font alors écho aux trois événements déterminants de la vie du Christ. Le saint est encore figuré sur deux des quatre clefs de voûtes illustrées du chœur. La *Décollation du saint* et le *Baptême du Christ* côtoient la *Lapidation de saint Étienne* dans une volonté d'évoquer le baptême puis la passion auprès du protomartyr Étienne, au-dessus de l'autel majeur où était quotidiennement commémorée la passion. Au plus près du Christ durant sa vie, il célèbre encore son sacrifice dans l'espace symbolique du chœur, tout comme les autres martyres de saints qui sont systématiquement représentés dans les fenêtres basses du chœur afin de marquer leur tribut à l'histoire du salut. Cette dernière se conclut par la représentation de saint Michel pesant les âmes dans la baie 20, où les « bons » chrétiens, saints martyrs en tête, sont sauvés (fig. 120). Cette évocation du Jugement dernier était complétée par des représentations peintes d'anges musiciens et de dragons dont on peut aujourd'hui encore voir les vestiges dans les écoinçons situés entre l'extrados des grandes arcades et la claire-voie (fig. 121)²⁴⁵. L'histoire du salut est également illustrée de façon discrète mais complète dans les dais des verrières des chapelles du chœur par des figurines surmontant chaque légende (tableau 5). L'ensemble de ces représentations, si bien composé, démontre encore la cohérence iconographique de ce programme : la Vierge à l'Enfant, symbole de l'Incarnation, et le Christ Sauveur, sont placés au centre des baies 7 et 8 (fig. 122), de part et d'autre de l'axe du chœur et notamment du Calvaire (baie 200). Puis, dans les chapelles Saint-Matthieu et Saint-Barthélemy, l'Annonciation suivie du couronnement de la Vierge (fig. 123) synthétisent l'iconographie de la baie 17 où deux figures d'évêques (fig. 124) sont entourées de l'Annonciation, la Visitation (fig. 125), le Calvaire et la Vierge couronnée (fig. 126). L'iconographie du vitrail de la chapelle opposée, la chapelle Saint-Nicaise, est plus complexe : Laurent et Paul, surmontés de l'Adoration des Mages et

²⁴⁵ Masson 1926, p. 111.

d'une scène disparue (fig. 127), sont entourés du Christ montrant ses plaies, de la Vierge à l'Enfant (fig. 128), de saint Jean-Baptiste et d'un saint non identifié (fig. 129). Au registre inférieur, des prophètes font face à des évêques, des abbés et un pape. Dans la baie 19, deux prophètes (fig. 130) ont été placés au milieu des saints Pierre et Paul (fig. 131) dominés par la Vierge à l'Enfant et la crucifixion (fig. 132). Enfin dans la baie 20, aboutissement de l'histoire du salut, Adam et Ève encadrent des diacres (fig. 133), symboles de l'Église, et surmontent de « bons rois chrétiens » guidant leur peuple représenté par des personnages civils caractéristiques de la société du XIV^e siècle (fig. 134) : hommes et femmes élégants, hommes avec un faucon... (fig. 135, 136) Les motifs architecturaux des verrières mentionnent non seulement les épisodes clefs de la vie de la Vierge et du Christ dans l'histoire du salut – Annonciation, Visitation, Vierge à l'Enfant, Adoration des Mages, Crucifixion, Christ montrant ses plaies, Christ Sauveur et couronnement de la Vierge –, mais présentent également un grand nombre d'ecclésiastiques – évêques, diacres, abbé, pape – et quelques saints bien choisis – Jean-Baptiste, Laurent, Paul, Pierre – pour accompagner l'histoire du salut. C'est également le rôle des saints figurés dans les verrières basses et hautes du chœur, qu'ils soient apôtres universels ou locaux comme les évêques ou abbés rouennais. L'abbaye, selon le souhait de Jean Roussel, devient ainsi une Jérusalem céleste locale. Elle est à Rouen la cité idéale, celle des anges et des élus représentés dans les vitraux.

Il faut revenir sur l'iconographie du portail pour comprendre l'exceptionnelle unité qui lie le programme iconographique de Saint-Ouen. Bien que réalisée près de cent ans après le chantier du chœur, son iconographie reste dans la ligne du projet élaboré par Jean Roussel. Sa composition même, avec ces scènes inscrites dans des médaillons polylobés, demeure très fidèle aux portails du XIII^e siècle, si bien qu'on peut se demander si l'ensemble iconographique n'a pas été conçu au début du XIV^e siècle et restitué scrupuleusement un siècle plus tard (fig. 137). La qualité médiocre des sculptures montre bien, toutefois, que le portail a été exécuté durant une période financièrement défavorable pour l'abbaye. Le tympan, occupé par la mort de la Vierge (fig. 138), complète les épisodes de sa vie exposés dans les vitraux de la chapelle de la Vierge (baie 3 ; fig. 139). Dans le haut de la voussure, deux anges tenant des couronnes, saint Michel et un personnage non identifié avec palme et clou, font référence à la passion et au couronnement de la Vierge (fig. 140, 141). Suivent trois diacres et prototypes du martyr, Laurent, Vincent et Étienne, qui a été placé immédiatement à côté d'un saint tenant sa calotte crânienne décapitée (fig. 142). Il s'agit probablement de saint Nicaise rappelant là encore l'iconographie des vitraux du chœur où saint Étienne (baie 17), protomartyr, est situé en regard de saint Nicaise (baie 18), premier martyr du diocèse. Les quatre compartiments

suiuants contiennent des représentations de saintes martyres dont seules sainte Catherine et sainte Marguerite ont pu être identifiées (fig. 143). Or, ces deux dernières étaient elles aussi présentes dans les dais des vitraux de la chapelle de la Vierge aux côtés du Christ montrant ses plaies (baie 4, auparavant dans la baie d'axe (baie 0)). Enfin, dans la partie inférieure de la voussure, le type iconographique des deux saints semble correspondre à saint Pierre et saint Paul, anciens patrons de l'abbatiale avant la nouvelle dédicace (fig. 144). Ils encadraient probablement saint Ouen au trumeau, comme dans la baie 202 des fenêtres hautes (fig. 145).

Grâce à ses précautions financières et à la rédaction de son projet, Jean Roussel permit donc à ses successeurs de mener à terme cet ambitieux programme. L'iconographie des verrières, très riche et a priori difficile à décrypter, reste, comme nous l'avons vu, rationnelle et cohérente, ce qui nous permet aujourd'hui d'en comprendre le sens. Peut-être des instructions furent-elles données pour préserver la cohérence du programme initial ? La conservation inhabituelle d'un texte accompagnant la mise en route du chantier, dans lequel est clairement exprimée la volonté de faire de l'église une Jérusalem céleste locale, nous confirme que l'on faisait alors une place essentielle aux saints dans l'histoire du salut. En effet, il est frappant de constater que, dans ce programme eschatologique, l'abbé Jean Roussel porta son choix sur des représentations hagiographiques plutôt que sur une iconographie principalement christique ou mariale. Même si la vie du Christ est discrètement évoquée dans le microprogramme des dais des verrières basses du chœur – avec les scènes habituelles de l'Annonciation, de la Visitation, de l'Adoration des Mages, et de la Crucifixion – elle n'est pas véritablement mise en avant dans l'ensemble du programme²⁴⁶. Jean Roussel préféra les saints qui, en plus de mettre en valeur la fonction ecclésiastique et l'histoire de l'abbaye, évoquaient de manière subtile la vie du Christ et son sacrifice : la représentation de ces figures historiques – universelles et locales – inscrivait l'histoire du salut dans un contexte géographique plus proche des fidèles. Ainsi, leur utilisation dans un programme iconographique procurait à l'abbaye et aux fidèles eux-mêmes le sentiment d'une réelle participation à l'histoire chrétienne.

c) Le réaménagement du chœur de la cathédrale (1430-1470)

Dans le deuxième tiers du XV^e siècle, le chœur de la cathédrale est presque entièrement réaménagé : les baies agrandies des fenêtres hautes sont pourvues de nouvelles verrières (1430-1433) et les stalles reconstruites (1457-vers 1470) (fig. 146). Ces deux chantiers sont

²⁴⁶ Voir les illustrations dans **Lafond 1970**, p. 152-153, pl. 38 ; p. 166-167, pl. 44 ; p. 170, pl. 47.

financés par la fabrique, bien que quelques particuliers y aient également participé, notamment l'archevêque Guillaume d'Estouteville (1453-1482). En 1430, le chapitre passe marché avec Jean Salvart, maître d'œuvre de la cathédrale, pour reconstruire les quinze fenêtres hautes du chœur qu'il souhaite plus larges afin de donner davantage de lumière à cette partie de l'édifice²⁴⁷. Il commande également de nouvelles verrières qui sont posées entre 1430 et 1433. Des fenêtres hautes du chœur, seul nous est parvenu le saint Pierre offert par Gautier Le Duc, situé du côté nord du chœur et aujourd'hui déposé (fig. 147)²⁴⁸. Le phylactère qu'il porte nous indique qu'il était la première figure d'un Credo apostolique jamais achevé.

Puis, à la fin de la guerre de Cent Ans, vers 1449-1450, les chanoines expriment l'intention de reconstruire les anciennes stalles, endommagées et inadaptées²⁴⁹. C'est essentiellement grâce aux revenus de la fabrique que l'ensemble est exécuté²⁵⁰. L'évêque Guillaume d'Estouteville participe quant à lui au financement de la chaire épiscopale²⁵¹. Elles se situaient probablement au même endroit que les stalles actuelles, allant des cinquièmes piles du chœur jusqu'aux piles de la croisée du transept. L'ensemble, modifié à plusieurs reprises aux XVIII^e et XIX^e siècles, avait la forme d'un « U » et était constitué de quatre-vingt-seize stalles sur deux rangées²⁵². La rangée supérieure comportait des dorsaux surmontés de dais²⁵³. Il n'en subsiste actuellement que très peu de vestiges, la plupart d'entre elles ayant été détruites par un bombardement durant la deuxième guerre mondiale²⁵⁴. Les comptes de la fabrique de la cathédrale, très lacunaires entre 1435 et 1457²⁵⁵, apportent peu d'informations sur le début du chantier. En revanche, ceux des registres capitulaires des années 1461-1462 fournissent des éléments essentiels pour la restitution de leur iconographie.

D'après les textes, on peut dénombrer une cinquantaine de figures se répartissant sur les quarante-quatre dossiers des stalles de la rangée supérieure. On ne sait pas combien de personnages ornaient chaque dossier. Il est donc difficile de dire si les comptes décrivent la totalité des figures. Malgré cela, il est possible de dégager une cohérence iconographique de ces représentations. Trois catégories de saints sont ainsi représentées : les archétypes des martyrs, les saints disciples du Christ et les saints « rédacteurs ». Parmi les neuf saints

²⁴⁷ ADSM G 2126, délibérations capitulaires, f°21 v° et 22 r° ; Ritter 1926, p. 27.

²⁴⁸ LVHN 2001, p. 351.

²⁴⁹ Les Stalles...2003, p. 21, d'après ADSM G 2134, 6 septembre 1449. Langlois 1838, p. 187 pense que les chanoines ont cette intention depuis 1450.

²⁵⁰ Les Stalles...2003, p. 68.

²⁵¹ Loth 1879, p. 109.

²⁵² Les Stalles...2003, p. 81.

²⁵³ *Id.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

martyrisés, nous trouvons les saintes vierges Catherine, Agnès et Barbe, et les saints masculins Côme et Damien, Denis et ses compagnons, Rustique et Eleuthère, et Clément. Tous, hormis Clément, ont subi de très nombreuses tortures avant d'être mis à mort. Ils sont le symbole de la résistance chrétienne face au paganisme. Ils sont également les descendants et d'une certaine façon les représentants du Christ puisqu'ils subissent une « deuxième » passion. Leur représentation sur les stalles n'est pas anodine : elle commémore le sacrifice du Christ tout comme la célébration eucharistique sur l'autel. Les saints Étienne et Laurent, tous deux prototypes de martyrs, sont figurés en bonne place sur la chaire épiscopale. L'évêque qui s'y asseyait, en l'occurrence Guillaume d'Estouteville, se mettait ainsi dans la posture de l'homme se sacrifiant symboliquement, se dévouant entièrement pour le bien de sa communauté. Il faut adjoindre à ce groupe la scène de l'Annonciation, révélant l'Incarnation du Christ, qui s'inscrivait probablement dans un cycle iconographique consacré à la Vierge, comme cela était habituel sur les stalles. Il entrait dans le cadre de l'évocation du sacrifice du Christ et du salut, et complétait en quelque sorte le déroulement liturgique de la messe.

C'est également en rapport étroit avec la célébration liturgique que l'on peut comprendre les autres représentations hagiographiques. Les figures de l'Ancien Testament (les prophètes comme Élie, Moïse, Abraham ou David) sont volontairement mises en parallèle avec celles du Nouveau Testament dans un rapport typologique fréquent sur les stalles²⁵⁶. La réunion des prophètes et des apôtres, certainement figurés avec des banderoles, forme un double Credo. Ce procédé typologique est renforcé par la présence de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, probablement sous la forme allégorique de la Synagogue et de l'Église. La présence du double Credo valorise ainsi l'importance du témoignage de la foi. C'est ce que font également les autres figures liées aux Saintes Écritures : les évangélistes et les docteurs de l'Église. Le programme souligne ainsi dans un deuxième temps l'importance de la transmission de l'Évangile avec la représentation du double Credo, des évangélistes et des docteurs de l'Église. Sont ainsi manifestés deux thèmes apparemment attachés à la liturgie même du chœur : l'évocation du sacrifice du Christ – les prophètes annoncent sa venue confirmée dans la scène de l'Annonciation – et sa confirmation par la parole et les écrits des apôtres et évangélistes ainsi que par le sacrifice des martyrs. Certaines figures, telle sainte Geneviève, qui n'a pas connu le martyre, ou saint Georges, considéré comme un saint guerrier, sont difficiles à situer. Nous savons, par ailleurs, que Paul Mosselmann exécuta pour le chapitre une grande sculpture de Notre-Dame et de saint Romain et d'autres plus petites de

²⁵⁶ Block 2003, p. 164.

deux ou quatre archevêques. Les comptes de la fabrique ne mentionnent pas leur emplacement mais la taille des sculptures (environ 1 mètre pour les grandes et 30 cm pour les petites) implique qu'elles avaient peut-être été commandées pour l'espace du chœur mais probablement pas pour les stalles elles-mêmes²⁵⁷. Peut-être qu'ici encore les figures d'archevêques locaux contribuaient à replacer l'histoire du salut dans un contexte plus local.

S'il est difficile d'affirmer que les vitraux et les stalles font partie d'un seul et même projet initial, on est en mesure de constater qu'ils relèvent d'un même parti pris iconographique. Tout d'abord parce qu'ils se situent dans le même espace liturgique, dont le réaménagement était au cœur des préoccupations des chanoines à cette époque. Ensuite parce qu'ils évoquent tous deux le thème du Credo dans la lignée de la tradition iconographique propre à la cathédrale. Il semble ainsi que, dans le chœur, le chapitre ait voulu insister sur l'affirmation de la foi à travers les figures d'apôtres, qui constituent ordinairement des modèles pour les chanoines. Le fait de les retrouver sous la forme d'un Credo dans cet espace réservé au chapitre n'est pas anodin. Leur déclaration de foi devait certainement procurer un modèle à imiter. Ces deux programmes, conçus par le chapitre pour lui-même, insistent ainsi sur la filiation apostolique entre apôtres et chanoines, les premiers devant idéalement être le miroir des deuxièmes.

d) Saint-Maclou (1440-1521)

L'église paroissiale de Saint-Maclou était si délabrée au début du xv^e siècle qu'il fut décidé de la reconstruire entièrement (fig. 148). Le chantier débute en 1436 et s'achève peu avant la consécration de l'église par l'archevêque Georges II d'Amboise en 1521²⁵⁸. L'iconographie du programme vitré et sculpté, exécuté en moins de cent ans, est très homogène. Saints et prophètes encadrent le thème du Jugement dernier et l'histoire du salut.

Les vitraux, réalisés vers 1440-1487, ont été très endommagés, ce qui ne permet pas toujours une identification précise des scènes ou des personnages²⁵⁹. Malgré la perte de certains éléments, il est possible de restituer l'iconographie générale (fig. 149). Deux représentations du Credo apostolique ont été établies dans le chœur. Les deux ensembles vitrés sont incomplets : le premier se trouve dans les fenêtres basses du chœur et comporte de façon inhabituelle la figure de saint Jean-Baptiste (baie 4 ; fig. 150). Deux baies seulement sont

²⁵⁷ ADSM G 2504 (Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1467 à la Saint-Michel 1468) : « Mausselleman assiet au chapitre de Messieurs plusieurs images de pierre, une de Notre-Dame de 3 pieds de long, une de saint Romain, 2 de 2 archevesques de Rouen de 1 pied de long. »

²⁵⁸ Pour les différentes étapes de la construction, voir **Neagly 1998**, p. 22.

²⁵⁹ Pour l'état et la restauration des verrières, voir **LVHN 2001**, p. 359-364.

conservées si bien qu'on ne connaît pas le nombre d'apôtres présents dans le collège. Il semble difficile de le reconstituer car nous avons des incertitudes concernant l'emplacement originel des verrières. Les baies 4 et 6 (vers 1440-1450) comportent toutes deux trois figures en pied : dans la première (fig. 150), saint Jean-Baptiste et saint Jean encadrent le Christ. Étant donné la mauvaise conservation des vitraux, l'identité des apôtres de la deuxième baie n'a pu être reconstituée (fig. 151). Comme probablement dans tout le reste de l'édifice, les apôtres représentés en pied surmontaient une scène de leur légende. Seul le supplice de la cuve d'huile bouillante subsiste sous saint Jean (fig. 152) mais des sources indiquent que la prédication de saint Jean-Baptiste ornait le soubassement de son vitrail. En face du collège apostolique devait se trouver, dans les baies 1, 3 et 5, un Credo prophétique dont il subsiste aujourd'hui des fragments dans la baie 2 (fig. 153).

On ne peut guère former une hypothèse sur le nombre d'apôtres représentés dans le collège apostolique commencé vers 1460 par les figures de saint Pierre et saint André (baie 102 ; fig. 154), seule verrière subsistante du côté sud des fenêtres hautes du chœur. Les deux saints déroulent des phylactères et tiennent leur attribut traditionnel, et sont opposés, comme souvent, au Credo prophétique (baie 101 ; fig. 155). Ce double Credo, volontairement mis en parallèle avec celui des fenêtres basses, est encore une traduction de l'importance de la foi.

Le programme vitré comporte par ailleurs un certain nombre d'évêques. La plupart d'entre eux n'ont pas été identifiés (baies 7, 21, 23 ; fig. 156), faute d'attribut, mais il est probable que s'y trouvaient saint Maclou, patron de l'église et archevêque rouennais, quelques évêques français comme Denis (baie 11 ; fig. 157) ou encore des archétypes d'évêques comme saint Nicolas (baie 125 ; fig. 158). La présence d'évêques dans un édifice dédié à l'un d'entre eux paraît conventionnelle, d'autant que Saint-Maclou était considéré comme « la fille aînée » de la cathédrale et des archevêques²⁶⁰. Dans les baies conservées, ces évêques sont presque systématiquement encadrés effectivement et symboliquement par des saintes, la plupart ayant été martyres : Agathe et une sainte tenant la palme dans la baie 7 (fig. 159), ainsi qu'Apolline et Geneviève dans la baie 11 (fig. 160)²⁶¹. Sainte Barbe, dont la décollation est représentée au registre inférieur, accompagne également Pierre et Paul dans la baie 20 (fig. 161). Là encore, cette iconographie qui met en valeur le rôle structurant des saintes femmes a un lien avec la cathédrale, puisqu'on la retrouve dans les vitraux des bas-côtés de la

²⁶⁰ Loth 1913, p. 82.

²⁶¹ Peut-être également dans les baies déposées 10, 17, 21 et 23.

nef de la cathédrale, réalisés vers 1464-1470 (baies 41, 43 ; fig. 162). Les passions des saints sont clairement mises en scène au registre inférieur de la baie 20 (fig. 163) – décollation de Barbe et Paul, crucifiement de Pierre –, supplices que l'on devait probablement retrouver dans les autres baies où sont présents d'autres martyrs comme Denis (baie 11) et Clair (baie 23) (fig. 164).

La plupart des représentations hagiographiques font partie d'au moins une des quatre catégories suivantes : apôtres, évêques, saintes ou martyrs, qui doivent être mises en relation avec l'iconographie des roses du transept. Au nord (baie 113 ; fig. 165), figure un Arbre de Jessé, symbolisant l'Incarnation du Christ annoncée par les prophètes dans la partie nord du chœur ; au sud (baie 114 ; fig. 166) la Passion et le Jugement dernier où les élus, en tête desquels apôtres et martyrs, confirment la promesse de salut.

La façade occidentale est l'une des dernières étapes du chantier (fig. 167). Elle est composée de trois portails précédés d'un porche à trois ouvertures ornées de voussures dans leur partie haute. Les sculptures ne sont pas en très bon état et toutes les statues des parties inférieures ont été abattues. L'iconographie des portails, même si réalisée quelques années après, vers 1480-1520, est tout à fait conforme à celle des vitraux et a pu être conçue en même temps ou en fonction de ceux-ci. Tous les personnages accompagnent le thème central du Jugement dernier, représenté au tympan du portail central (fig. 168). Nous retrouvons les figures d'évêques, dans les voussures de l'avant-porche central qui accompagnent les fidèles vers le salut (fig. 169), les saintes martyres, au portail sud, dont Barbe et Apolline (fig. 170), et enfin d'autres saints au portail nord déjà présents dans les vitraux, dont Clair et Denis (fig. 171).

Tout comme dans les vitraux, les Saintes Écritures prennent ici une place singulière et sont perçues comme le fondement de l'histoire chrétienne. L'importance des évangélistes est accentuée par leur mise en place sur les statues d'ébrasement du portail central. Celles que nous voyons aujourd'hui ont été réalisées au XIX^e siècle mais sont probablement des copies des modèles originaux (fig. 172). Chacun d'eux surmonte trois personnages très endommagés : têtes et attributs ont disparus (fig. 173). Cependant leur nombre total de douze – auquel on peut additionner les deux évangélistes Jean et Matthieu – ainsi que la présence d'un sac ressemblant à la panetière de saint Jacques nous incitent à reconnaître le groupe des apôtres avec livres et phylactères (fig. 174). Tous les évêques et presque tous les saints des trois portails portent un livre. Un personnage présent au sommet de la voussure de l'avant-porche du portail sud, qui pointe son doigt sur un livre ouvert, pourrait bien synthétiser la volonté du chapitre de mettre en avant l'importance des Évangiles (fig. 175). Bien qu'aucune

source ne le mentionne, la représentation des évêques ainsi que le rappel des valeurs chrétiennes à travers les Saintes Écritures font penser à une probable participation du curé Artus Fillon à la conception iconographique des portails. Ce dernier, qui fut le vicaire de Georges d'Amboise, fut chargé par l'archevêque de réformer l'Église. Il en rappela ainsi les fondements en insistant sur le rôle prédominant des pères spirituels, du clergé et de l'archevêque²⁶².

La présence d'homme et de femmes couronnés dans les voussures du portail central reste mystérieuse (fig. 176). Ce ne sont probablement pas des personnages historiques étant donné leur petite taille et leur manque de visibilité, mais plutôt une représentation symbolique de la royauté, du pouvoir temporel et laïc, qui, guidé par les évêques – représentés en avant-plan sur l'avant-porche – et protégé par les anges, pourra accéder au salut (fig. 177).

L'orgue réalisé vers 1518 par Nicolas de Castille, qui se situait autrefois devant l'entrée du chœur, au-dessus du jubé, est le troisième ensemble conservé exécuté pour l'église paroissiale²⁶³. Dans son testament de 1480, le curé Guillaume Auvray avait légué de l'argent pour sa construction et il semble que l'un des membres de la famille Dufour ait également participé aux frais²⁶⁴. Il est remplacé par un nouvel instrument dès le milieu du XVI^e siècle mais le buffet orné est tout de même conservé à l'entrée de l'église, à son emplacement actuel (fig. 178). Quatorze apôtres assis dans des compartiments ornés de coquilles sont surmontés de prophètes (fig. 179). Les apôtres, placés sous les fenêtres hautes du chœur, complétaient aussi le Credo apostolique et prophétique vitré. Des apôtres sculptés, donnés par un membre de la famille Dufour, avaient également été placés sur les piliers du chœur²⁶⁵. La présence de quatorze apôtres sur cette œuvre commandée par le clergé nous fait supposer qu'il s'agissait d'une tradition iconographique propre à l'église, comme pour la cathédrale, et que ce devait être également le nombre choisi pour les deux Credo vitrés. Ces quatre représentations du collège apostolique nous indiquent que le clergé de Saint-Maclou avait volontairement décidé de placer l'Évangile et la croyance au centre de l'iconographie.

Les programmes vitrés et sculptés de Saint-Maclou – bien que conçus à des époques différentes – sont unis par une cohérence iconographique. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier conjointement l'ensemble des représentations pour comprendre la place des images hagiographiques au sein de ce programme cohérent (fig. 180). Les commanditaires avaient

²⁶² Pour la vie d'Artus Fillon, voir **Picot 1910**.

²⁶³ Nicolas de Castille est également le sculpteur des stalles de Gaillon, **Chirol 1970 (2)**, p. 9-10.

²⁶⁴ **Loth 1913**, p. 33-34.

²⁶⁵ **Beaurepaire 1886**, p. 109 ; **Neagly 1998**, p. 62-63, précise qu'il s'agit de Jean de Presses, fils de Guillaume Dufour et de Marguerite Basin.

certainement une idée globale de l'iconographie de l'église puisque tous les personnages représentés gravitent autour du thème central du Jugement dernier, illustré sur le tympan sculpté du portail central de la façade occidentale et sur le tympan vitré du portail du transept sud. Les prophètes – dans les fenêtres hautes et les chapelles rayonnantes nord du chœur, sur l'Arbre de Jessé du tympan du portail nord et dans les voussures du portail occidental nord – annoncent l'Incarnation du Christ qui conduit au Jugement dernier. Les apôtres – dans le Credo des fenêtres hautes et des chapelles rayonnantes sud du chœur, sur les piédroits du portail central et sur le buffet d'orgue et les piliers du chœur – font leur déclaration de foi et accompagnent le Christ. La passion du Christ, décrite dans la baie 0 où il montre ses plaies, et dans la baie 200, est rappelée par le martyre des saints à l'entrée comme dans l'ensemble de l'édifice. Enfin, les évêques – sur les voussures de l'avant-porche du portail central et dans le programme vitré – sont des guides spirituels montrant aux fidèles l'exemple d'une foi qui mène au salut après l'épreuve du Jugement dernier.

Ainsi, le programme vitré et sculpté de Saint-Maclou déploie une iconographie cohérente dans laquelle se mêlent histoire du salut et déclaration de foi.

Les programmes eschatologiques rouennais comportent ainsi une majorité de représentations hagiographiques. Sur les portails et les baies d'axe ou les roses, le centre est occupé par l'enfance du Christ, la vie de la Vierge, l'Arbre de Jessé, la Passion et le Jugement dernier, tandis que les saints, munis de leurs attributs, gravitent autour de cet événement principal. La cour céleste, également présente dans les roses des églises, devait ainsi accompagner la mission du Christ pour racheter la faute des hommes. Les quatre programmes eschatologiques ci-dessus utilisent ainsi les images hagiographiques dans un but similaire : la confirmation par la foi, les vertus et le martyre de l'accomplissement du salut. Ils insistent cependant chacun sur certaines thématiques auxquelles le clergé de chaque édifice était particulièrement attaché : enracinement local du salut pour la cathédrale et Saint-Ouen, avec une insistance particulière sur l'évangélisation pour le clergé abbatial ; importance de l'Écriture et de la foi dans l'Évangile pour Saint-Maclou. On peut enfin noter que les stalles de la cathédrale développent une iconographie – commémoration du sacrifice et de la foi – en rapport avec les célébrations liturgiques de l'emplacement pour lequel elles ont été conçues.

La présence des saints dans l'iconographie eschatologique paraît somme toute très courante : sur la mosaïque ornant les quatre travées du chœur de Saint-Rémi de Reims, conçue par l'abbé Odon vers 1134, se trouvent prophètes de l'Ancien Testament ainsi

qu'évangélistes et apôtres dans un programme évoquant la Jérusalem céleste²⁶⁶. L'analyse faite par X. Barral I Altet sur la mosaïque fait parfaitement écho à nos propres conclusions : « La place de choix qui est réservée à ceux qui ont préparé la venue du Christ et à ceux qui furent chargés de transmettre sa parole montre bien la volonté d'organiser tout le programme en fonction d'une image qui ne pouvait pas figurer sur le pavement : celle du Christ, qui régit l'ordre des choses, du monde et de la création »²⁶⁷.

B) Le meilleur intercesseur pour le salut

Nous pouvons dès lors nous interroger sur les caractéristiques propres aux saints qui conduisent le clergé à les utiliser de plus en plus fréquemment dans cette iconographie orthodoxe.

a) L'humanité du saint

Le nombre de programmes iconographiques eschatologiques, qui placent le Christ et son message au centre de l'histoire du salut, semble tout d'abord contradictoire avec la multiplication des représentations hagiographiques. Pourtant cette iconographie est en parfaite adéquation avec la spiritualité de la fin du Moyen Âge. Nous pouvons expliquer ce phénomène comme une des conséquences de l'essor des ordres mendiants à partir du XIII^e siècle²⁶⁸. Ce mouvement, qui remettait l'humanité et la souffrance du Christ au centre de la dévotion chrétienne, appelait à un retour aux racines évangéliques. *Les Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, ouvrage écrit par un moine franciscain du XIII^e siècle et que l'on a attribué à tort à saint Bonaventure (1217-1274), eut une influence considérable sur la dévotion et l'expression iconographique²⁶⁹. L'auteur ajouta aux épisodes de la vie du Christ des détails pittoresques et émouvants. Son récit de la Passion se teinte de lyrisme et encourage le lecteur à la compassion devant les souffrances et l'humiliation vécues par le Christ : « Or, il me semble très juste de dire que non seulement ce crucifiement terrible et mortel du Seigneur, mais encore tout ce qui l'a précédé, est de nature à inspirer, dans le plus haut degré, la

²⁶⁶ Demouy 2005, p. 24-31.

²⁶⁷ Barral I Altet 1977, p. 95.

²⁶⁸ Les ordres principaux étaient les dominicains, les franciscains, les carmes et les augustins.

²⁶⁹ Mâle 1986, note 8, p. 28.

compassion, l'amertume et l'étonnement »²⁷⁰. À la lecture de ce texte, plusieurs points méritent d'être soulignés. Tout d'abord la douleur physique et morale du Christ y est décrite à de multiples reprises : « ses épaules [sont] meurtries et déchirées », il est « accablé de fatigue, tout brisé et saturé d'opprobres au-delà de tout ce qui peut s'imaginer », « hors d'haleine », « abattu », « tremblant d'une façon pitoyable », « il n'y a rien en lui qui soit sans blessures ; qu'il n'est en son corps aucun membre, aucun sens, qui n'ait éprouvé l'affliction ou la souffrance la plus extrême », « il endure les douleurs les plus atroces, il est dans l'affliction au-delà de tout ce qu'on peut dire, de tout ce qu'on peut imaginer », plongé dans l'« angoisse ». Cet exposé détaillé de la souffrance, qui n'est pas avare d'adjectifs crus, a comme but de provoquer la compassion, terme employé à de très nombreuses reprises dans le texte. Le lecteur est ainsi interpellé : « et si vous n'éprouvez aucune compassion, croyez bien que vous avez un cœur de rocher ». On peut déceler une incitation à l'identification et à l'empathie avec le Christ dans la description récurrente de sa nature humaine : « Cette chair très innocente, délicate, très pure et brillante de beauté reçoit les coups douloureux et sanglants de ces infâmes. Ce corps, la fleur de toute chair et de toute la nature humaine, est couvert de coups et de blessures » ; « Arrêtez ici votre attention et considérez le corps du Sauveur en ses diverses parties. Et afin de lui compatir plus intimement, afin de trouver en même temps une nourriture abondante à votre aune, détournez un peu les yeux de sa divinité, regardez seulement l'humanité, et vous verrez un jeune homme plein de beauté, de noblesse, d'innocence, d'amabilité, mais déchiré tout entier par la flagellation, tout couvert de sang et de plaies. Vous le verrez recueillant ses vêtements dispersés ça et là et s'en revêtant avec modestie, honte et confusion, en la présence de ses bourreaux qui se moquent de lui, et il vous semblera le plus faible des hommes, un homme abandonné de Dieu et privé de tout secours. » L'auteur insiste sur la souffrance que provoque la contradiction entre la faiblesse de sa chair et de ses sens humains face à la force de sa raison et de son esprit saint : « Il y eut alors en Jésus-Christ quatre volontés : la volonté de la chair, qui ne voulait la mort en aucune façon ; la volonté des sens, qui murmurait et craignait ; la volonté de la raison, qui obéissait et consentait à tout ; car selon Isaïe : "il a été offert parce qu'il l'a voulu lui-même." Enfin il y eut en lui la volonté de la Divinité, et c'est elle qui commandait, elle qui dictait la sentence. Comme donc il était vraiment homme, en cette qualité il était plongé dans une angoisse extrême. » Les sentiments de douleur du Christ-homme sont renforcés par l'évocation de l'affliction de son entourage, notamment de la Vierge : « Contemplez ces saintes personnes et compatissez-leur ; elles sont

²⁷⁰ **Bonaventure 1883**, chapitre LXXIV.

dans l'affliction la plus vive et dans la douleur la plus extrême sur leur bien-aimé Seigneur, car elles voient bien et elles croient, sans aucun doute, que l'heure de sa mort est arrivée » ; « Toutes ces personnes, surtout Madeleine, la bien-aimée Disciple de Jésus, pleuraient amèrement sans pouvoir se consoler de leur tendre Seigneur et Maître, et compatissaient à Jésus, à sa Mère et à elles-mêmes. Leur douleur se renouvelait sans cesse, car leur compassion était entretenue par les injures et les outrages qui venaient ajouter un nouveau tourment à la Passion du Seigneur » ; la Vierge « faillit perdre la vie de douleur et devint incapable de prononcer une parole » ; « elle souffrait de chacun de ses tourments ». Le lecteur, touché par ces sentiments proprement humains, se sent ainsi naturellement en empathie avec la souffrance du Christ et des ses proches. Cet ouvrage traduit ainsi clairement l'objectif de la pensée franciscaine : placer l'humanité du Christ au centre de la dévotion du fidèle chrétien.

Ce mouvement, initié au XIII^e siècle par les ordres mendiants, se poursuit tout au long de la fin du Moyen Âge, notamment à travers le courant de la *devotio moderna*, né au XIV^e siècle, qui insiste sur le devoir d'imitation de la vie et de la mort du Christ. *L'Imitation de Jésus-Christ*, attribué au moine Thomas à Kempis (vers 1380-1471) s'inscrit pleinement dans ce contexte. L'auteur commence ainsi son œuvre par un chapitre intitulé « Qu'il faut imiter Jésus-Christ et mépriser toutes les vanités du monde ». La dévotion intérieure du fidèle doit ainsi se fier par dessus tout à l'exemple du Christ : « "Celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres", dit le Seigneur. Ce sont les paroles de Jésus-Christ, par lesquelles il nous exhorte à imiter sa conduite et sa vie, si nous voulons être vraiment éclairés et délivrés de tout aveuglement du cœur. Que notre principale étude soit donc de méditer la vie de Jésus-Christ. La doctrine de Jésus-Christ surpasse toute doctrine des Saints. [...] Voulez-vous comprendre parfaitement et goûter les paroles de Jésus-Christ ? Appliquez-vous à conformer toute votre vie à la sienne. »²⁷¹ Comme nous le rappelle le texte du moine allemand, l'essence même de ce mouvement était de proposer une imitation d'un modèle christique accessible à tous. Pour permettre au chrétien de s'identifier, il était nécessaire de mettre en valeur son humanité et de rompre avec l'image traditionnelle du Christ triomphant et distant. Dans l'iconographie, cela se traduisit bien évidemment par la mise en scène du Christ incarné, avec l'image de la Vierge à l'Enfant et de son enfance, mais aussi du Christ souffrant. La représentation de son humilité face à la souffrance facilitait le processus d'imitation. C'est pourquoi l'épisode de la Passion devint central dans l'iconographie médiévale tardive.

²⁷¹ A Kempis 1999, 1.

Nous sommes à même de comprendre la multiplication des images hagiographiques si l'on intègre ce phénomène au contexte spirituel de la fin du Moyen Âge. Le saint, et notamment la figure emblématique du martyr, est présenté comme celui qui imite avec le plus de perfection le Christ. Les fidèles désireux de suivre les pas du Christ semblent alors plus enclins à prendre comme premier modèle le saint, lui-même imitateur du Christ, et ceci pour plusieurs raisons. Malgré la présentation des saints comme des surhommes, le système même de la sainteté occidentale offre la possibilité à chaque fidèle de pouvoir s'y identifier. Alors que dans l'Islam, la sainteté est héréditaire, ce qui ne permet pas aux hommes de se mettre dans les meilleures conditions pour accéder à l'état de sainteté, dans la religion chrétienne, le saint est élu par Dieu grâce à ses mérites et ses actes vertueux. La sainteté n'est pas innée mais acquise, ce qui permet au fidèle, à titre individuel, de croire que son salut dépend non pas du seul désir de Dieu mais de sa propre volonté à suivre l'idéal chrétien – le Christ et les saints²⁷².

Par ailleurs, le saint, présenté comme une autre figure du Christ, entretient, par sa nature humaine, une plus grande proximité avec les fidèles. L'identification entre le fidèle et le saint est d'autant plus accrue à la fin du Moyen Âge que les modèles de sainteté se diversifient considérablement. Le saint a alors une fonction de médiateur puisque sa nature humaine ajoutée à son élection divine lui offre la possibilité de se situer entre les hommes et le Christ. Ce rôle d'intercesseur permet au fidèle de se détacher d'une attitude craintive vis-à-vis des modèles de sainteté pour le pousser à une adhésion volontaire qui le rend beaucoup plus actif et lui-même arbitre de son propre salut. Le saint offre ainsi la possibilité de combler la séparation produite au moment du péché originel et de retrouver l'état de grâce qui était celui des hommes. Il devient un instrument transitionnel permettant au fidèle de croire à la possibilité d'un retour au stade originel d'un monde parfait²⁷³.

La figure du martyr, qui symbolise le plus haut degré de sainteté, va donc constituer une référence essentielle pour le fidèle dans son souci d'imitation du Christ. Les Pères de l'Église eux-mêmes ont ainsi toujours rappelé aux fidèles le devoir de se référer constamment à ces modèles saints²⁷⁴. Saint Augustin (354-430) dit ainsi : « Si nous aimons les saints, imitons-les. Les saints martyrs ont suivi Jésus-Christ jusqu'à répandre leur sang, jusqu'à souffrir à son exemple les plus cruels tourments. Les martyrs, oui, mais ils ne sont pas seuls ; après eux, le pont n'a pas été coupé ; la source n'a pas été tarie... Il y a dans le jardin du

²⁷² Schmitt 1984, p. 287.

²⁷³ Kristeva 1985, p. 44-45.

²⁷⁴ DTC 1938, t. 14-1, p. 914-915.

Seigneur, non seulement les roses des martyrs, mais le lis de vierges, les lierres des époux, les violettes des veuves... Apprenons donc – de ces nouveaux saints – comment, sans affronter les souffrances du martyr, un chrétien doit imiter Jésus-Christ ». Saint Ambroise (vers 330/340-397), comme saint Augustin, souligne encore l’analogie entre vie du Christ et vie de saints en précisant bien qu’il est plus facile pour les fidèles de s’identifier aux hommes saints qu’au Christ qui, dès sa naissance, avait révélé la manifestation divine. Il rappelle ainsi la position privilégiée du saint entre humanité et divinité, lien entre Incarnation et salut. Tout comme le martyr qui se défait de son corps, vêtement qui incarne le péché humain, le fidèle doit, avant d’entrer dans l’Église, enlever ses habits comme sur l’un des bas-reliefs du trumeau du portail des Libraires où un homme élu, débarrassé de ses vêtements, peut alors être conduit vers le salut par un ange (fig. 181).

La nouvelle spiritualité des ordres mendiants, toute tournée vers l’apostolat et désireuse de replacer le Christ et l’homme au centre du discours chrétien, va donc inexorablement valoriser le rôle des saints²⁷⁵. L’accroissement des images des saints, et notamment des martyrs, à la fin du Moyen Âge, peut donc s’expliquer en partie comme la conséquence de la ferveur dévotionnelle qui entoure l’humanité du Christ. C’est pourquoi il est possible d’établir un parallèle entre la multiplication des images du saint et celles du Christ souffrant²⁷⁶.

b) Un homme parfait

Hormis son humanité, qui permet de former une passerelle entre l’homme et le Christ, la deuxième raison qui explique l’utilisation du saint dans les programmes eschatologiques est son dépassement du temps humain et, en conséquence, son inscription dans une intemporalité. En effet, il donne au fidèle, par sa diversité géographique et chronologique, le sentiment d’appartenir à un temps chrétien universel. En reliant le présent aux origines chrétiennes et au temps eschatologique futur, il permet de donner à l’Histoire une vision et une explication rationnelle rentrant dans le cadre de l’histoire chrétienne. La possibilité donnée au saint de pouvoir vivre et revivre les grandes étapes de la vie du Christ, de porter les vertus chrétiennes dans un temps humain, plus ou moins proche du fidèle, confirme la validité et la pérennité du message évangélique et entre pleinement dans un objectif pédagogique : inscrire le temps et le lieu présent dans lequel vit le fidèle dans un temps et un lieu chrétien universel²⁷⁷. L’image des saints est ainsi à la fois une représentation historique – mémoire de ceux qui ont été élus

²⁷⁵ **Vauchez 1988**, p. 394-395.

²⁷⁶ **DMA 2002**, p. 703-704.

²⁷⁷ **Kleinberg 2005**, p. 42.

et qui ont subi le martyre – et céleste – figuration d’être morts et devenus invisibles²⁷⁸. La façon dont sont utilisés les saints dans les programmes iconographiques consacrés au salut en est un bon témoignage : les histoires de saints s’insèrent dans l’histoire plus générale qui va de la Genèse, origine du christianisme, jusqu’à l’Apocalypse, la fin des temps²⁷⁹.

La figure sainte échappe au temps humain non seulement en s’inscrivant dans une intemporalité mais aussi parce qu’elle transcende la mort. Certains théologiens du Moyen Âge réaffirment l’idée platonicienne selon laquelle on pourrait opposer la temporalité d’un corps périssable à l’intemporalité de l’âme²⁸⁰. En effet, le corps du saint, qui est une incarnation de l’homme, est avant tout une métaphore de la condition humaine que le saint arrive à dépasser. L’esprit saint, contrairement à celui des hommes ordinaires, qui se laissent aller aux pulsions concupiscentes du corps, le domine jusqu’à la mort, à laquelle il livre volontairement sa chair. À travers leur rébellion contre l’autorité, leur soumission aux tortures et à leur propre mort, les saints deviennent ainsi des surhommes. J.-P. Perrot décrit ainsi comment la lutte des saints contre les bourreaux ou contre leur propre corps devient un combat contre le temps terrestre et contre la mortalité²⁸¹. Les saints, ces hommes incarnés par l’Esprit saint, constituent une forme idéale de l’humanité parce qu’ils réussissent à dépasser leur condition d’homme pour vivre dans un temps céleste éternel. C’est pourquoi ils se situent au-dessus des hommes, même les plus puissants d’entre eux, et sont présentés comme des chrétiens exceptionnels²⁸². À ce titre, ils peuvent être qualifiés de héros, c’est-à-dire de demi-dieux ou d’hommes divinisés. Le héros mythique était lui-même médiation entre les mortels et les dieux. L’héroïsme implique plusieurs éléments. Tout d’abord, il est toujours manifesté ou prouvé par un acte extraordinaire, publiquement reconnu. Il dépend d’un dépassement de soi, d’un sacrifice où l’individu fait passer son propre intérêt après l’intérêt général. Dans le cas du héros chrétien, il est soutenu par la confiance que lui donne sa foi. Le héros ne se conçoit que par rapport à la collectivité, parce que c’est à travers lui que s’accomplissent les fins de l’Histoire universelle²⁸³. Ce caractère héroïque du saint explique qu’il soit utilisé pour former une passerelle entre l’homme et Dieu, entre l’Histoire terrestre et l’Histoire chrétienne universelle. C’est ce que nous constatons dans la littérature hagiographique. Longtemps envisagée comme merveilleuse, folklorique et invraisemblable, elle a été déconsidérée par les spécialistes, qui la

²⁷⁸ Schmitt 2002, p. 287.

²⁷⁹ Schmitt 2001, p. 39.

²⁸⁰ DMA 2002, p. 347.

²⁸¹ Perrot 1998, p. 62.

²⁸² DMA 2002, p. 1272.

²⁸³ DCLF 2005, t. 2, p. 1612-1616.

jugeaient naïve et donc sans intérêt historique. Du caractère irréel des vies de saints a découlé le terme de légende : qualifiant au XIII^e siècle le récit de la vie d'un saint lu à l'office de matines, il prend à partir du milieu du XVI^e siècle le sens d'un récit fabuleux. Peu importe la propriété légendaire ou authentique de ces histoires, c'est tout d'abord le caractère mythique qui pousse le fidèle à vouloir s'identifier. Prenons pour exemple les saintes femmes qui se démarquent des leurs semblables en résistant à l'autorité ou à la loi terrestre. En choisissant de braver cette autorité, elles ne se soumettent pas aux codes sociaux humains pour construire leur vie. Elles ne sont donc pas tributaires de modèles de femmes mais endossent des qualités masculines qui permettent d'accomplir des actes héroïques, tels que combattre un dragon ou résister au martyre²⁸⁴. A. Vauchez indique ainsi que la fonction de la vie du saint, et, au-delà, de sa représentation, est d'arriver à faire évoluer un personnage historique et un modèle culturel dans lequel il est possible de se projeter²⁸⁵. C'est précisément parce qu'ils réussissent à dépasser le temps et la nature humaine qu'ils peuvent conduire les hommes vers le salut. Ce sont ainsi des modèles à suivre pour espérer la Rédemption. Le désir du fidèle de prendre modèle sur le saint montre sa volonté de dépasser les limites du temps historique pour accéder au temps éternel²⁸⁶. Nous le voyons très bien dans les vitraux de l'abbaye de Saint-Ouen, réalisés au début du XIV^e siècle, où la verrière lacunaire consacrée au Jugement dernier (baie 20) est ornée de figurines montrant très clairement cette hiérarchie. Dans ce vitrail composé de cinq lancettes ne subsiste qu'un seul panneau où saint Michel introduit une âme au paradis (fig. 182). La légende de saint Michel est surmontée de motifs architecturaux dans lesquels sont insérés des personnages qui accompagnent le thème principal de la verrière. Ainsi, Adam et Ève encadrent des saints, qui surmontent des rois se situant eux-mêmes au-dessus de fidèles, hommes et femmes en habits contemporains (fig. 183). La hiérarchisation proprement chrétienne et la position des saints est ici clairement établie. Ils sont présentés comme des figures héroïques auxquels les rois, représentants laïcs, et leur peuple, doivent se référer pour espérer le salut. Cet exemple rejoint l'analyse de J.-C. Schmitt, qui évoque pour le christianisme une substitution du modèle vertical, typiquement chrétien, à l'ancien modèle horizontal du paganisme²⁸⁷. Les hommes, et à leur tête leurs représentants laïcs ou ecclésiastiques, ont pour modèles les saints, premiers parmi les élus, qui sont eux-mêmes dans l'imitation du Christ pour espérer le salut. Cette structure verticale, qui persiste à la fin du Moyen Âge,

²⁸⁴ **Castrucci 1994**, p. 106, 108.

²⁸⁵ **Vauchez 1980**, p. 32.

²⁸⁶ **Perrot 1998**, p. 57-58.

²⁸⁷ **Schmitt 1984**, p. 286.

place bel et bien le saint au centre de l'intercession entre les hommes et Dieu. La représentation du saint crée ainsi une passerelle entre le temps présent dans lequel vit le fidèle et le temps futur, celui du Jugement dernier et du salut. A. Kleinberg ajoute que les dirigeants ecclésiastiques utilisaient les saints pour pouvoir édifier une communauté chrétienne « qui vit dans le monde d'ici-bas, mais dont toutes les pensées se dirigent vers le monde de l'au-delà »²⁸⁸. Car leur but était bel et bien de créer des « arrière-mondes » contrastant avec le monde terrestre²⁸⁹. Le rôle des saints était ainsi de réaliser une transition entre le monde réel et le monde fantasmé.

La succession des saints dans le temps chrétien – des origines jusqu'au temps contemporain –, leur pouvoir d'identification ainsi que leur statut de modèle permettent de créer un lien entre les origines du christianisme, le temps auquel ces images sont reçues et le temps eschatologique. Le procédé utilisé est toujours le même. On part de l'histoire du Christ, au centre, en passant par la représentation des piliers de l'Église – Jean-Baptiste, famille du Christ, apôtres – puis celles des saints archétypes – saintes femmes, martyrs –, pour aboutir aux saints représentatifs de l'ère géographique où a été réalisé le programme iconographique.

Les saints, dans ces grands programmes iconographiques rouennais consacrés au salut, ont donc plusieurs fonctions. Ils assument la mission évangélique formulée par le Christ aux douze apôtres : « Ces douze, Jésus les a envoyés en mission avec les instructions suivantes : "Ne prenez par le chemin des païens et n'entrez pas dans une ville de Samaritains ; allez plutôt vers les brebis perdues de la maison d'Israël. En chemin, proclamez que le règne des cieux s'est approché. Guérissez les malades, ressuscitez les morts, purifiez les lépreux, chassez les démons. Vous avez reçu gratuitement, donnez gratuitement" »²⁹⁰. Leur nature humaine et leur élection divine fournit un modèle qui favorise l'identification entre le fidèle et le Christ et permet à l'homme d'être lui-même au centre de l'accomplissement de son propre salut. L'image hagiographique aurait-elle ainsi une fonction pédagogique incitant le fidèle à être dans les meilleures dispositions pour accéder au salut ?

²⁸⁸ Kleinberg 2005, p. 52.

²⁸⁹ Onfray 2005, p. 135-137, décrit ainsi comment l'« arrière-monde » est construit en « positif » du monde terrestre.

²⁹⁰ Matthieu 10, 5-15.

3) La fonction pédagogique de l'image hagiographique : une image idéale de l'ordre chrétien

Contrairement à notre présupposé de départ, le Christ et les épisodes de l'Évangile sont toujours illustrés, mais leur présence se manifeste aussi à travers les images hagiographiques qui semblent alors avoir un rôle pédagogique. Il est vrai que bien d'autres fonctions sont attachées au culte des saints. Si l'on admet depuis longtemps le rôle dévotionnel de l'image hagiographique, cette fonction ne paraît pas applicable en ce qui concerne ces grands programmes iconographiques, commandés en majorité par le clergé et exposant une multitude d'images narratives fort différentes. Les images, au sein de l'ensemble de l'édifice, ou, de façon plus condensée, sur des programmes particuliers, forment ainsi un vaste réseau de correspondances qui a pour but de faire la démonstration de l'orthodoxie chrétienne. Les saints incarnent des modèles de foi et de comportement afin de réguler, voire contrôler le comportement de la collectivité. Ces diverses conclusions impliquent comme acquise la fonction pédagogique des images hagiographiques. Or, cette question a été et reste encore très débattue.

A) L'image médiévale a-t-elle une fonction pédagogique ?

Plusieurs historiens s'étant intéressés au domaine hagiographique reconnaissent déjà le rôle pédagogique des saints. Pour B. Beaujard, les saints – modèles et guides spirituels – participent clairement à l'intégration des fidèles dans la mécanique du salut²⁹¹. L'auteur indique ainsi que « l'hagiographie contribue à répandre une morale qui règle les comportements et les relations humaines sur terre. Elle offre au croyant des motifs d'espoir dans l'intercession des saints et, du coup, dans l'accès au salut éternel, mais aussi des motifs de crainte et d'obéissance aux préceptes de l'Église »²⁹². P. Henriot, dans le *Dictionnaire du Moyen Âge*, conclut sa notice sur la « Sainteté » en affirmant que « les saints ont [...] joué un rôle de premier plan dans la lente formation d'une conscience chrétienne », la notion de « formation » impliquant ici une volonté d'enseignement des doctrines chrétiennes²⁹³. Dans

²⁹¹ Beaujard 2000, p. 204.

²⁹² *Id.*

²⁹³ DMA 2002, p. 1275.

son ouvrage très récent, *Histoire des saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, A. Kleinberg affirme enfin que les martyrs servent « d'exemples pédagogiques »²⁹⁴. Certains auteurs, qui se sont particulièrement intéressés à l'hagiographie, reconnaissent ainsi le rôle pédagogique du saint dans la société médiévale. Qu'en est-il de l'image ?

Même si la notion de « Bible pour les illettrés » est largement contestée, on admet aujourd'hui que l'image, et notamment l'image hagiographique, peut dans certains cas avoir une fonction pédagogique. Nous pouvons citer J.-C. Schmitt, qui résume ainsi, dans *le Corps des images*, les différentes valeurs de l'image : « Toutes les images, en tout cas, ont leur raison d'être, expriment et communiquent du sens, sont chargées de valeurs symboliques, remplissent des fonctions religieuses, politiques ou idéologiques, se prêtent à des usages pédagogiques, liturgiques, voire magiques. »²⁹⁵ Il rappelle encore que, bien que nous considérons souvent que la société de l'image commence réellement à la fin du XX^e siècle, l'image était également une composante essentielle de la société médiévale. Pour essayer de comprendre le statut de l'image au Moyen Âge, il est tout d'abord nécessaire de faire état de la controverse sur sa fonction pédagogique. Analyser cette fonction revient en réalité à se pencher sur la notion même de pédagogie, qui, nous allons le voir, peut être interprétée de diverses manières. À la fin du Moyen Âge, avec l'apport des idées franciscaines et dominicaines, la voie du salut n'est plus forcément acquise grâce à une connaissance théologique étendue mais plutôt par la pratique quotidienne d'une dévotion individuelle²⁹⁶. Pour J. Tripps, l'image a une importance considérable dans cette dévotion personnelle, mais le contenu iconographique y est limité, les programmes iconographiques complexes étant réservés à l'élite cléricale²⁹⁷. On peut donc légitimement dans un deuxième temps poser la question de l'adaptabilité du contenu iconographique au degré de réception du fidèle. Il s'agit pour commencer de déterminer si l'image dans l'église a été élaborée par le concepteur comme un support narratif destiné à un public.

La lettre écrite par Grégoire le Grand vers 600 à l'évêque de Marseille Sérénus a longtemps été l'un des socles principaux de ce débat²⁹⁸. Il y explique que les images des églises ont pour fonction de transmettre les principes chrétiens aux illettrés. J. Baschet remet la lettre dans son contexte : donner une fonction pédagogique aux images chrétiennes était une façon de les défendre à une époque où elles étaient fortement attaquées, notamment par l'évêque

²⁹⁴ Kleinberg 2005, p. 42.

²⁹⁵ Schmitt 2002, p. 21.

²⁹⁶ Tripps 2001, p. 39.

²⁹⁷ *Id.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

iconoclaste Sérénus²⁹⁹. Les historiens défendant l'idée du rôle des images comme « Bible des illettrés » se sont pourtant largement appuyés sur ce texte pour étoffer leur argumentation en illustrant leur propos par la profusion iconographique, l'aspect didactique et la caractéristique géographique transitionnelle entre le clergé et les fidèles des façades et des portails, seuils d'église. Les images ont donc été assimilées par ces auteurs à des traductions simplifiées des textes effectuées par le clergé pour les laïcs. Or, nous savons aujourd'hui que certains membres du clergé étaient tout aussi illettrés que les laïcs. La question ne se pose donc pas en termes d'opposition entre un clergé savant et des laïcs incultes mais plutôt sur la nature de la réception des fidèles à ces grands programmes iconographiques complexes, qu'ils soient laïcs ou ecclésiastiques. Il paraît aujourd'hui évident que seuls les concepteurs de tels programmes, d'un grand raffinement, pouvaient en saisir toute la portée. Même les ecclésiastiques les plus instruits n'avaient pas les moyens de voir, d'étudier et de comprendre tous les thèmes iconographiques développés sur ces grands programmes. D'autres auteurs ont ainsi avancé cet argument pour enrayer définitivement la thèse d'une « Bible pour les illettrés »³⁰⁰, le fidèle n'ayant pas plus la capacité de comprendre l'iconographie que les écrits bibliques et théologiques. Par ailleurs, les images sont parfois invisibles, comme par exemple le micro-programme vitré des tabernacles de Saint-Ouen (tableau 5), dans lequel les représentations, qui forment une iconographie sur la thématique du salut, ne peuvent être vues à l'œil nu, car trop petites et placées très haut (fig. 184)³⁰¹. En outre, leur répartition dans toutes les lancettes du chœur ne permet pas d'en avoir une vision globale. Pourtant, l'iconographie est d'une rare cohérence. Ce ne sont pas des images décoratives ou anecdotiques mais bel et bien une illustration précise de l'histoire du salut, qui vient, en outre, compléter le programme central des vitraux. Nous pouvons bien évidemment nous poser la question du but recherché par les concepteurs de ce microprogramme qui n'était pas destiné à être vu, donc compris dans sa globalité comme une traduction des textes bibliques. À cet égard, on peut remarquer que l'augmentation du niveau d'acculturation à la fin du Moyen Âge n'a pas fait diminuer le nombre d'images dans les églises, bien au contraire. On peut donc conclure que l'image n'a jamais été un substitut simplifié ou plus accessible des textes chrétiens comme ont été interprétés les propos de Grégoire le Grand.

Si la totalité d'un programme ne peut être comprise, en revanche certaines images ou métaphores pouvaient parler au fidèle. Saint Thomas d'Aquin recommande ainsi l'utilisation

²⁹⁹ Baschet, Schmitt 1996, p. 7-8.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Voir notice III-1.1.

de métaphores concrètes, indiquant que le fidèle ne pouvait assimiler les difficultés théologiques qui étaient développées dans la Bible. Dans la *Summa Theologiae*, il dit même que « l'homme ne peut pas comprendre sans images (*phantasmata*) ». Dans le même esprit, J. Baschet souligne justement que, dans sa lettre, Grégoire le Grand insistait sur la force de l'image comme moyen de se rappeler, et apporte donc une importante nuance à la notion restrictive d'image pédagogique. La contemplation de l'image peut de façon générale servir à entretenir la mémoire des choses saintes dont elles sont le signe. C'est ce que pense F. A. Yates lorsque, dans *l'Art de la mémoire*, il indique qu'il a fallu traduire les choses spirituelles que l'on trouve dans les Écritures par des choses corporelles pour qu'elles soient plus facilement assimilées³⁰². L'image sert ainsi à fixer plus grossièrement les « choses subtiles et spirituelles »³⁰³. Il est d'ailleurs naturel de trouver ces images de la *memoria* chrétienne au sein même de l'église, lieu de mémoire par excellence³⁰⁴. F. A. Yates, pour qui l'art et l'art de la mémoire peuvent souvent être confondus³⁰⁵, se demande donc si « la prolifération d'images nouvelles au XIII^e et au XIV^e siècle est [...] liée à l'importance renouvelée que la scolastique donnait à la mémoire »³⁰⁶. Dans ce contexte, la multiplication des images hagiographiques pourrait rappeler des légendes plus faciles à mémoriser pour les fidèles que des concepts théologiques. R. Recht, qui analyse le *Rationale divinarum officiorum* de Durand de Mende (XIII^e siècle), en conclut que « L'image d'un saint sert au renforcement de la mémoire »³⁰⁷. M. Onfray, dans son *Traité d'athéologie*, décrit ainsi la construction de l'Histoire religieuse : « [...] la connaissance des débats et controverses, les invitations à réfléchir, analyser, critiquer, les confrontations d'informations contradictoires, les débats polémiques brillent par leur absence dans la communauté où triomphent plutôt le psittacisme et le recyclage des fables à l'aide d'une mécanique bien huilée qui répète mais n'innove pas, qui sollicite la mémoire et non l'intelligence »³⁰⁸. Elle peut ainsi facilement devenir un support « affectif » pour le fidèle afin d'élever son esprit vers Dieu. D. Iogna-Prat relate les propos de Pierre Favre, compagnon de route d'Ignace de Loyola, écrits dans un journal en 1542 à l'occasion de la lutte contre les protestants en Allemagne (Spire)³⁰⁹ : « J'en venais à désirer que tout ce qui constitue matériellement une église, avec toutes les choses visibles qui portent à la piété, puisse entrer dans

³⁰² Yates 1966, p. 91.

³⁰³ *Ibid.*, p. 82-84.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁰⁷ Recht 2002, p. 16.

³⁰⁸ Onfray 2005, p. 87.

³⁰⁹ Iogna-Prat 2005, p. 247-248.

mon âme spirituellement et demeurer toujours en moi réellement ; que j’y habite en esprit ; que j’y regarde toutes ces choses avec foi et dévotion, surtout le corps même du Seigneur qui reste là avec toute la substance de ses attributs divins – car le Christ est là corporellement, et son corps est la demeure corporelle et le temple véritable de la puissance divine tout entière et de toute la plénitude de la divinité »³¹⁰. Cette description est bien évidemment à replacer dans le contexte de résistance à l’iconoclasme protestant, mais illustre aussi clairement la fonction de médiation des images au Moyen Âge. Ces réflexions, bien qu’écrites au XVI^e siècle, nous semblent traduire la façon dont le chrétien appréhende les images, qui sont ici évoquées comme des supports ou des medias. L’image pourrait être, comme le pense R. Recht, un moyen mnémotechnique et affectif aidant à se rappeler les fondements chrétiens³¹¹. Citons encore cet extrait d’un texte de la fin du XVI^e siècle, *Relation des troubles excités par les calvinistes en la ville de Rouen depuis l’an 1537 jusqu’à l’an 1582* : « Ce qui s’adore, soit d’or, d’argent, de pierre, de terre ou de quelque bois que ce soit, s’il est adoré ou révééré de l’intérieur, doist estre appelé idolle ; si on fait à l’idolle la révéérance de cœur telle qu’elle appartient à Dieu. [...] Il y a grande différence entre l’idolle et ce qu’on appelle image ; car, ainsy que dict Lactance Firmien, l’idolle est ce qu’on adore comme estant estimé Dieu, duquel procède toute vertu qui donne accroissement. Mais l’image n’est autre chose estimée des crestiens qu’une mémoire et remembrance des hommes vertueux ; lesquels images ont esté permis par l’église conduite du Saint Esprit, afin de donner à la postérité un exemple aux hommes de vivre vertueusement, comme ceux desquels la mémoire est représentée par les images. »³¹²

L’image comme support de mémoire et support affectif mêle ainsi trois fonctions – apprendre, remémorer, émouvoir – qui étaient déjà décrites dans l’argumentation de Grégoire le Grand. Pour illustrer notre propos, prenons l’exemple du Credo. J.-C. Schmitt indique que « sa simplicité, sa brièveté et sa plénitude le vouaient à être le point fort de l’apostolat de l’Église »³¹³. Le symbole de la foi prenait visiblement beaucoup de place dans l’enseignement religieux comme nous le montre la multiplication des statuts synodaux au XIII^e siècle, où l’on exigeait son enseignement aux clercs, laïcs et enfants³¹⁴. Il était lu aux offices des heures canoniques par les moines, clercs et laïcs cultivés, et faisait partie des trois prières que les laïcs devaient connaître pour l’exercice de leur dévotion quotidienne (avec le *Pater Noster* et

³¹⁰ **Iogna-Prat 2005**, p. 248.

³¹¹ **Recht 1999**, p. 295.

³¹² **Pottier 1837**, p. 28, 29.

³¹³ **Schmitt 2001**, p. 104-105.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 107-108.

l'*Ave Maria*)³¹⁵. Enfin, il était expliqué en langue vulgaire lors de la messe dominicale³¹⁶. La répétition du Credo semble ainsi être un des moyens d'apprentissage. Saint Bonaventure rend explicite les moyens par lesquels les principes chrétiens peuvent être retenus : en écoutant la prédication, en faisant le signe de croix, ils se rappelleront l'unité et la trinité des personnes divines ; en participant aux fêtes de l'Église et aux « actes des prêtres », ils retiendront la Nativité, la Passion, la Résurrection et la rémission des péchés. L'éducation de la foi se faisait ainsi par des moyens mnémotechniques comme la répétition, les schémas numériques (par exemple les sept dons du Saint-Esprit, les sept péchés capitaux ou les douze apôtres du Credo calqués sur le nombre des apôtres), qui facilitaient la mémorisation. Les images pouvaient probablement tenir un rôle similaire et être utilisées comme moyen mnémo-technique, non pas forcément pour comprendre mais pour se rappeler de l'importance de la prière. Cette dernière, qui était ainsi retenue, car considérée comme nécessaire au salut, n'était pourtant visiblement pas bien comprise par les laïcs³¹⁷. Leur foi était donc « implicite », c'est-à-dire qu'ils renaient les grands principes édictés par le Credo : unité et trinité des personnes divines, Incarnation, Passion, Résurrection, rémission des péchés. L'exemple du Credo nous indique ainsi qu'une des fonctions des images hagiographiques pourrait être de proposer des moyens mnémotechniques afin de remémorer l'existence même des principes chrétiens. La représentation du Credo aurait ainsi moins valeur d'enseignement, pour la plupart des fidèles, puisque ils n'auraient pas la capacité d'en comprendre les articles – comme le précisent saint Bonaventure et Pierre Lombard –, mais plutôt une incitation à l'adhésion à la communauté des croyants³¹⁸. C'est pourquoi, dans le cas du Credo, son illustration dans le chœur – espace de prière et de célébration eucharistique – stimulait les membres du chapitre³¹⁹. Les ecclésiastiques pouvaient ainsi prendre modèle sur la foi inébranlable des apôtres durant leurs prières³²⁰.

La triade apprendre, remémorer, émouvoir, peut s'appliquer à des degrés divers en fonction du niveau culturel du fidèle. Toutes les notions évoquées par de tels programmes ne seront pas saisies en totalité mais partiellement par le fidèle. Le moins cultivé reconnaîtra l'image d'un ou plusieurs saints tandis qu'un autre comprendra le sens d'une scène. Si l'on prend en compte ces différents niveaux de réception et que l'on admet que l'environnement

³¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

³¹⁸ Pour la notion de foi « implicite » et « explicite », voir *Ibid.*, p. 102-104.

³¹⁹ **Lacroix, Renon 1993**, p. 94.

³²⁰ *Id.*

iconographique du Moyen Âge fait effectivement appel et stimule la mémoire collective chrétienne, il apparaît alors que le contenu des images a bien une vocation d'enseignement, non pas forcément du point de vue de l'apprentissage, mais plutôt de celui de l'entretien de la foi. L'ensemble du programme, s'il ne peut être perçu à sa juste mesure, est probablement avant tout conçu pour être l'image la plus parfaite du monde céleste et de l'ordre chrétien. Pour J.-C. Schmitt, la religion ne relève pas de la conviction privée d'un croyant mais est un imaginaire social qui se fait sa représentation du divin par divers moyens et notamment grâce aux images³²¹. Se compose ainsi autour des fidèles une culture visuelle décrivant l'ordre orthodoxe du monde, davantage destinée à l'encadrer, voire le rassurer, qu'à lui faire comprendre les écrits bibliques et théologiques.

B) Une image hagiographique didactique

C'est pourquoi nous ne pouvons appliquer le terme de « pédagogie », qui n'apparaît d'ailleurs dans le langage qu'à la fin du XV^e siècle, qu'à condition de le voir comme un accompagnement, un encadrement plutôt qu'un enseignement impliquant l'acquisition de connaissances. Plusieurs arguments permettent d'avancer que ces images hagiographiques s'insèrent dans un objectif didactique et mnémotechnique de description et de remémoration du message évangélique. Des repères rationnels et universels sont ainsi mis en place afin de donner une claire vision de l'ordre eschatologique.

a) La composition des programmes

Tout d'abord, ces grands programmes iconographiques qui exaltent la foi chrétienne se situent tous aux mêmes emplacements dans l'église. Le Credo ainsi que les programmes iconographiques consacrés au salut se trouvent à l'entrée de l'église – façades ou portails – comme pour annoncer que l'édifice et ses membres sont garants de la foi et du salut, et dans l'espace du chœur – stalles, orgues, fenêtres basses et hautes – sous l'œil contemplatif du clergé (fig. 185, 186, 186)³²². On peut dès lors établir un parallèle entre l'emplacement dans lequel ils se trouvent et l'intention rhétorique. L'iconographie de la foi et du salut concerne essentiellement les supports de dimensions importantes, situés à des endroits stratégiques de

³²¹ Schmitt 2001, p. 36.

³²² Thénard-Duvivier 2007, p. 300, qui étudie le portail comme seuil de l'église, indique ainsi qu'il constitue un passage vers le sacré, la porte vers le salut.

l'église : vitrine extérieure pour la façade et les portails, espace liturgique pour le chœur. Cela nous indique clairement la vocation de « représentation » de cette iconographie.

Par ailleurs, la composition même de ces ensembles trahit une volonté de hiérarchisation du contenu iconographique. Le Credo apostolique encadre ainsi systématiquement une représentation du Christ. Dans les programmes iconographiques mettant en scène l'histoire du salut, le centre de la plupart des supports – tympan pour les portails et façades (fig. 187, 188, 189), baie d'axe pour le programme vitré (fig. 190, 191, 192) – est occupé par une représentation du Christ et parfois de la Vierge. Plusieurs couronnes de saints en-cadrent, accompagnent ou soutiennent ensuite le Christ. Sur les portails, les voussures sont ornées de figures de martyrs – saints et apôtres – munis des instruments de leur supplice ; les ébrasements, des apôtres portant livre ou attribut du supplice, ou des martyres. Les saints Pierre et Paul sont souvent les premières escortes du Christ. C'est le cas dans les gâbles du portail des Libraires où ils entourent la crucifixion, ou dans les voussures ou ébrasements des portails. Les soubassements sont quant à eux ornés de représentations de l'Ancien Testament. Des liens verticaux et horizontaux, d'opposition ou de rapprochement, sont tissés pour créer des associations apportant des informations supplémentaires. Ces liens font probablement partie d'un système de lecture et d'assimilation que l'on retrouve dans de nombreux édifices. C'est par exemple le cas de la cathédrale de Troyes, étudiée par S. Balcon³²³. Tous ces codes de composition aident ainsi à se repérer dans le programme iconographique³²⁴.

b) Des saints populaires et traditionnels

À Rouen, le choix massif de saints emblématiques des origines chrétiennes traduit également une volonté de rappeler les fondements chrétiens universels. On trouve effectivement une majorité de saints ayant vécu entre le I^{er} et le VII^e siècle³²⁵. Leurs légendes populaires et traditionnelles avaient été vulgarisées par des compilations très diffusées à la fin du Moyen Âge, comme la *Légende dorée*. Il est nécessaire de faire une distinction, qui n'est pas toujours établie dans les différents classements proposés des types de saints mais qui trouve une réalité dans les programmes iconographiques. On différencie ainsi couramment et de manière assez grossière les saints universels des saints locaux et saints récents. Or, la

³²³ Pastan, Balcon 2006, p. 260.

³²⁴ Thénard-Duvivier 2007, p. 19, constate également, notamment d'après son étude des bas-reliefs du portail des Libraires et de la Calende de la cathédrale ainsi que du portail des Marmousets de Saint-Ouen, que les concepteurs, animés d'un souci d'« efficacité visuelle », privilégient certains emplacements plus lisibles pour les cycles narratifs.

³²⁵ Kleinberg 2005, p. 291.

première catégorie, qui est censée définir les saints des premiers temps du christianisme – apôtres, martyrs ou confesseurs –, nous paraît trop floue pour décrire l'esprit de conception des programmes hagiographiques. En effet, il nous semble indispensable de séparer les saints de l'Évangile – Jean-Baptiste, apôtres, évangélistes, Marie-Madeleine –, qui constituent un groupe de témoins directs de la vie du Christ, des saints universels n'ayant pas vécu la vie du Christ et qui sont donc des témoins indirects de sa vie. Ces derniers sont des saints vénérés dans toute la chrétienté en tant que représentation archétypale prolongeant les différents épisodes de la vie du Christ. Ils sont eux aussi des témoins, mais des témoins d'un autre temps, du temps post-évangélique. Les saints des Évangiles ont quant à eux été au contact direct du Christ et caractérisent donc l'essence même de la foi. Ils ont, pour la plupart, joué un rôle primordial dans la vie du Christ et de façon plus générale dans l'histoire du salut. Ils en sont des acteurs et pour un certain nombre d'entre eux les propagateurs. Leur rôle dans la christianisation des provinces chrétiennes est primordial. Leur figuration est alors un moyen évident et sans détour de commémorer le Christ et l'histoire du salut, d'autant qu'un certain nombre d'épisodes de leur légende appartient aussi à la vie du Christ. Or ce sont les saints qui sont de loin les plus représentés à Rouen (tableau 6). Ils constituent plus d'une représentation hagiographique sur deux, devant les saints locaux et les saints universels (une représentation sur cinq). Loin derrière se trouvent les saints français et les saints récents. Cela montre clairement l'attachement des Rouennais au discours chrétien universel et traditionnel. Non seulement leur nombre dans les églises rouennaises est important mais ils occupent en outre toujours un emplacement privilégié à la fois dans l'ensemble de l'édifice (fig. 193, 194, 195 et 196) et dans les grands programmes iconographiques localisés sur un support (fig. 197, 198 et 199). C'est le cas de saint Jean-Baptiste dont le statut si particulier lui permet d'avoir une place d'honneur (fig. 200, 201, 202).

Saints des Évangiles et universels représentent ainsi à Rouen les deux tiers des images tandis que la sainteté récente est très peu présente. Ces choix, relativement réactionnaire, sont-ils le signe d'un repli de la Normandie sur elle-même ? Nous pensons, au contraire, que cette préférence reflète une volonté d'universalité. Si le groupe des saints universels a peu de valeur interprétative par lui-même, il permet en effet, par contraste, de jauger de l'équilibre entre saints locaux – trahissant un attachement à l'Église rouennaise et normande – et les autres types de saints – véhiculant un discours plus universel. Pour C. Vincent, l'affirmation des saints traditionnels ne serait pas liée, comme dans d'autres régions, à un enclavement, car la Normandie est une région très ouverte géographiquement et économiquement, mais à une volonté de perpétuer la mémoire de la région face à la grande ouverture sur le monde qu'elle

réalise à ce moment-là³²⁶. Et, effectivement, la représentation majoritaire des saints les plus populaires prouve que la Normandie ne souhaite pas se détacher des références culturelles communes à toutes les régions chrétiennes. Elle affiche ainsi clairement son appartenance à un monde chrétien globalisé dont la culture est constituée par le terreau des légendes hagiographiques de la *Légende dorée*³²⁷. Les fidèles peuvent de ce fait aussi bien se reconnaître dans leur communauté paroissiale ou urbaine que dans une chrétienté plus universelle.

A. Vauchez, dans *la Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, évoque pourtant le « déclin des dévotions anciennes », c'est-à-dire des saints des premiers temps du christianisme au profit de saints plus récents³²⁸. Il oppose toutefois les régions « archaïques » et « froides » restées attachées aux saints anciens aux régions « modernes » qui optent pour des saints plus récents³²⁹. Il fait ensuite une distinction entre les régions méditerranéennes où la dévotion envers le saint se fait d'abord dans l'émotion, par le contact réel avec celui-ci, et les régions en dehors du monde méditerranéen où le culte des saints repose essentiellement sur le corps de saints morts³³⁰. Il ajoute enfin que dans les régions méditerranéennes le culte des saints trouve son origine dans le peuple alors que dans les autres régions se manifesterait un conflit, le culte populaire allant vers des saints récents tandis que la volonté du clergé serait de vénérer des saints anciens³³¹. J.-C. Schmitt, reprenant la bipolarité du monde méditerranéen et des régions plus septentrionales, parle de relations horizontales pour le premier, où le contact avec le saint est davantage basé sur l'intimité, et de relations verticales pour les deu-xièmes, où la figure sainte s'impose avec plus d'autorité et de distance³³². Ce recul pris avec la sainteté récente en Normandie nous permet-il de conclure que la représentation des images hagiographiques est davantage liée à une volonté narrative – mettant en valeur l'importance du contenu évangélique – qu'à un désir de contact intime avec le saint ?

Nous pouvons en effet interpréter cette présence massive des saints évangéliques et universels comme un attachement aux fondements chrétiens et à une volonté de rappeler les principes évangéliques. Rappelons-nous cependant que nos images prennent essentiellement

³²⁶ Vincent 2001, p. 165.

³²⁷ Kleinberg 2005, p. 253.

³²⁸ Vauchez 1981, p. 154-155 : « Aux saints traditionnels, ceux des origines chrétiennes et des premiers siècles de l'Église, [...] les laïcs préfèrent, aux derniers siècles du Moyen Âge, des intercesseurs plus proches dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire à la fois modernes et locaux. »

³²⁹ *Ibid.*, p. 156.

³³⁰ *Ibid.*, p. 254-255.

³³¹ *Ibid.*, p. 286-287.

³³² Schmitt 1984, p. 291.

place dans les grandes églises rouennaises et que le contact intime avec le saint devait être plus fréquent en dehors du cadre de l'église. Regardons de plus près le cas des églises institutionnelles comme la cathédrale, l'abbaye de Saint-Ouen et l'église paroissiale Saint-Maclou. L'addition des saints évangéliques et des saints universels nous amène à environ trois représentations sur quatre dans la cathédrale et à Saint-Ouen et à une représentation sur deux à Saint-Maclou (tableau 7). En revanche, l'église paroissiale de Saint-Vincent compte presque uniquement des figurations de saints évangéliques et universels (près de 90% ; tableau 8). Ces chiffres, qui restent approximatifs puisqu'ils ne tiennent pas compte des œuvres non conservées, nous apprennent cependant que, de façon surprenante, ce n'est pas dans la cathédrale et encore moins dans l'abbaye que l'on trouve le plus de saints évangéliques et universels. Deux conclusions s'imposent alors. La première est que ces derniers édifices, représentants du diocèse de Rouen, se devaient de faire une belle place aux saints évêques et abbés locaux. C'est pourquoi ils sont représentés à 23% à Saint-Ouen et 16% à la cathédrale tandis que l'on n'en trouve aucune trace à Saint-Vincent et seulement 3 ou 4% à Saint-Maclou, dont le saint patron est lui-même un saint évêque local. Le deuxième élément sur lequel on peut attirer l'attention est que l'église paroissiale de Saint-Vincent montre un fort attachement aux saints évangéliques (60%) et universels (36%) mais d'une façon fort différente puisqu'il ne s'exprime pas dans un programme consacré au salut. Ce lien traduit une dévotion de type évangélique qui prend au début du XVI^e siècle une autre tournure – lutte contre la Réforme et mise en valeur de vertus évangéliques comme la charité et l'humilité – dont nous reparlerons plus loin. Cette forte présence des saints évangéliques et universels ne se manifeste donc pas de la même façon dans les églises institutionnelles et dans l'église paroissiale de Saint-Vincent, les premières ayant la volonté de rappeler les fondements chrétiens avec une visée pédagogique, la deuxième cherchant plutôt à revendiquer des idées propres aux paroissiens. Dans les deux cas, ces saints reconnus de tous et dont les légendes sont évocatrices permettent de transmettre au mieux les messages que chacun souhaitait mettre en avant. Quoi qu'il en soit, les saints choisis pour illustrer les programmes institutionnels sont ceux-là mêmes dont les légendes sont décrites dans les recueils hagiographiques tels le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, achevé en 1244, ou dans la *Légende dorée*, rédigée entre 1250 et 1280 et dont les nombreuses éditions n'ont cessé de s'enrichir. Ils appartiennent donc à la culture chrétienne commune à la fin du Moyen Âge et leur représentation dénote la volonté d'insérer sa propre église dans la cadre d'une communauté chrétienne universelle.

c) Des archétypes

C'est probablement pour cette même raison que l'on emploie des saints que l'on peut appeler archétypaux. Chacun des actes du Christ est reproduit par des saints, qui sont souvent incarnés par des archétypes. Les saintes martyres Barbe, Marguerite, Catherine, Agathe, Apolline ou Geneviève traduisent d'emblée l'Incarnation dans la conscience du fidèle. Les apôtres Pierre et Paul sont les premiers à encadrer et accompagner le Christ : ils se trouvent ainsi systématiquement à ses côtés, à la tête du cortège des apôtres. Les saints Étienne, Laurent et Vincent symbolisent le type du martyr car la succession de leurs tortures et leur mort violente rappellent immédiatement la passion du Christ. Les évêques et abbés, membres de l'institution ecclésiastique garantissant la pérennité du message évangélique, ont à leur tête les saints Nicolas, Martin, Benoît ou Denis. Les évêques locaux, qui ancrent l'évangélisation dans un contexte local, sont représentés par les personnalités fortes du diocèse – dans le cas de Rouen, par saint Romain, saint Ouen ou saint Nicaise. Enfin, le groupe des docteurs de l'Église ou des évangélistes sont symbolisés par Jérôme et Grégoire, ainsi que Matthieu et Marc. Ces archétypes permettent de synthétiser plus clairement les différentes phases de l'Évangile, ne faisant que reproduire les processus déjà élaborés dans les légendes hagiographiques. Ainsi, pour H. Delehaye, les plus populaires d'entre elles mettent en avant non pas les particularités individuelles de chaque saint mais les caractéristiques communes et emblématiques du type de saint décrit : le martyr pour saint Laurent, le saint évêque missionnaire pour saint Martin...³³³. Il précise ainsi que les vies de saints sont répétitives, cherchant à mettre en valeur les caractéristiques fondamentales de la sainteté qui se rapprocheraient au plus de la vie du Christ³³⁴. Il donne entre autres exemples le crucifix miraculeux qui apparaît à saint Hubert entre les bois d'un cerf comme dans la légende de saint Meinulphe et de saint Eustache, ou encore la récurrente scène de la lutte contre le dragon que l'on retrouve dans de nombreuses légendes³³⁵. A. Kleinberg affirme encore que la légende des saints a été débarrassée de « ces nuances hétérogènes » pour permettre de créer des types plus facilement mémorisables³³⁶. J. Fried, qui étudie l'élaboration de la vie de saint Benoît dans un contexte mémoriel montre encore que les *Dialogues* de Grégoire le Grand, dans lesquels sont consignés les épisodes de la vie du saint, mettent en valeur non pas le récit à proprement

³³³ Delehaye 1906, p. 27.

³³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³³⁶ Kleinberg 2005, p. 49.

parler, mais plutôt le type même du saint homme, du béni et du thaumaturge³³⁷. L'auteur souligne que la part d'historicité de sa vie n'a aucune importance mais que le but du récit est la projection sur les saints de modèles que les hommes voulaient voir représentés. L'auteur insiste sur le caractère mythique de sa légende, qui est en réalité le transfert d'archétypes sociaux³³⁸.

d) Des *exempla* illustrés ?

On pourrait donc expliquer la présence de ces archétypes, notamment dans les programmes dédiés au salut, par la volonté de vulgariser l'enseignement chrétien tout comme on pouvait le faire dans les compilations hagiographiques ou encore dans les *exempla*. On sait qu'une grande chaire, construite à l'angle nord-ouest de la façade de la cathédrale pour prêcher contre les hérétiques et les sorciers, fut détruite en 1479³³⁹. Ce type d'images hagiographiques, telles qu'on les trouvait sur les façades et portails, pouvaient-elles être des « *exempla* illustrés » ?

Les *exempla* se sont développés à partir du XII^e siècle parce que l'Église devait faire face à de nouvelles situations : essor économique, hérésies, forte urbanisation...³⁴⁰ – La prédication ainsi que l'apparition des ordres mendiants ont pu être expliqués par la volonté d'adaptation à ces nouveaux phénomènes qui risquaient de remettre en cause la légitimité chrétienne. Jacques Le Goff les définit ainsi : « Un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire »³⁴¹, définition qui peut en partie s'apparenter aux représentations hagiographiques des programmes eschatologiques.

H. Martin, qui consacre un ouvrage au *Métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge*, nous apprend, en prenant exemple sur un recueil de sermons conservé à la Bibliothèque nationale (ms. Fr. 17068), que les saints et la Vierge occupent la moitié des sermons³⁴². Ils sont donc tout aussi présents que dans l'iconographie et ont également pour vocation de montrer la voie vers le salut. Par ailleurs, on y trouve essentiellement des saints évangéliques et des saints du haut Moyen Âge, mais pas de saints récents³⁴³. Les *exempla* de la fin du Moyen Âge présentent peu d'innovations narratives puisqu'ils puisent dans un fonds

³³⁷ **Fried 2002**, p. 100.

³³⁸ *Ibid.*, p. 102.

³³⁹ ADSM G 2140.

³⁴⁰ **Schmitt 2001**, p. 154.

³⁴¹ **L'Exemplum...1982**, p. 37-38.

³⁴² **Martin 1988**, p. 509.

³⁴³ *Ibid.*, p. 414, 510.

de textes datant d'avant 1350³⁴⁴. La rhétorique des sermons prend alors appui sur les valeurs chrétiennes traditionnelles comme le font la plupart des programmes iconographiques rouennais. Ainsi que dans les programmes consacrés au salut, les sermons évoquent le temps des origines chrétiennes, puis, de façon plus ponctuelle, le passé proche ainsi que des événements atemporels³⁴⁵. Par ailleurs, les recueils d'*exempla*, traduits en langue vulgaire, sont essentiellement lus par un public aristocratique³⁴⁶.

Cependant, il ne semble pas que les programmes iconographiques consacrés au salut aient été un support illustratif appuyant les sermons de prédicateurs : H. Martin n'a trouvé aucun exemple où l'un des se sert des images³⁴⁷. Les *exempla* semblent plus simples que les discours élaborés à travers les images hagiographiques puisque les personnages de saints y sont stéréotypés, ne sont jamais enracinés localement, leur pouvoir miraculeux jamais mentionné³⁴⁸. Il s'agit davantage de discours moraux simples. Ainsi, bien qu'*exempla* et illustrations hagiographiques puissent tous deux imprégner progressivement les fidèles en se servant de métaphores, il apparaît que les programmes iconographiques sont plus complexes, plus enracinés dans le contexte temporel et géographique contemporain et donc moins accessibles que les sermons, qui, déjà, étaient réservés à une élite. La prédication « vulgarise » et permet de relier les deux niveaux de culture, cléricale et laïque³⁴⁹. La complexité des programmes iconographiques des églises dénote une fidélité beaucoup plus importante au message biblique et théologique.

Par conséquent, si les moyens rationnels mis en œuvre par le clergé – composition hiérarchisée, utilisation de saints populaires voire archétypaux – impliquent une volonté didactique de la part des concepteurs, on ne peut pas parler, comme dans le cas des *exempla*, de vulgarisation. La réelle subtilité et cohérence des programmes iconographiques traduit plutôt une volonté de description idéale de l'ordre chrétien tel qu'il a été établi dans les Évangiles, chaque fidèle pouvant y être plus ou moins sensible en fonction de son imprégnation culturelle.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 488.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 521, 523.

³⁴⁶ **Les Exempla...1992**, p. 19.

³⁴⁷ **Martin 1988**, p. 586. Citons également **Thénard-Duvivier 2007**, p. 356-357, qui conclut que les portails des Libraires et de la Calende de la cathédrale ainsi que le portail des Marmousets de Saint-Ouen n'étaient pas utilisés dans le cadre de sermons.

³⁴⁸ **Martin 1988**, p. 412, 414.

³⁴⁹ **Schmitt 2001**, p. 183.

C) Les programmes iconographiques rouennais : une vision préconçue de l'ordre chrétien

a) Une cohérence d'ensemble

Après l'étude du corpus rouennais, nous avons pu effectivement relever, en nous appuyant également sur des études déjà effectuées sur certains ensembles, un certain nombre de programmes cohérents dans les églises rouennaises. La plupart des édifices comportent encore aujourd'hui un nombre suffisant d'images pour pouvoir dessiner les contours d'ensembles unis par un projet iconographique, que ce soit dans la totalité de l'édifice ou dans des sous-ensembles (façades, portails...). Afin de juger de la pertinence de cette notion de programme cohérent, nous pouvons nous attarder sur deux articles récents traitant de ce problème. W. Schlink pose ainsi d'emblée clairement la question dans un article publié dans *le Monde des cathédrales* : « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Âge ? »³⁵⁰. Il cherche à remettre en question cette notion « d'œuvre d'art totale » et d'unité qui peut exister dans la cathédrale gothique en démontrant qu'il existe des ruptures. Il dénonce ainsi le « standard scientifique » qui impose à tout chercheur de trouver une vision d'ensemble dans tout programme vitré ou sculpté. Il cite en premier lieu É. Mâle, qui, dans *l'Art religieux du XIII^e siècle en France* voit une cohérence iconographique dans toute église, le dénominateur commun étant l'histoire du salut, depuis la Genèse jusqu'au Jugement dernier. Il admet ensuite que le postulat d'É. Mâle a effectivement permis à certains chercheurs de trouver des programmes d'une grande cohérence et cite justement en exemple l'étude de L. Lefrançois-Pillion sur les façades des Libraires et de la Calende de la cathédrale de Rouen. Il explique encore qu'actuellement, un certain nombre de chercheurs expliquent l'iconographie des grands programmes médiévaux par la fonction particulière de chaque église dans laquelle ils se déploient : à Reims, par exemple, portails et vitraux mettent en valeur la fonction de l'église comme lieu de sacre. Cependant, d'autres programmes iconographiques décrivant des thématiques variées sont visibles : portails et vitraux sont également illustrés de figures d'évêques locaux cherchant à mettre en avant le rôle de l'église rémoise dans l'histoire du salut. Il cite ensuite d'autres exemples de « programmes indépendants », dans les cathédrales d'Amiens et de Chartres. Il critique enfin la volonté systématique de rattacher des programmes iconographiques à vocation locale – par exemple l'illustration de la possession d'une sainte relique – dans une iconographie plus universelle de l'histoire chrétienne. Pour

³⁵⁰ Schlink 2003, p. 13-40.

lui, ces programmes « locaux » doivent être lus indépendamment et ne représentent pas l'inscription de l'église locale dans l'église universelle. Il conclut en tentant de définir le contenu et l'ampleur d'un programme iconographique « cohérent ». Il propose ainsi de faire des espaces architecturaux – chœur, portail, façade, chapelle – les limites strictes du programme, qui ne peut donc aller au-delà. Il reprend l'analyse de L. Grodecki sur l'iconographie des vitraux du déambulatoire de Suger à Saint-Denis, qui démontre que des programmes iconographiques complexes sont réalisés à côtés de vitraux très simples. À Chartres, également, l'auteur affirme que « les programmes qui dépassent les limites de la verrière se comptent sur les doigts de la main ». Il revendique enfin le droit de parler d'une verrière comme d'un programme totalement autonome. Si l'on compare les arguments avancés dans cet article et nos propres conclusions, force est de constater que l'on ne peut totalement adhérer à la thèse de W. Schlink. Certes, il existe bien des « programmes indépendants » et nous pensons particulièrement à des œuvres isolées : commandes d'un vitrail ou d'une sculpture par un particulier, ecclésiastique ou laïc. On ne peut évidemment parler d'un programme sculpté et vitré cohérent pour l'ensemble de l'église en excluant toute forme d'œuvre autonome. Mais nous avons relevé, pour chaque église étudiée où le programme est encore suffisamment consistant, un grand nombre de programmes iconographiques cohérents qui peuvent le cas échéant se situer sur plusieurs supports sans délimitations spatiales. Par ailleurs, si l'on admet que plusieurs thèmes peuvent illustrer l'ensemble du programme iconographique ou même les sous-ensembles – tels les portails, les façades ou les chapelles –, comme la mise en valeur de la fonction particulière d'une église, l'inscription de l'église dans l'histoire du salut ou l'Église universelle, ou encore « l'affichage » des reliques conservées par l'église, on ne peut exclure totalement l'idée que ces différents thèmes puissent cohabiter voire se répondre subtilement dans un projet plus vaste insistant finalement sur les différentes fonctions de l'église, locales ou universelles. Ainsi, certains sous-ensembles peuvent être étudiés séparément si l'analyse porte sur une thématique précise. Par exemple, on peut étudier l'iconographie du portail des Libraires et de la Calende de la cathédrale dans la perspective d'un programme dédié au salut et une volonté d'inscrire l'église rouennaise dans une histoire chrétienne plus universelle. Par ailleurs, si l'on couple cette étude avec celle des vitraux de la chapelle de la Vierge sur lesquels se trouvent des évêques locaux, réalisés entre les deux portails, on comprend aussi la volonté de l'archevêque rouennais et du chapitre cathédral de présenter ses saints évêques, et par analogie ses archevêques contemporains, comme des guides pour les fidèles vers le salut. À un thème chrétien universel s'ajoute donc ici une volonté de mettre en valeur la cathédrale elle-même, ce qui implique qu'au message universel

s'ajoute un discours sur la fonction de l'église locale. On ne peut donc rejeter d'emblée l'existence de programmes cohérents et complexes se déployant sur plusieurs supports, et ceci particulièrement dans les églises institutionnelles où nous retrouvons systématiquement les mêmes thèmes. Le cas du programme vitré et sculpté de l'église abbatiale Saint-Ouen de Rouen est pour cela emblématique puisque l'ensemble, conçu au début du XIV^e siècle, a ensuite été poursuivi par les différents abbés et ce jusqu'au XVI^e siècle. Il est évident que les thématiques sont adaptées aux différents emplacements – chœur, transept ou portail –, mais l'ensemble est relié par des sujets communs qui ont pu être analysés récemment³⁵¹. Là encore, la présence d'un programme cohérent est indiscutable, même si ont été ajoutées vers 1508 d'autres verrières dans les bas-côtés de la nef qui ne participent pas de ce programme et qui développent des thèmes iconographiques indépendants. Dans le texte établi par l'abbé Jean Roussel au début du XIV^e siècle et qui décrivait l'iconographie de l'église, celui-ci indiquait clairement qu'elle devait être « à l'image de la Jérusalem céleste ». Les verrières expriment explicitement la volonté de l'abbé, qui, par ailleurs, avait également ajouté dans ce libellé la nécessité d'économiser de l'argent pour permettre l'achèvement de ce programme iconographique. Ce texte va à l'encontre des arguments développés par W. Schlink, même si nous pensons qu'il s'agit là d'un cas exceptionnel. L'évocation de l'abbaye de Saint-Ouen comme Jérusalem céleste nous permet de rebondir sur un deuxième article de P. Kurmann, « La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem céleste ? », qui pose encore la question de la cohérence du programme iconographique³⁵². Cette réflexion part du constat que l'Église est le reflet terrestre de la Jérusalem céleste. L'auteur se demande donc si l'espace architectural et iconographique de l'église pouvait lui aussi être à l'image de la cité céleste et constituer une métaphore de l'Église. Il indique ainsi que, dans les textes liturgiques, l'église est comparée à la communauté des fidèles qui forme l'Église. Il rappelle que théologiquement toute église est une représentation de la Jérusalem céleste mais se demande ensuite si cela est visible structurellement et iconographiquement. Il réfute la thèse que l'architecture de la cathédrale soit la transposition parfaite de la cité céleste mais reconnaît que certaines images peuvent l'illustrer. Il cite ainsi plusieurs exemples sculptés mais trouve que c'est essentiellement dans les vitraux que s'est construite l'image de la cité idéale. Les légendes bibliques ou hagiographiques se construisent non pas dans un contexte historique mais bien dans le monde céleste dont

³⁵¹ **Blaise 2006.**

³⁵² **Kurmann 2003**, p. 41-56.

l'architecture, peuplée d'anges, est représentée dans les dais et les arcatures des verrières. Ce sont donc ces images qui sont à même de créer un environnement propice au salut des fidèles.

D'autres chercheurs qui ont pu étudier particulièrement certains programmes vitrés confirment, eux aussi, la cohérence des ensembles. C'est le cas pour la cathédrale de Troyes dont les vitraux du XIII^e siècle ont été étudiés par S. Balcon et E.-C. Pastan³⁵³. Les auteurs distinguent trois campagnes successives et distinctes réalisées sur près 230 ans mais retrouvent pourtant, comme à Saint-Ouen, des thématiques communes qui unissent l'ensemble des verrières : unité de composition aussi bien qu'unité iconographique. Malgré une volonté d'individualisation de chaque campagne vitrée, les thèmes marial, du martyr, de la Passion et des croisades reviennent dans les trois ensembles. S. Balcon et E.-C. Pastan concluent que l'idée maîtresse qui court tout au long du programme est celle du rôle du Christ dans l'obtention du salut³⁵⁴. Les saints évêques du diocèse, de même qu'à Notre-Dame et Saint-Ouen de Rouen, intègrent cette thématique du salut tout en évoquant les origines locales. Il n'existe pas de texte de conception, comme à Saint-Ouen, relatant le projet de départ : un plan global aurait ainsi pu être établi aux alentours de 1200, ou bien les successeurs auraient repris les idées développées à l'origine du programme. Les auteurs insistent enfin sur le fait que l'ensemble, trop complexe, ne peut être une « Bible pour les illettrés ». Ainsi, la cohérence des programmes iconographiques rouennais, également relevée dans d'autres églises³⁵⁵, n'est pas tant un enseignement du salut qu'une transposition de l'histoire chrétienne dans l'espace de l'église.

b) Des commanditaires cultivés

La complexité de ces programmes iconographiques est probablement à l'image de la culture de leurs concepteurs. Les édifices où se développent ces grands programmes iconographiques consacrés à la transmission du message évangélique sont des établissements que l'on pourrait qualifier d'institutionnels. En effet, nous les trouvons dans la cathédrale, vitrine du diocèse, dans l'abbaye de Saint-Ouen, représentante du clergé régulier, et enfin dans l'église paroissiale de Saint-Maclou que l'on considérerait comme la fille aînée de la cathédrale et dont les curés étaient des proches des archevêques. À ce titre, les thématiques iconographiques et les innovations formelles y sont toujours en lien avec celles conçues pour la

³⁵³ Pastan, Balcon 2006, p. 130.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 131.

³⁵⁵ LVBN 2006, p. 183-184. La cohérence des vitraux de la nef de Notre-Dame d'Alençon a été remarquée récemment. Dans un programme typologique, la figure de la Vierge fait le lien entre deux temps bibliques depuis la Création jusqu'à la Rédemption.

cathédrale. C'est pourquoi ces grands programmes dédiés au salut sont presque systématiquement commandés au moment où l'archevêché est occupé par des personnalités ecclésiastiques de premier plan. Certains archevêques ou abbés, très investis dans la direction de leur diocèse, étaient directement impliqués dans la conception iconographique de leur église. C'est le cas de Guillaume de Flavacourt, archevêque de Rouen, et de Jean Roussel, abbé de Saint-Ouen, en fonctions au début du XIV^e siècle. D'autres, comme Guillaume d'Estouteville ou Georges d'Amboise, archevêques rouennais mais aussi cardinaux et légats du pape, peu présents dans leur diocèse, ont délégué leur charge à de fortes personnalités ecclésiastiques.

Guillaume de Flavacourt, archevêque de 1278 à 1306, est à l'initiative des portails des Libraires et de la Calende ainsi que de l'agrandissement de la chapelle de la Vierge, laquelle sera ornée de nouveaux vitraux. Dès 1262, il reçoit une prébende de la cathédrale de Rouen. Il en possédait également une de Notre-Dame de Paris. Vincent Tabbagh le qualifie de « prélat à la personnalité affirmée, aux idées tranchées, qui déploie son activité tant aux niveaux local et provincial que national »³⁵⁶. Il remplit ainsi totalement sa fonction épiscopale et administre de façon dynamique son diocèse en faisant œuvre de charité, en développant le culte des saints – notamment des saints archevêques locaux – et en présidant plusieurs conciles provinciaux³⁵⁷.

Parallèlement au chantier de la cathédrale, l'abbé Jean Roussel (1303-1339), dont nous savons peu de choses, fait reconstruire l'église abbatiale de Saint-Ouen pour laquelle il conçoit un programme vitré et sculpté de grande ampleur. Natif de la région de Rouen, il occupa différentes fonctions au sein de l'abbaye avant d'en prendre la tête en 1303, et ceci jusqu'à sa mort en 1339. Dès le XIV^e siècle, son abbatiat était essentiellement associé au chœur nouvellement édifié, comme l'évoque la Chronique des abbés de Saint-Ouen de Rouen : « Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen »³⁵⁸. Dans ce texte, le faste de son enterrement dans la chapelle axiale nouvellement construite tient la plus grande place : ses funérailles s'apparentaient ainsi à une consécration du chœur puisqu'elles coïncidaient avec la fin des

³⁵⁶ Tabbagh 1998, p. 90.

³⁵⁷ Pour la biographie de Guillaume de Flavacourt, voir *Ibid.*, p. 89-92.

³⁵⁸ BNF ms. 04946, publié dans Michel 1840, p. 23-28 : « L'abbé Jehan Marc-d'Argent tout plain de bien et d'au-mentacions fist en la dite prieurté, et fist la grant sale que l'en apele quant à present l'Enfermerie, et mout d'autres choses qui chi ne sunt pas escriptes. Et trova le dit abbé l'abéie bien garnie de tous biens souffisanment et de bons arrieraiges en grains et en deniers, qui estoient deus à la dite abaie trops plus qu'ele ne devoit, sans compareson. Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen, et fist dessusques as piliers de la tour ; lesquiex piliers il consumma, et deux autres au-desseux, si comme cy devant est escript. »

travaux dans cette partie de l'édifice³⁵⁹. L'épithaphe sur son tombeau rappelait par ailleurs son rôle déterminant dans la reconstruction de l'église³⁶⁰. Nous savons maintenant que ce grand abbé est à l'origine de tous les raffinements iconographiques développés au sein du programme.

F. Pleybert attribue la conception de la façade de la cathédrale au chanoine et doyen Nicolas Oresme (1363-1376) qui fut aussi chanoine de Notre-Dame de Paris, maître de théologie à Paris, grand maître du collège de Navarre et proche du roi Charles V³⁶¹. Ce grand ecclésiastique avait certainement la volonté d'inscrire sur la nouvelle façade les fondements chrétiens auxquels il était particulièrement attaché.

Les stalles, conçues sous l'épiscopat de Guillaume d'Estouteville (1453-1483), semblent là encore tributaires de la personnalité singulière de l'archevêque. V. Tabbagh attire l'attention sur son « exceptionnelle carrière [qui] dépasse largement le cadre de la Normandie »³⁶². Cet homme cumula un très grand nombre de bénéfices ecclésiastiques si bien qu'il acquit une immense fortune. Sa carrière romaine comme légat du pape et cardinal l'éloigne de ses charges ecclésiastiques rouennaises : archevêque à partir de 1453, il devient ensuite abbé de Saint-Ouen en 1462. Il nomme des vicaires de grande qualité, qui, semble-t-il, prennent de nombreuses initiatives. Bien qu'absent et peu impliqué dans la vie de son diocèse, il fait de nombreux dons pour la cathédrale et l'abbaye et a un goût certain pour les grands aménagements. « Multiplier les générosités, satisfaire les sollicitateurs, faire grâce, maintenir le bon ordre traditionnel lui paraissent les manifestations les plus éclatantes du pouvoir épiscopal, parce qu'elles confinent à la souveraineté », résume V. Tabbagh³⁶³ ; il participe ainsi au financement de la chaire épiscopale de la cathédrale. Il est probable qu'il n'a pas conçu l'iconographie des stalles, certainement déléguée à quelques membres du chapitre, mais le faste de son épiscopat a permis de concevoir une iconographie propre à exalter la cathédrale.

Il est en de même pour l'archevêque Georges d'Amboise (1494-1510) qui, bien que peu présent dans son diocèse, en confia en partie la responsabilité à son vicaire Artus

³⁵⁹ La *Chronique* est constituée de courtes notices sur les abbés. Celle de Jean Roussel est la plus développée : quelques lignes décrivent sa vie alors que plusieurs pages sont consacrées à son enterrement. **Michel 1840**, note 3, p. 27-28 : « Et cen fait, le corps d'icelli abbé fut mis en une sépulture en la capele Nostre-Dame du moustier dessus dit ; laquele il fit faire à son vivant en la destre partie d'icelle capelle. »

³⁶⁰ Sa tombe se trouvait sur le côté droit de la chapelle de la Vierge, voir **Pommeraye 1662**, p. 294-297. Sur celle-ci se trouvait inscrit : « *Hic jacet frater Johannes Marc d'Argent, alias Roussel, comdam abbas istius monasterii ; qui incepit edificare istam ecclesiam de novo, et fecit chorum et capellas et pilliaria turris et magnam partem crucis monasterii antedicti* », dans **Michel 1840**, note 3, p. 27. *Ibid.*, note 3, p. 1.

³⁶¹ Voir **Tabbagh 1998**, p. 302, et **Pleybert 2001**, p. 179-181.

³⁶² Pour la biographie de Guillaume d'Estouteville, voir **Tabbagh 1998**, p. 130-136.

³⁶³ *Ibid.*, p. 131.

Fillon³⁶⁴. Cependant, V. Tabbagh affirme que « l'archevêché de Rouen tient une large place dans la carrière de cette personnalité de tout premier plan, qui ne l'a jamais négligé »³⁶⁵. Tout comme Guillaume d'Estouteville, il cumule un très grand nombre de bénéfices ecclésiastiques et jouit d'une grande fortune personnelle. Cardinal et légat du pape, il passe la plupart de son temps en Italie, mais il administre son diocèse en déléguant à des vicaires, qui jouent alors un rôle essentiel, et en finançant une grande partie des constructions et embellissements religieux ou civils. Artus Fillon est très probablement le concepteur de l'iconographie du portail central de la cathédrale ainsi que de la façade occidentale et du buffet d'orgue de Saint-Maclou dont il était le curé³⁶⁶. Il fit ses études supérieures à Paris, appartenait au collège de Navarre et était docteur en théologie. Vicaire à partir de 1506, puis curé de Saint-Maclou en 1507, il assumait dès lors de hautes charges ecclésiastiques à Rouen. Ses biographes soulignent son implication dans la gestion du diocèse, notamment en ce qui concerne les questions de la fonction pastorale des évêques³⁶⁷.

Les exemples que nous connaissons le mieux, ceux de Nicolas Oresme pour la façade de la cathédrale de Rouen ou d'Artus Fillon pour Notre-Dame et Saint-Maclou, nous montrent la volonté de ces deux fortes personnalités ecclésiastiques de concevoir des programmes iconographiques traduisant leurs préoccupations théologiques. Sans pouvoir dire s'ils s'adressaient aux laïcs, on peut tout de même penser qu'ils étaient destinés à réaffirmer les fondements de la foi chrétienne. C'est donc l'église institutionnelle – « institution de croyance, un instrument de faire croire »³⁶⁸ – qui prend en charge ces grands discours sur l'histoire chrétienne et l'importance de la foi dans l'Évangile aux endroits « stratégiques ». Cependant, il s'agit peut-être moins d'enseigner aux fidèles que de peupler ces lieux de mémoire d'une cour céleste destinée à rappeler le message évangélique et la question du salut, qui restait au cœur des préoccupations des fidèles. Il semble donc qu'à cette époque, et dans ce contexte, l'image hagiographique soit davantage utilisée dans le cadre de programmes iconographiques narratifs que pour valoriser les reliques conservées dans l'édifice.

c) Des images incarnées

C'est pourquoi nous devons remettre en question l'adage qui veut que les programmes hagiographiques soient conçus en fonction des reliques conservées dans l'édifice. À propos de

³⁶⁴ Pour la biographie de Georges d'Amboise, voir *Ibid.*, p. 139-141.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶⁶ Pour la vie d'Artus Fillon, voir **Picot 1910**, p. 1-58.

³⁶⁷ Voir *Ibid.*, p. 9, et **Tabbagh 1998**, p. 140.

³⁶⁸ **Schmitt 2001**, p. 82.

l'église abbatiale de Saint-Ouen, F. Perrot écrit ainsi en 1979 : « Dans les fenêtres basses, les vitraux légendaires évoquent l'enfance du Christ dans la chapelle de la Vierge et racontent dans les autres baies du déambulatoire, la vie des saints dont l'abbaye conservait des reliques ou bien, dans la nef, les saints que les abbés bâtisseurs honoraient particulièrement »³⁶⁹. Cette affirmation, qui veut faire la démonstration du lien entre images et reliques, est si courante qu'on la retrouve encore dans les mêmes termes concernant les églises bas-normandes : « [...] les thèmes développés dans les verrières des cathédrales bas-normandes sont extraits essentiellement de la vie des saints, dont les reliques étaient alors, comme à Bayeux, conservées dans les trésors de ces édifices »³⁷⁰. F. Neveux, essayant de cerner le phénomène du culte des saints durant la période des XIII^e-XIV^e siècles, reconnaît d'emblée qu'une telle entreprise doit forcément passer par l'étude des reliques : « Il est difficile de savoir quels sont les saints les plus vénérés. L'une des façons d'appréhender la question consiste à étudier les collections de reliques »³⁷¹. Ce lieu commun, qui semble légitime à la période précédente, est-il approprié pour l'époque médiévale tardive à Rouen ? On ne peut nier que, d'une manière générale, le culte des reliques suscite encore une grande ferveur à la fin du Moyen Âge.

En effet, à cette période, la cathédrale de Rouen paraît être le premier centre de pèlerinage de la ville³⁷². Elle reçoit ainsi la visite des populations du diocèse à l'occasion des grandes fêtes. V. Tabbagh nous rappelle, à travers la description de l'historien Pierre Cochon, que la vénération des reliques est encore très fervente au XV^e siècle. Le 15 juin 1412, trente-six fiertes et soixante-six reliquaires furent suivis par cinquante mille fidèles³⁷³. En 1456, une procession se rendant à Saint-Ouen avec la châsse de Notre-Dame et de Saint-Romain est organisée pour remercier de la victoire remportée par les Chrétiens sur les Turcs³⁷⁴. Dix ans plus tard, on porte en procession la châsse de Saint-Romain pour que cesse la peste qui sévit à Paris et pour la paix du royaume³⁷⁵. Ces quelques exemples confirment que le culte des reliques conservées dans la cathédrale, comme celles de saint Sever ou de saint Romain, était semble-t-il encore bien vivant au XV^e siècle. Il était encouragé par le chapitre cathédral, qui voit là une façon de stimuler les dons³⁷⁶. Les processions – durant lesquelles clergé et confréries exposent aux yeux de tous reliques, ornements liturgiques et images de saints – sont

³⁶⁹ **L'Abbatiale de Saint-Ouen...1979**, non paginé.

³⁷⁰ **LVBN 2006**, p. 25.

³⁷¹ **Neveux 2005**, p. 247.

³⁷² **Tabbagh 1997**, p. 222.

³⁷³ *Id.*

³⁷⁴ **ADSM G 2135**.

³⁷⁵ **ADSM G 2137**.

³⁷⁶ **Tabbagh 1997**, p. 222.

encore un phénomène important à la fin du Moyen Âge³⁷⁷. Ainsi, dans le diocèse, après la célébration de messes, c'est aux processions ou aux pèlerinages que les fidèles ont le plus recours³⁷⁸. La célébration des fêtes des saints donnent aussi l'occasion d'exposer les reliques dans le chœur³⁷⁹. Cependant elles ne sont soumises aux yeux des fidèles qu'exceptionnellement : une ordonnance de 1436 demandait au garde du revestiaire de n'exposer les reliques qu'aux yeux des personnes pieuses et en présence d'un ou deux chanoines³⁸⁰. Pierre Cochon atteste ainsi que les reliques sont, de manière générale, abritées dans la salle du trésor.

Il est vrai qu'un certain nombre de saints représentés dans l'édifice y avaient leurs reliques conservées. Cependant la correspondance littérale entre un ensemble iconographique et la collection des reliques n'est pas probante. Prenons quelques exemples. Le portail des Libraires, les vitraux de la chapelle de la Vierge et le Portail de la Calende ont tous trois été réalisés au tournant du XIV^e siècle. Or les saints représentés à titre individuel (c'est-à-dire hors du groupe des apôtres et des saints évêques) ne sont que 20% à avoir des reliques dans la cathédrale (tableau 9). Sur les stalles de la cathédrale, ils ne sont plus que 14%. Nous n'avons, par ailleurs, aucun exemple de programme iconographique construit en fonction des reliques conservées dans l'édifice. Prenons, à l'inverse, certains saints particulièrement célébrés dans la liturgie de la cathédrale. Dom Pommeraye, comme Ch. de Beaurepaire, insistent particulièrement sur la fête de saint Sever – pris pour l'évêque d'Avranches, mais dont les reliques conservées étaient celles de l'évêque de Ravenne – pour laquelle la commémoration était visiblement très importante : sermon, procession, prédication, exposition des reliques aux fidèles³⁸¹. En 1290 et 1298 furent réalisés un buste et un bras reliquaire pour les reliques du saint. Or, une seule verrière représente l'évêque³⁸². Cependant, intégrée dans une série illustrant la lignée épiscopale, elle figurait non pas l'évêque de Ravenne mais celui d'Avranches. L'importance de la commémoration faite au saint n'était donc pas traduite par l'image. Il semble qu'à l'inverse, la mise en valeur de certaines reliques soit, en réalité, liée à la conception iconographique de programme de grande envergure. Ainsi, lorsque la chapelle de la Vierge, nouvellement reconstruite au début du XIV^e siècle, est ornée de vitraux de saints archevêques, le chapitre et l'archevêque n'hésitent pas à mettre en valeur le culte de saint Sever, évêque de Ravenne, dans le but de le faire passer pour l'évêque de Rouen, présent dans

³⁷⁷ Farin 1976, t. 1, 3^e partie, p. 32-52.

³⁷⁸ Vincent 1988, p. 151-152.

³⁷⁹ Beaurepaire 1880-1881, p. 51.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

³⁸¹ Pommeraye 1686, p. 76. Beaurepaire 1880-1881, p. 51.

³⁸² Voir notice I-1.1.

la lignée épiscopale sainte. Le culte des reliques ne semble donc pas à l'origine de la conception de programmes iconographiques, surtout lorsqu'il s'agit d'une iconographie eschatologique, mais plutôt la conséquence. Un seul exemple, celui de saint Romain, pourrait contredire cette assertion ou du moins la nuancer.

Le privilège de Saint-Romain avait été délivré par le roi Dagobert à l'archevêque rouennais et au chapitre cathédral. Ce dernier avait aussi le droit de libérer un prisonnier le jour de l'Ascension pour commémorer l'un des épisodes de la vie du saint : le miracle de la « gargouille ». Saint Romain partit en effet combattre un dragon maléfique qui menaçait Rouen. Pour cela, il demanda l'aide de ses habitants. Seul un prisonnier répondit à l'appel et assista Romain dans sa lutte contre l'animal sauvage qui fut enfin vaincu, maîtrisé par le saint grâce à l'étole que le prisonnier lui avait donnée. On rendit donc honneur au courage du prisonnier en libérant un chaque année. Après avoir été délivré, il était mené à la Vieille-Tour et livré à la confrérie de Saint-Romain³⁸³. Une procession qui réunissait le chapitre cathédral autour de la châsse de saint Romain, le clergé des paroisses et couvents de la ville autour de la châsse de leur saint patron et une représentation du dragon, partait du portail des Libraires pour rejoindre le prisonnier et la confrérie. Le prisonnier devait alors soulever trois fois la fierte de saint Romain. Couronné de fleurs blanches représentant l'innocence retrouvée, il retournait à la cathédrale suivi du clergé et des fidèles rouennais pour y poser la châsse sur le maître-autel. La mention de ce privilège n'apparaît qu'en 1210 mais il existe vraisemblablement au moins depuis le XII^e siècle³⁸⁴. La première évocation du miracle de la gargouille ne date, quant à elle, que de 1394³⁸⁵. Le programme sculpté consacré à la légende de saint Romain au portail de la Calende de la cathédrale (vers 1310-1330) ne relate pas cet épisode de la vie du saint. Il semble donc que le chapitre ait instrumentalisé la légende de saint Romain pour justifier un privilège qu'elle possédait déjà antérieurement. Quoi qu'il en soit, l'utilisation de la légende hagiographique rendit le privilège populaire puisque la

³⁸³ **Saint Romain...1980**, p. 56-59.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 36, fait état d'une lettre (**BMR ms. 1193**, f°126) envoyée par l'archevêque de Rouen Robert au roi Philippe Auguste en 1210 qui cite explicitement le privilège.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 40. ADSM G. 3479 : « Item et dit l'en comunément et est bien à tenir et à croire pour vérité que ledit privilège fu ainsi ordené en l'onneur et remembrance des notables et beaux miracles que fist ledit glorieux saint, monseigneur saint Romain, à la cité de Rouen et à tout le pais de environ. Entre lesquieulx, par la grâce de Dieu, il prinst et mist en subjection un grant serpent ou dragon qui estoit environ Rouen et beste du pais telment que nulz n'osait converser ne habiter en icelui pais. Et ensement icelui glorieux saint chasse et mist hors d'icelui paiz anemis et melvez esperis qui conversoient et habitoient en icelui pais, telment que aucun n'y osoit demourer, avecques plusieurs autres grans et notables miracles que Dieu fist pour luy en sa vie et depuis son trespasement comme il peult estre sceu nottoirement. »

procession était suivie d'une foule de fidèles. Ce fut visiblement l'occasion d'affirmer la puissance de la cathédrale et de réunir la ferveur dévotionnelle des fidèles autour du saint local. La seule évocation iconographique du privilège se trouve aujourd'hui dans la baie 28 de la cathédrale de Rouen (fig. 203). Il monopolise plus de six scènes sur les neuf qui occupent le vitrail : *le Miracle de la gargouille*, où le prisonnier retient le dragon à l'aide de son étole auprès de saint Romain devant la ville (fig. 204), *Le roi accordant à l'archevêque le privilège*, *la Remise des clefs de la prison au chapitre*, et trois scènes consacrées à *la Procession* dans la ville de Rouen où le prisonnier porte la châsse suivi des fidèles, investissent les parties basses de l'œuvre (fig. 205). L'iconographie de ce vitrail, commandé par la confrérie de saint Roman vers 1521, révèle l'importance de cet événement, qui occupe la majorité de l'œuvre, et l'engouement des fidèles. Le culte des reliques de saint Romain est donc encore populaire au début du XVI^e siècle, d'autant plus qu'il devient ici un vrai symbole de la ville. Son culte, qui paraît s'amplifier à la fin du Moyen Âge, nous est d'ailleurs confirmé par ses nombreuses représentations sculptées sur les maisons rouennaises³⁸⁶. Il est ainsi possible de relier la conception de la baie 28 au culte des reliques. Cependant, ce culte vise essentiellement la mise en valeur de la figure de saint Romain, et à travers elle, de la cathédrale dont il était presque devenu le deuxième saint patron. Cet exemple, unique dans notre corpus, est par ailleurs peu représentatif des autres œuvres de la cathédrale.

Le cas de l'abbaye de Saint-Ouen paraît similaire. Les saints représentés dans l'église et dont les reliques sont conservées dans l'abbaye ne sont que 29% (on peut noter que les saints de la *Légende dorée* sont plus nombreux puisqu'ils sont 36% ; tableau 9). Dans le programme des légendes hagiographiques des fenêtres basses du chœur – dont nous avons souligné la cohérence narrative – la plupart des saints, hormis Jean-Baptiste, Jean l'Évangéliste et Thomas Becket, ont leurs reliques dans l'abbaye. Cependant, il s'agit là des saints apôtres, de saint Étienne et saint Nicaise – saints très populaires – dont les reliques étaient également dans la cathédrale. On ne peut donc pas établir un net parallèle, comme il a été fait, entre la réalisation du programme vitré et les reliques.

L'abbaye de Saint-Ouen possédait les reliques de son saint patron. On sait que les reliques de saint Ouen avaient été placées à la ferveur de tous au-dessus de l'autel Saint-Pierre

³⁸⁶ Pour exemple, une maison au 12 place du Lieutenant-Aubert était ornée des représentations du XV^e ou XVI^e siècle de la *Vierge à l'Enfant* et de saint Romain avec crosse, livre et gargouille ; la façade de la maison du 29, rue Damiette, remontée au musée des Antiquités, comportait les saints Jean, Romain et Jacques réalisés à la même époque. Voir **Saint Romain...1980**, p. 20.

dans une châsse précieuse commandée par son successeur saint Ansbert³⁸⁷. Le culte qui entourait les reliques du saint, mises à disposition des fidèles, fut rappelé de façon appuyée par l'iconographie du portail des Marmousets. Depuis le rapatriement des reliques de saint Ouen en 918, l'abbaye était devenue un très grand centre de pèlerinage. Le nom seul de saint Ouen permettait de recevoir ferveur et argent. C'est pourquoi, afin de reconstruire l'abbaye à partir de 1066, Nicolas de Normandie envoya des moines quêteurs avec sa châsse jusqu'en Angleterre³⁸⁸. On sait aussi qu'un puits dans la chapelle du transept nord conservait de l'eau dans laquelle trempait un doigt de saint Ouen³⁸⁹. L'eau « sainte » était alors utilisée pour guérir la fièvre. D'après A. Masson, cette pratique paraît n'avoir cessé qu'au XVII^e siècle. Par ailleurs, au XVI^e siècle, l'abbé Antoine Bohier fait refaire la châsse de saint Ouen et l'accompagne d'une suite de tapisseries dédiée au saint³⁹⁰. Il semble que le clergé ait tenu à valoriser ce culte pour faire de l'abbaye un grand centre de pèlerinage et pour rivaliser avec la cathédrale. C'est ce que l'on constate sur les médaillons du portail des Marmousets, avec une iconographie essentiellement consacrée aux vertus du saint et de ses reliques³⁹¹. Vingt et une scènes sont ainsi consacrées au culte des reliques et aux miracles *post mortem*³⁹². La châsse du saint s'y trouve une dizaine de fois tandis que sa représentation sculptée y est figurée à huit reprises. On peut d'ailleurs noter que la dévotion à sa statue est presque aussi importante que celle qui s'effectue autour de sa châsse, ce qui nous donne un indice de la valeur que l'on accordait à l'image dans le culte des saints. Pour F. Thenard-Duvivier, le portail des Marmousets a été conçu pour rappeler l'importance des reliques du saint patron et du pèlerinage qui les entouraient, et faisait sans aucun doute partie du parcours du pèlerin³⁹³. Cette promotion du culte des reliques n'occupe cependant qu'une partie du portail, l'iconographie du tympan et des voussures s'intégrant, quant à eux, à un ensemble plus vaste comprenant la plupart des vitraux.

Ainsi, comme dans la cathédrale, la mise en valeur des reliques les plus emblématiques se fait ponctuellement dans les œuvres hagiographiques, à des endroits déterminants, mais n'est pas à l'origine de l'iconographie d'un programme complexe.

Nous avons peu de sources nous permettant d'établir une liste exhaustive des reliques des autres églises rouennaises. À Saint-Maclou, Loth mentionne des reliques de saint Maclou

³⁸⁷ Gilbert 1822, p. 10.

³⁸⁸ Masson 1930, p. 15.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁹¹ Voir notice III-1.3

³⁹² Thenard-Duvivier 2007, p. 551-552.

³⁹³ *Ibid.*, p. 552.

dans la chapelle qui lui est dédiée ainsi qu'une fête de leur translation le second dimanche de juillet³⁹⁴. Or, l'iconographie du saint n'est pas particulièrement développée, ni dans les vitraux ni sur les portails de la façade occidentale. En effet, il ne subsiste plus aucun vitrail orné de la figure de l'évêque, même si on peut supposer que sa vie et/ou sa représentation en pied il-lustraient une partie de l'édifice. Seule une sculpture surmontant le gâble du portail central de la façade est aujourd'hui conservée (fig. 206). Nous savons encore que les reliques de saint Léger, dont on ne connaît pas de représentations, étaient conservées dans l'église Saint-Étienne-des-Tonneliers et portées lors des processions des Rogations³⁹⁵.

Les données collectées dans les sources nous apprennent plusieurs choses. Il est vrai que les images peuvent, comme l'avait souligné F. Perrot pour Saint-Ouen, illustrer les saints dont les reliques sont conservées dans l'édifice. Il s'agit alors surtout de saints locaux, représentatifs de l'édifice lui-même, dans des œuvres isolées ou localisés sur une partie du programme, comme le portail des Marmousets de Saint-Ouen³⁹⁶. Mais il ne semble pas que les programmes iconographiques, comme l'étaient ponctuellement certaines œuvres, aient été conçus en fonction des reliques. En effet, nous avons démontré la cohérence narrative de ces programmes. Or, il était beaucoup plus facile de faire appel aux images pour établir un discours que de s'adapter aux reliques, plus difficiles à obtenir. L. Blancher-Riviale confirme de son côté que les œuvres des églises rouennaises, notamment les vitraux, « ont rarement été réalisées en corrélation avec l'arrivée de reliques. Elles ne servent pas à "afficher" la richesse du sanctuaire quand on ne peut exposer tous les restes sacrés »³⁹⁷. Il semble plutôt qu'images et reliques aient été utilisées de façon cohérente dans le but d'appuyer le discours du chapitre.

Les reliques, qui jouent, certes, un rôle encore très important dans le culte des saints à la fin du Moyen Âge, ne semblent donc pas être le moteur de la création de programmes iconographiques, probablement aussi parce que les images elles-mêmes assument en partie leurs fonctions³⁹⁸. Comme le trésor, elles doivent alors rappeler et transmettre les fondements historiques de l'église³⁹⁹. Si ce dernier, notamment par le biais des reliques, conserve une

³⁹⁴ Loth 1913, p. 58, 89.

³⁹⁵ Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 79.

³⁹⁶ Thénard-Duvivier 2007, p. 365-366, indique que seul le portail des Marmousets a semble-t-il été conçu dès l'origine pour entrer dans le cadre de pratiques liturgiques. En effet, il est probable qu'il faisait alors partie du parcours des pèlerins. Les portails des Libraires et de la Calende de la cathédrale ne révèlent quant à eux aucun lien avec des dispositions liturgiques propres à la cathédrale.

³⁹⁷ Blancher-Riviale 2004, p. 76.

³⁹⁸ Baschet 1996, p.14.

³⁹⁹ Pour les différentes fonctions du trésor, voir George 2006 (consulté le 10 juillet 2007).

grande importante à la fin du Moyen Âge, il apparaît que l'image est progressivement investie par le sacré, devenant elle-même le support de la médiation. D'une manière générale, l'image au Moyen Âge fait concrètement et métaphoriquement référence à l'Incarnation du sacré, à sa représentation. Les images religieuses renvoient ainsi toujours à un modèle sacré : l'homme est à l'image de Dieu, le Christ est une représentation du Père, l'Église une figuration de la Jérusalem céleste⁴⁰⁰. Le concile de Nicée II, tenu en 787, formule un décret dans lequel il est dit que les icônes, à savoir les représentations du Christ, de la Vierge, des saints et des anges « confirment la prédication apostolique en témoignant de la réalité de l'Incarnation ; c'est leur justification essentielle »⁴⁰¹. Ce n'est cependant que petit à petit que les images vont supplanter les reliques comme support de l'Incarnation de l'Esprit saint, et ceci parce que l'on accorde de plus en plus de place au visuel⁴⁰². Les historiens soulignent ainsi la volonté ecclésiastique d'accentuer l'aspect spectaculaire du culte des reliques durant le Moyen Âge. Celles-ci ne sont plus cachées, comme au haut Moyen Âge, mais mises en scènes. L'image va ensuite assumer le pouvoir d'incarnation qu'avaient autrefois les reliques. L'idée de passage des œuvres sensibles aux phénomènes invisibles, qui est facilité par la nature anthropomorphique de l'image, est ainsi développée par les théologiens des XII^e-XIII^e siècles⁴⁰³. À partir du XIII^e siècle, on ne sépare plus autant le corporel du spirituel⁴⁰⁴, ce qui permet au fidèle, lors de la prière, de fixer son attention sur l'image lui rappelant l'exemple de la sainteté⁴⁰⁵. Ainsi, la dévotion s'attache en premier lieu aux images, car les sens, vue et toucher au moins, font maintenant partie intégrante du spirituel. Phénomènes mystiques et visions vont occuper à partir du début du XIV^e siècle une place croissante, notamment grâce à l'importance désormais reconnue de l'expérience et de la subjectivité⁴⁰⁶. L'image évoque dès lors constamment la chose sainte dont elle n'est qu'un signe. Cette identification à l'image et le fait que celle-ci revête dorénavant le pouvoir d'incarnation autrefois dévolu aux reliques semblent alors reléguer ces dernières à une place secondaire. L'image du saint, plus que la notion de sainteté elle-même, est vénérée. L'anthropomorphisme propre à l'image apporte des qualités pour la dévotion que les reliques ne peuvent combler. Cette lente évolution vers une image réellement incarnée s'explique par la peur de l'idolâtrie. La représentation du corps humain dans l'église, essentiellement à travers la figuration des saints, est telle à la fin du

⁴⁰⁰ DMA 2002, p. 703.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 981.

⁴⁰² Voir notamment les questions soulevées à ce propos dans Durnecker 2007.

⁴⁰³ Baschet 1996, p. 8.

⁴⁰⁴ Schmitt 1996, p. 34.

⁴⁰⁵ Recht 1999, p. 267-268.

⁴⁰⁶ Vauchez 1999, p. 15.

Moyen Âge que les humanistes comme Gerson, puis les Réformateurs, réfutèrent l'idée que l'image est le support de la méditation. Au contraire, la précision des corps représentés pourrait créer une di-version⁴⁰⁷.

L'image est donc à la fois évocation et incarnation. Elle a une fonction de « présentation »⁴⁰⁸. Elle rend alors présent à la fois ce qui est de l'ordre de l'histoire – vie du Christ et vies de saints –, dans le but de témoigner de l'histoire sainte, mais également tout ce qui relève du céleste, c'est-à-dire la vie des ces hommes et femmes saints après la mort. Dans le premier cas, elle rappelle l'histoire chrétienne, et dans le deuxième permet l'Incarnation de l'invisible. Elle est la manifestation d'une vérité, et elle permet de se faire une représentation imaginaire de cette vérité évoquée dans la théologie chrétienne⁴⁰⁹. Elle a dans ce sens un aspect performatif : ce qu'elle énonce, parce qu'elle l'énonce, devient vérité⁴¹⁰. Le terme de « chant », employé par L. Blancher-Riviale pour qualifier une des fonctions du vitrail, est alors parfaitement approprié parce que leur louange à la gloire de Dieu décrit l'ordre rationnel, hiérarchisé et idéalisé du monde chrétien⁴¹¹.

Support d'incarnation de l'homme et de la sainteté, l'image hagiographique est le media par excellence. Elle est le signe de la vérité du salut, la représentation matérielle du rôle de l'Église, l'intercesseur entre l'homme et Dieu. C'est probablement pourquoi elle fut tant utilisée dans les grands programmes eschatologiques des églises institutionnelles. Elle permettait de faire entrer le fidèle dans l'espoir du salut. C'est aussi la raison pour laquelle le fidèle, qui la prit pour modèle, investit tant de sa dévotion cette figure chrétienne.

⁴⁰⁷ Chastel 1990, p. 10-11.

⁴⁰⁸ Schmitt 2002, p. 287.

⁴⁰⁹ Recht 2002, p. 12.

⁴¹⁰ Onfray 2005, p. 169.

⁴¹¹ Blancher-Riviale 2004, p. 74.

II- L'image hagiographique : support de la représentation sociale et dévotionnelle des individus

L'image hagiographique, lorsqu'elle est insérée dans de vastes programmes eschatologiques, a notamment pour fonction de participer à la représentation de l'ordre chrétien. Il est difficile d'évaluer la qualité de réception de ces discours iconographiques. Nous avons cependant constaté que ces images parlaient à la mémoire du fidèle et encadraient la formation d'une conscience chrétienne.

Hormis l'utilisation de l'image hagiographique par le clergé dans un but « pédagogique », elle est également très largement employée par les fidèles – ecclésiastiques ou laïcs – dans le cadre de la dévotion personnelle. Elle devient même à la fin du Moyen Âge le support incontournable de ce type de dévotion. Un nombre considérable d'œuvres, et notamment hagiographiques, ont ainsi été financées à titre particulier au sein des églises. Dès le XIX^e siècle, les auteurs qui se sont intéressés à l'hagiographie et à ses images ont émis l'idée que les producteurs principaux d'images hagiographiques étaient les particuliers et surtout les confréries, dont on a probablement surestimé l'impact. Cet engouement pour les saints s'explique en partie par leurs caractéristiques légendaires et historiques, forme idéale de l'humanité mais néanmoins accessible. L'étude de ce type de commande « particulière », qui peut parfois prendre place dans un type de commande plus institutionnel, pourrait permettre de mesurer la place des fidèles, en tant qu'individu ou groupe d'individus, au sein de l'église, ce lieu public et orthodoxe de la mémoire chrétienne. En effet, sur ces commandes individuelles figurent souvent armoiries et portraits des donateurs. Or, on reconnaît que la multiplication des portraits au XV^e siècle coïncide avec le développement de l'individualisme et de la classe bourgeoise⁴¹². Peut-on ainsi relier le développement du financement des images hagiographiques dans l'église à la plus grande affirmation des fidèles dans les choix dévotionnels et iconographiques de l'édifice ? Se poser cette question revient à comprendre la nature et les enjeux de ce type de commande et à évaluer l'étendue et la place du fidèle-individu au sein de l'église, comprise aussi bien comme institution que comme espace mémoriel. Ainsi, l'Église de la fin du Moyen Âge est-elle composée d'individus autonomes ou des différentes communautés qui peuplent la paroisse ?

⁴¹² Voir article « Portrait » dans **DCLF 2005**, t. III, p. 1936.

1) Vers une laïcisation

Tout comme dans la représentation du message évangélique, où le saint fait le lien entre le fidèle et le Christ, il semble assumer le même rôle dans le cadre de la dévotion quotidienne et personnelle. Pour plusieurs raisons que nous avons soulignées, le saint paraît au fidèle une figure plus accessible que le Christ lui-même. En réalité, il semble que les saints, par leur nature même, aient été un support modelé à l'image de l'homme, comme nous l'indique leur diversité croissante à la fin du Moyen Âge. C'est pourquoi nous pouvons nous demander si les images hagiographiques des églises rouennaises, qui présentent de plus en plus de signes de financement individuel, sont désormais à l'image des aspirations sociales et dévotionnelles de leurs paroissiens.

A) Évolution du modèle saint et évolutions sociales

On peut tout d'abord constater que l'évolution du type même du saint tout au long du Moyen Âge traduit cette lente progression vers une sainteté plus humanisée, plus proche des fidèles. Au début du Moyen Âge, le modèle par excellence est celui du martyr, ce qui rend la volonté d'imitation de la part du chrétien plus difficile. En effet, ces hommes, qui se sont soumis volontairement aux violences et tortures de leur corps pour l'affirmation de la foi, paraissent des modèles inaccessibles. La commémoration de leur sainteté et l'attestation de leurs miracles se fait essentiellement sur leur tombeau⁴¹³. Cette figure est ensuite relayée à partir du IV^e siècle par celle de l'ascète, qui, là encore, représente un type exceptionnel et inimitable. Au V^e siècle, on assiste au développement de la sainteté épiscopale puis monastique qui, si elle doit s'exercer par la pratique des vertus évangéliques, propose des types d'hommes socialement éloignés du fidèle laïc. La sainteté monastique connaît un vrai succès jusqu'à son apogée aux X^e-XII^e siècles. À la fin du Moyen Âge, l'insistance sur la pratique des vertus évangéliques et sur l'humanité du Christ a pour conséquence l'entrée dans le domaine de la sainteté de figures laïques qui apparaissent plus proches des hommes, comme saint François, fils d'un marchand de draps qui ne se convertit qu'à l'âge adulte⁴¹⁴. L'irruption des femmes

⁴¹³ DMA 2002, p. 1273.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 1274.

est un phénomène représentatif. Il est à mettre en lien avec la place plus importante de la femme dans la société⁴¹⁵. Ce sont alors les modèles de saints qui se rapprochent des hommes et non l'inverse. À la fin du Moyen Âge, la sainteté est plus variée et n'est plus l'apanage de quelques figures exceptionnelles. L'identification est alors plus aisée pour les fidèles. Ils peuvent, à l'instar de ces nouveaux saints, essayer d'être au plus proche du message évangélique en pratiquant les vertus chrétiennes dans leur vie quotidienne.

Cela répond-t-il à un besoin de trouver les images dévotionnelles les plus représentatives des individus ? En dehors de cette laïcisation de la sainteté, les auteurs du *Dictionnaire du Moyen Âge* montrent bien que l'apparition de certains types de saints à des moments précis correspond à des évolutions historiques, religieuses et sociales⁴¹⁶. Ils soulignent ainsi l'importance de la figure du martyr dans l'Antiquité : celle-ci avait comme rôle d'entretenir la mémoire des premiers chrétiens persécutés avant que la religion chrétienne ne devienne officielle. L'utilisation du saint martyr reviendra ensuite lors de conflits politiques ou religieux, notamment lors de l'invasion des Normands. Ils citent aussi la dominance du modèle du saint monastique lors de l'emprise clunisienne sur le monde spirituel au X^e siècle. Le modèle de sainteté proposé aux fidèles suit ainsi l'évolution des courants spirituels, comme aux XII^e et XIII^e siècles où le mouvement de réforme de l'Église, qui met en avant le zèle pastoral et met en garde contre les corruptions de l'Église, propose le type érémitique comme modèle d'évangéliste plaçant la conversion au centre de son action⁴¹⁷. L'apparition de nombreux saints laïcs à cette période peut s'expliquer par des changements sociaux profonds, notamment l'urbanisation, la place de plus en plus importante prise par les laïcs dans la société ou encore l'affaiblissement de l'institution ecclésiastique. Des comportements laïcs qui, avant le XII^e et XIII^e siècle, ne pouvaient en aucun cas participer d'une vie religieuse, sont désormais encouragés et permettent l'apparition du « laïc religieux » : la pratique de la guerre est alors favorisée dans le cadre des Croisades ; l'utilité et la valeur du travail manuel, fortement valorisés, notamment par les ordres mendiants ; les laïcs accèdent en outre à la pratique pénitentielle et de la charité, ce qui leur octroie un espoir supplémentaire de salut⁴¹⁸. Il est intéressant de constater que le nombre d'images hagiographiques s'accroît considérablement justement à la période où les laïcs se trouvent inclus dans l'idéal de perfection chrétienne. Ce nouveau statut du « laïc religieux » fut cependant rapidement contesté, dès le

⁴¹⁵ Schmitt 1984, p. 294.

⁴¹⁶ DMA 2002, p. 1273.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 1274.

⁴¹⁸ Vauchez 1987, p. 288-289.

milieu du XIV^e siècle, notamment par la remise en valeur du mode de vie érémitique, à l'opposé de la vie laïque. La popularité de certains types de saints à des moments déterminés reflète bien l'évolution des enjeux de pouvoir dans la société médiévale.

Quoi qu'il en soit, à la fin du Moyen Âge, la grande diversité des modèles hagiographiques est telle que chaque fidèle ou chaque groupe de fidèles peut trouver une multitude de saints qui pourront le représenter. Non seulement il existe désormais une infinité de saints, mais chacun d'entre eux possède un grand nombre de caractéristiques parmi lesquelles le fidèle trouvera celle qui correspond le mieux à sa personne, à sa vie ou à sa dévotion personnelle. Cette diversité pourrait avoir comme conséquence une possible meilleure représentation des fidèles au sein de l'église, chaque homme étant à même choisir un saint qui va décrire quelques-unes de ses caractéristiques : prénom, sexe, origine géographique, statut ou fonction, actions ou dévotions particulières. Les saints peuvent ainsi être de véritables fiches d'identité de leurs donateurs. Ils peuvent aussi bien décrire un individu qu'un groupe d'individus ayant une activité ou une dévotion commune. Le saint, par sa pluralité, offre donc la possibilité aux fidèles, individu ou groupe, laïc ou ecclésiastique, de voir leur identité religieuse et sociale représentée au sein de l'église, qui constituait alors le noyau de leur paroisse et de la ville.

B) L'humanisation du saint à la fin du Moyen Âge

Son image est ainsi présentée aux fidèles comme véritable modèle d'identification et d'édification. D. Freedberg, dans *le Pouvoir des images*, cite les propos tenus par le cardinal et théologien florentin Giovanni Dominici (1356-1420) dans sa *Règle pour la conduite de la famille* (1403)⁴¹⁹. Il recommande aux parents d'avoir « dans la maison des tableaux représentant de jeunes saints, de jeunes vierges, dans lesquelles l'enfant encore au maillot puisse re-connaître avec joie ses semblables, avec des actions et des gestes plaisants pour la petite enfance ». Il souligne l'importance de l'identification de l'enfant au saint pour lui permettre d'assimiler au mieux l'enseignement chrétien : « [...] les petites filles devraient être élevées dans la contemplation des onze mille vierges, discourant, luttant et priant. J'aimerais qu'elles vissent Agnès avec l'agneau gras, Cécile couronnée de roses, Élisabeth et la profusion de ses roses, Catherine sur la roue et d'autres figures qui leur inspireraient, avec le

⁴¹⁹ Freedberg 1998, p. 25-27.

lait de leur mère, l'amour de la virginité, le désir du Christ, la haine du péché, le dégoût de la vanité ; afin qu'elles se détournent des mauvaises fréquentations et se préparent par le spectacle des saints, à la contemplation du Saint des Saints suprême. » Il est intéressant d'observer les modèles proposés aux enfants par Giovanni Dominici au début du XV^e siècle. Pour une meilleure assimilation, l'enfant doit voir sur les murs de sa maison « de jeunes saints et de jeunes vierges » pour pouvoir y reconnaître « ses semblables ». Cet extrait confirme l'importance des images dans l'enseignement des vertus chrétiennes, d'une part, et la nécessité d'un modèle visuel proche du fidèle. L'auteur souligne enfin que « les actions et gestes » de ces modèles doivent revêtir des caractères séduisants ou « plaisants pour la petite enfance ». Il semble donc accorder une grande importance à l'image pour l'édification du fidèle.

La perméabilité croissante entre le fidèle et le saint entraîne une représentativité de plus en plus importante du monde laïc dans l'espace de l'église. L'identification physique des fidèles aux saints, plutôt qu'à des figures de l'Ancien Testament ou même au Christ, était bien évidemment beaucoup plus aisée. C'est pourquoi les saints acquièrent tout au long du Moyen Âge des caractéristiques physiques trahissant une appartenance sociale de plus en plus proche de celles des hommes. Les représentations hagiographiques sont donc, avec le temps, de plus en plus variées. Alors qu'elles sont encore au XIV^e siècle la description d'une figure sacrée intemporelle, elles s'individualisent petit à petit en s'inspirant des signes distinctifs sociaux des fidèles ; au début du XIV^e siècle, elles demeurent très impersonnelles, puisque seul l'attribut permet de les différencier. Après le milieu du XV^e siècle, vêtements et visages deviennent plus caractérisés et individualisés. On peut ainsi constater une réelle césure au XV^e siècle, à travers plusieurs exemples rouennais. Au portail des Libraires de la cathédrale, réalisé vers 1280-1310, les saintes femmes disposées sur les murs est et ouest encadrant la façade dans le prolongement des ébrasements ont des tenues peu variées (fig. 207)⁴²⁰, tout comme les person-nages des voussures, qui sont très peu individualisés si ce n'est par leur attribut (fig. 208). Les saints évêques de la chapelle de la Vierge datant des alentours de 1310 présentent des visages aux caractéristiques formelles analogues (fig. 209). Si l'on compare les saintes des vitraux des bas-côtés de la nef de la cathédrale (1464-1470) à celles du portail des Libraires, on est frappé par la laïcisation des premières (fig. 210). Elles sont désormais parées de riches vêtements et bijoux, de coiffures à la mode. Au tournant du XVI^e siècle, les apôtres de la chapelle paroissiale Saint-Étienne-la-Grande-Église ont de réelles caractéristiques

⁴²⁰ Il faut noter que les visages ne sont pas d'origine.

physiques qui font parfois penser à de véritables portraits (fig. 211). Cette évolution vers une individualisation et une humanisation des saints avait pourtant déjà débuté au XIV^e siècle, lorsque les représentations hagiographiques prennent taille humaine. Par rapport aux petits personnages évoluant dans les vitraux légendaires des XII^e et XIII^e siècles, ils acquièrent désormais des proportions humaines lorsqu'ils sont représentés sous forme de grandes figures isolées (fig. 212). Il faut bien évidemment prendre en compte l'évolution formelle des représentations. On ne peut cependant nier la volonté de créer des analogies entre les saints et les hommes, ce qui paraît refléter la place grandissante de la société civile dans l'église et la société en général.

Par ailleurs, au début du XVI^e siècle, la présence de fidèles laïcs et ecclésiastiques au sein même de l'œuvre est de plus en plus manifeste, notamment dans les vitraux. Les légendes hagiographiques des vitraux de Saint-Ouen de Rouen (1325-1339), essentiellement centrées sur les saints et leurs actions, contrastent avec les vitraux de Saint-Vincent du début du XVI^e siècle, qui sont emplis d'hommes et de femmes vêtus à la mode contemporaine (fig. 213). Seule l'auréole permet encore de distinguer les saints des laïcs. L'homme investit désormais les représentations hagiographiques de sa propre représentation, mais également de son cadre de vie. Nous citerons un dernier exemple particulièrement éloquent. La baie 28 de la cathédrale de Rouen, réalisée vers 1521, crée une analogie quasiment parfaite entre le saint évêque rouennais Romain et l'archevêque Georges d'Amboise (fig. 214) : ceux-ci sont représentés au sein de la verrière dans la même position. Les différentes scènes de la vie de saint Romain contiennent en outre des représentations des acteurs locaux (fig. 215) – probablement chapitre et membres de la confrérie de Saint-Romain – ainsi que des vues de la ville de Rouen (fig. 216). Les saints évoluent de ce fait dans l'univers familier du fidèle et deviennent plus accessibles.

Ils acquièrent ainsi durant la fin du Moyen Âge des caractéristiques de plus en plus individualisées, d'une part grâce à l'accroissement de leur nombre, ce qui démultiplie les possibilités d'identification – par le nom, le vêtement, l'attribut ou la fonction –, et d'autre part par le développement narratif de chaque légende, permettant d'établir une variété de caractéristiques dévotionnelles et thaumaturgiques⁴²¹. On ne voulait plus de ces figures intemporelles et uniques mais plutôt diviser ou éclater en une multitude d'éléments la condition de sainteté, tout comme on l'avait fait auparavant avec les reliques. Ces fragments de sainteté devaient ainsi pouvoir représenter les fidèles à titre individuel et collectif.

⁴²¹ DCIO 2003, p. 765.

Le saint, modèle chrétien idéal, devient un être social à la fin du Moyen Âge. C'est pourquoi l'image hagiographique, plus que toute autre représentation religieuse, devient le réceptacle tout à la fois des aspirations religieuses et sociales du fidèle dans l'église. L'étude de la commande hagiographique particulière dans l'église va donc permettre de mesurer pleinement le rapport complexe entre l'individu ou les groupes d'individus et le cadre institutionnel que constituent chapitre et fabrique. En effet, on ne peut dissocier deux aspects de l'Église : l'Église dans laquelle se fait la communion des saints et où tout fidèle, par sa naissance, son baptême et son orientation à l'heure du Jugement dernier est le microcosme de l'édifice compris comme corps mystique total⁴²². L'autre est une Église institutionnelle dans laquelle le fait social et politique a une grande importance. Il peut exister une tension entre ces deux Églises, tension qui se renforce à la fin du Moyen Âge lorsque les aspirations sociales et religieuses deviennent parfois contradictoires. Quel est alors le degré d'implication et le pouvoir de décision des fidèles dans l'Église à la fin du Moyen Âge, époque à laquelle on considère que ceux-ci ont une place de plus en plus importante ? Les images hagiographiques sont-elles le reflet de la volonté des fidèles donateurs de s'inscrire à titre individuel dans l'église, aussi bien d'un point de vue social que religieux ?

⁴²² Von Moos 2005, p. 273.

2) Une description de l'individu ?

C'est autour de l'église, de ses célébrations religieuses, liturgiques et dévotionnelles que les fidèles de la paroisse se regroupent. Elle en constitue le noyau, le cadre social et religieux, et structure ainsi les rapports sociaux entre les hommes. Aussi bien les confréries que les grandes familles rouennaises peuvent obtenir une reconnaissance et une visibilité sociales en s'y faisant représenter. Nous pouvons dès lors nous demander quel est le rôle de l'image hagiographique dans la représentation sociale de l'individu au sein de l'église.

A) Les signes distinctifs

On parle souvent de la dévotion des laïcs aux saints comme d'un mouvement spirituel folklorique et élémentaire. C'est pourquoi on attribue souvent au fidèle un type de dévotion simple où le choix de ses saints patrons serait influencé par des éléments assez rudimentaires et individuels comme le prénom, le sexe ou l'histoire personnelle. Qu'en est-il de cette assertion au sein même de l'église, où la dévotion privée revêt des caractéristiques différentes puisque confrontée aux autres commanditaires et à l'institution ?

a) Le nom de baptême

É. Mâle indiquait déjà qu'il était très commun de choisir une image hagiographique en rapport avec son prénom, si bien que, pour l'auteur, les fidèles ne choisissent que « de temps en temps un patron qui n'est pas le leur »⁴²³. Cependant, il est excessif de donner une si grande importance au saint patron du nom de baptême dans l'espace iconographique de l'église. Il est probable que les fidèles optaient souvent pour ces saints dans des œuvres de dévotion personnelle en dehors du cadre de l'église, ou lorsque le programme iconographique dans lequel leur œuvre s'insérait ne présentait pas de contraintes iconographiques trop fortes.

Nous ne pouvons ainsi citer que quelques exemples d'œuvres hagiographiques financées par des particuliers dans lesquelles se trouvent des saints patrons éponymes, tout en reconnaissant qu'un certain nombre d'œuvres – notamment tombeaux et sculptures – et de

⁴²³ Mâle 1995, p. 162, 164.

représentations de donateurs ont disparu. Par ailleurs, nous ne connaissons pas l'identité de plusieurs d'entre eux. Cependant, la plupart de celles qui subsistent dans les églises rouennaises et pour lesquelles nous avons pu identifier un donateur – grâce aux sources, aux portraits ou aux armoiries – ne sont pas liées au prénom du donateur. Ainsi, sur environ trente-quatre commandes recensées, aujourd'hui conservées, seules quatre ou cinq d'entre elles présentent des saints portant le prénom de leur commanditaire. Elles ont toutes été réalisées après 1450, probablement parce que les œuvres sont alors mieux conservées et peut-être aussi parce que ce type de représentation était plus courant à l'extrême fin du Moyen Âge.

À Saint-Vincent, Pierre Le Clerc et sa femme Catherine de La Fontaine avaient commandé une verrière (baie 19 ; vers 1470-1480) pour un des bas-côtés de la nef. Elle se composait de la figure de saint Jean-Baptiste, saint Michel, saint Pierre – panneaux sur lesquels se trouvent les armoiries des commanditaires – et très probablement sainte Catherine (fig. 217, 218). On ne sait si la baie ne comportait que quatre saints car ces panneaux, tout comme les figures de saint Jacques le Majeur, Marie-Madeleine, Nicolas, ainsi que l'*Éducation de la Vierge* et l'*Annonciation*, réalisés au même moment par le même atelier, ont été déplacés à plusieurs reprises si bien qu'il est difficile de retrouver leur emplacement originel (fig. 219)⁴²⁴. Autrefois situés dans l'ancienne nef de Saint-Vincent, ils ont finalement été remontés dans la tour nord de la cathédrale. On suppose que les sept saints de la fin du xv^e siècle avaient été placés à l'origine dans au moins deux baies distinctes de l'ancien bas-côté nord, détruit en 1730. Il est probable que l'*Éducation de la Vierge* (baie 114), aujourd'hui largement remodelé, complétait l'ensemble pour former deux vitraux de quatre figures isolées comme dans les bas-côtés de la cathédrale (1464-1470) (fig. 220)⁴²⁵. Le lien iconographique et formel entre ces deux séries réalisées à la même époque prouve l'influence directe des vitraux de la cathédrale sur ceux de Saint-Vincent. Les figures de saint Michel (baie 49), de sainte Madeleine (baie 41) et de sainte Anne (baie 41) en sont de bons témoignages (fig. 221). Il est probable que l'ensemble des baies de la nef était, à l'instar de la cathédrale, orné d'une série de figures semblables à celles-ci. Le socle interpolé de la figure de saint Jacques (fig. 218), sur lequel subsistent un pied nu et des armoiries (probablement celle des Basin), montre qu'il existait d'autres commanditaires laïcs. L'*Annonciation*, qui se

⁴²⁴ En 1479, il est « baillé à Jehan Guerart, verrier, cinquante et une livre de viel plomb qui estoit venu des vieilles verrières de ladite église... » ; en 1519, Richard le Voirrier « a desassemblé et remis en état les vitres de l'église » ; voir **VRSV 1995**, p. 97.

⁴²⁵ Les saints des bas-côtés de la nef ont été effectués par l'atelier de Guillaume Barbe vers 1464-1470.

trouvait certainement dans une autre verrière, complétait le tout (fig. 219). Quoi qu'il en soit, ce qui subsiste de cet ensemble de vitraux nous permet de constater que les époux commanditaires avaient pu choisir pour les représenter leurs deux saints patrons éponymes, saint Pierre et sainte Catherine, au sein de ce vitrail qui appartenait à un programme vitré formellement cohérent.

À Saint-Ouen, l'abbé Antoine Bohier complète le vitrage initié au XIV^e siècle dans le chœur par Jean Roussel en faisant poser des verrières dans les fenêtres hautes des cinq premières travées de la nef (1498-1499) (fig. 222). Il fait également réaliser des vitraux dans les fenêtres basses des bas-côtés de la nef (vers 1508), en gardant le même principe formel que dans les vitraux du chœur réalisés au début du XIV^e siècle : une légende hagiographique par baie enserrée dans des motifs architecturés. Il élabore cependant une iconographie plus personnelle en commençant par une baie dédiée à son saint patron Antoine (baie 23). De cette verrière à cinq lancettes, réalisée vers 1508, il ne subsiste plus que deux scènes – la *Visite de saint Antoine à saint Paul* (2^e lancette) et la *Tentation charnelle de saint Antoine* qui assiste au bain de trois femmes (4^e lancette) – les autres lancettes ayant été complétées par trois paysages en 1976 (fig. 223).

Presque simultanément, à la cathédrale est entrepris le tombeau de l'archevêque Georges I^{er} d'Amboise (1516-vers 1524) : sur une large tablette de marbre noir, le commanditaire supposé de l'œuvre s'est fait représenter à taille humaine au-devant de son saint patron Georges – dont une scène de la légende a été placée au centre du tombeau –, encadré par d'autres saints auxquels l'archevêque vouait un culte (fig. 224). Nous savons que Michel Colombe avait exécuté un *Saint Georges combattant le dragon* sur un bas-relief daté de 1509, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, pour le retable de l'autel de la chapelle haute du château de Gaillon (fig. 225). Cette image ornait également l'une des stalles de la chapelle⁴²⁶. Le même Georges d'Amboise commande, avant 1510, une suite de tapisseries pour orner les stalles du chœur. Les légendes des saints Georges, Jean-Baptiste et de la Vierge, pour lesquels il avait une dévotion particulière, avaient très probablement été choisies par l'archevêque lui-même.

Par ailleurs, Simon de Paris fonda une chapellenie en l'honneur de sainte Catherine dans la chapelle du même nom de la cathédrale. La représentation de saint Simon qui s'y trouve est accompagnée d'un donateur qui pourrait bien être le fondateur (baie 44 ; fig.

⁴²⁶ Réalisée vers 1519, elle est actuellement conservée au musée de la Renaissance d'Écouen.

226)⁴²⁷. Nous retrouvons le même cas de figure pour Guillaume Capet, chanoine, qui fonda une cha-pellenie en l'honneur de saint Guillaume dans la chapelle du même nom, qui se voit orner de la représentation du saint (baie 49 ; fig. 227). Mais il semble plus probable, étant donné le nombre restreint de ces exemples, que les fondateurs et donateurs se soient la plupart du temps adaptés au programme préétabli en fonction des dédicaces.

Dans toutes ces commandes, le saint éponyme est toujours accompagné d'autres saints représentatifs de l'histoire personnelle du commanditaire, de sa dévotion, ou reflétant des choix relatifs aux préoccupations iconographiques propres à l'église.

Il semble cependant que les images hagiographiques figurant sur les objets mobiliers, en majorité détruits, présentaient davantage de saints éponymes. Nous trouvons ainsi l'exemple de Marguerite Dufour, mariée à Antoine Dufour, qui commanda pour l'église Saint-Maclou un contre-autel avec un crucifix – aujourd'hui disparu – accompagné d'un saint Antoine et d'une sainte Marguerite, leurs saints patrons éponymes⁴²⁸. Nous possédons encore l'exemple normand d'un Nicolas et de sa femme Catherine, qui se font représenter aux côtés de leurs saints patrons sur leur pierre tombale de la petite église paroissiale d'Anglesqueville-la-Bras-Long (fig. 228). Cela nous mène à l'hypothèse que les églises paroissiales du diocèse, n'ayant pas le même devoir de représentation institutionnel, comportaient ainsi un plus grand nombre d'œuvres de dévotion personnelle dédiées au saint éponyme.

Même si nous convenons qu'un certain nombre d'œuvres de dévotion personnelle ont disparu, que les représentations de donateurs ont elles-mêmes été détruites ou encore que l'identité du commanditaire ne peut parfois être retrouvée, il convient de relativiser l'importance des œuvres commandées à la dévotion du saint patron de baptême pour les supports monumentaux des églises rouennaises. Pouvoir faire représenter son saint patron dans l'église est question de circonstances ou d'heureux hasard, mais reste plutôt exceptionnel – n'oublions pas que, d'autre part, chaque fidèle pouvait avoir une image de son saint patron de baptême chez lui ou même sur lui. Notons enfin qu'il s'agit d'une caractéristique propre à l'image. En effet, un certain nombre de saints patrons du nom de baptême trouvaient leur place dans la liturgie d'une église même s'ils n'y étaient pas représentés : le chanoine Guillaume Delisle introduit en 1330 la fête de son saint patron éponyme, l'évêque de Bourges, dont nous n'avons pas trace dans l'iconographie de la cathédrale⁴²⁹. Nous savons aussi que les fidèles pouvaient fonder une chapelle en l'honneur d'un saint patron qui portait leur nom : Jean

⁴²⁷ Pommeraye 1686, p. 530.

⁴²⁸ Beaurepaire 1886, p. 112. ADSM 4 G 1748.

⁴²⁹ Pommeraye 1686, p. 601.

Cholet, archidiacre de Rouen, fonde une chapellenie pour Jean-Baptiste dans la chapelle Saint-Jean-des-Fonts de la cathédrale⁴³⁰ ; Guillaume Capet, une en l'honneur de saint Guillaume dans la chapelle Saint-Julien⁴³¹ ; Jean de Bordeny en l'honneur de saint Jean-Baptiste dans la chapelle Saint-Jean⁴³². Si la correspondance entre fondateur et dédicace semble ainsi plus courante qu'avec l'image, elle n'en est pourtant pas très répandue⁴³³.

b) Les femmes

On peut d'ailleurs ajouter que les fidèles femmes n'optent pas toujours pour des saintes femmes. La plupart d'entre elles commandent une œuvre avec leur mari ou en famille : sur les trente-quatre commandes identifiées, onze femmes y participent (contre vingt-neuf hommes), dont seulement deux ou trois seules (contre vingt et un hommes). Parmi ces femmes, seules trois d'entre elles choisissent des saintes : Colette Masselin à Saint-Maclou opte pour sainte Marguerite, un moine, Grégoire le Grand, Nicolas, une sainte tenant une croix et un saint vieillard avec bâton (baie 125 ; 1487) ; Catherine de La Fontaine à Saint-Vincent se fait représenter auprès de Catherine, Pierre, Michel et Jean-Baptiste (baie 19 ; vers 1470-1480 ; fig. 217) ; enfin une femme non identifiée est avec son mari au bas de la verrière sur laquelle figurent Anne, Jean-Baptiste, Claude, Nicolas, Vincent, Jacques le Majeur (baie 9 ; fig. 229). Soulignons que jamais le choix ne s'est porté sur une sainte femme seule, puisqu'elle se trouve toujours parmi des saints masculins, peut-être parce que la commande conjointe avec le mari a créé une orientation différente. Nous avons en effet constaté que les hommes, de leur côté, lorsqu'ils commandaient seuls, n'optaient jamais pour des saintes femmes. Nous pouvons légitimement penser que la présence d'une femme commanditaire influença le choix des saints représentés, d'autant que les saintes choisies avaient des vertus thaumaturgiques s'adressant uniquement aux femmes : Marguerite était la patronne des femmes qui accouchent, sainte Anne des mères de familles et Catherine des jeunes filles. Cependant, les autres commandes impliquant des femmes, et notamment les femmes seules, ne présentent pas de figures féminines. Nous pouvons ainsi citer quelques exemples représentatifs. Vers 1310-1322, Crespin le Vallet et sa femme financent la baie 8 du grand programme de vitraux de la chapelle de la Vierge de la cathédrale consacrée aux saints archevêques locaux, dans laquelle ils font insérer leur portrait (fig. 230) ; plus tard, vers 1411,

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 526.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 528.

⁴³² *Id.*

⁴³³ Pour toutes les fondations de chapellenies voir *Ibid.*, p. 525-532.

Jehan Cavé et sa femme Emmelot choisissent respectivement pour leur tombeau Christophe et Jacques le Majeur (fig. 231) ; enfin un couple de donatrices non identifiées se fait représenter au bas de la légende de saint Antoine de Padoue dans la baie 5 de Saint-Vincent, réalisée vers 1520-1530 (fig. 232). L'apparition de nombreuses saintes femmes dans le champ dévotionnel à la fin du Moyen Âge ne reflète donc pas tant un choix personnel d'identification des femmes fidèles qui souhaiteraient se voir mieux représentées, mais traduit un mouvement religieux et social plus général qui semble toucher l'ensemble de la communauté laïque : les représentations de femmes sont ainsi très nombreuses dans l'église Saint-Vincent ainsi que dans les livres d'heures, alors qu'elles sont relativement rares dans la cathédrale et particulièrement à Saint-Ouen.

Nous avons ainsi pu constater que le prénom ou le sexe du fidèle n'influençaient le choix des images hagiographiques monumentales que de façon très minoritaire, ce qui prouve en partie que l'individu, pour ses caractéristiques de naissance – c'est-à-dire non sociales – est finalement peu représenté dans l'église par l'image hagiographique.

c) L'histoire sociale du commanditaire

Nous avons pensé dans un premier temps que la grande diversité des saints présents dans notre corpus, dont la plupart ne sont représentés qu'une seule fois, s'expliquait par des représentations uniques de l'histoire riche et particulière de chacun des commanditaires (tableau 4). Or, nous avons depuis remis en cause cette hypothèse. Tout d'abord parce que ces représentations singulières sont en grande partie constituées par les saints des vitraux de Saint-Ouen, où différents évêques et abbés français et locaux prennent place dans une suite ininterrompue de baies. L'étude précise des images nous a démontré par ailleurs que l'histoire personnelle des donateurs n'est pas davantage symbolisée par les images hagiographiques que son nom ou son sexe. Si un grand nombre de célébrations liturgiques traduisent en effet la volonté de célébrer un saint pour lequel on avait une dévotion particulière, cela ne se répercute pas dans l'iconographie. L'exemple des ecclésiastiques de la cathédrale, sur lesquels nous sommes bien documentée, est à ce titre très parlant. Le lieu d'origine du commanditaire peut déterminer l'adoption d'un saint patron, comme pour l'archevêque Guillaume de Flavacourt (1276-1306) qui instaure la célébration selon le rite triple de saint Ansbert, originaire comme lui du Vexin français⁴³⁴. L'archevêque Pierre Roger (1330-1342), originaire du Limousin, avait quant à lui une dévotion particulière pour saint Martial, évêque de

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 587.

Limoges. Aimeric Guenaut, natif de Tours, fait encore tripler la fête de saint Martin, patron de Tours⁴³⁵.

L'ancien lieu de fonction peut également être déterminant : la chapelle consacrée à saint Laurent de Dublin, patron de la collégiale de la ville d'Eu, reflète le choix d'un chanoine également archidiacre d'Eu. Le culte de saint Didier, saint évêque de Langres, est introduit dans la cathédrale car Guillaume de Durefort, archevêque de 1319 à 1331 et ancien évêque de Langres, instaure une fête en l'honneur du saint dont il avait apporté les reliques en arrivant à l'archevêché de Rouen⁴³⁶. Enfin, le chanoine Barthélemy Regnaut, également curé de Saint-Mathurin-de-Larchant, fonde au XIV^e siècle une chapelle dédiée à saint Barthélemy et saint Mathurin, réunissant ainsi les saints patrons liés à son prénom et à sa fonction⁴³⁷.

Ainsi, plusieurs membres du chapitre peuvent facilement instaurer ou faire tripler une fête en l'honneur d'un saint traduisant leur origine. Cela n'implique cependant pas la réalisation d'une œuvre à son image, même pour les ecclésiastiques. En effet, excepté saint Ansbert⁴³⁸, aucun des saints mentionnés ci-dessus ne figure dans l'iconographie de la cathédrale, ce qui prouve que la dévotion personnelle des archevêques ou des membres du chapitre, si elle ne reflète pas la dévotion traditionnelle propre à l'église ou si elle ne peut s'insérer dans un programme de grande ampleur, n'était pas plus présente que celle des laïcs dans l'iconographie ecclésiastique.

Il faut donc retenir que les représentations hagiographiques des églises rouennaises, telles qu'elles subsistent aujourd'hui, comportent peu de saints représentant la vie personnelle du commanditaire. Mis à part quelques cas exceptionnels, elles ne sont pas une fiche descriptive de l'individu. Qu'en est-il des sensibilités dévotionnelles personnelles des commanditaires ?

B) La dévotion

Les fonctions thaumaturgiques et prophylactiques des saints ont été reconnues d'emblée par les historiens comme l'un des éléments essentiels expliquant le culte de ceux-ci et les

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 601.

⁴³⁶ *Id.*

⁴³⁷ **Fournée 1997**, p. 335.

⁴³⁸ Saint Ansbert, qui est un saint évêque local, se trouvait naturellement représenté puisqu'il fait partie de la lignée épiscopale rouennaise établie dans les vitraux de la chapelle de la Vierge.

représentations hagiographiques. Émile Mâle, décrivant *les Aspects nouveaux du culte des saints*, affirme ainsi que « les saints qui défendent contre la mort subite [sont] ceux que les derniers siècles du Moyen Âge ont honoré d'un culte particulier »⁴³⁹. C'est un avis que l'on retrouve fréquemment dans l'historiographie hagiographique et qui fait écho aux peurs éprouvées notamment face aux épidémies de peste. Or, il s'avère que des saints prophylactiques tels saint Christophe, saint Roch ou encore saint Sébastien, très honorés dans d'autres régions, ne sont pas parmi les saints les plus populaires à Rouen (tableau 4). Les commandes de dévotions privées ne sont toutefois pas seulement liées aux saints prophylactiques et thaumaturgiques. Le donateur peut aussi insister sur un aspect particulier de la légende d'un saint – baptême pour saint Jean-Baptiste, martyr pour un autre saint – afin de manifester son attachement personnel à certains aspects du culte chrétien.

Nous avons trouvé dans notre corpus rouennais quelques exemples d'œuvres « dévotionnelles », dont l'iconographie pourrait avoir été déterminée par le commanditaire. Elles sont, comme nous allons le voir, très peu nombreuses, d'autant que la majeure partie de notre interprétation ne se fonde que sur des hypothèses prenant en compte l'iconographie de l'œuvre et son isolement par rapport à un programme d'ensemble. La dévotion personnelle des commanditaires semble ainsi ne pas occuper une grande place dans les programmes iconographiques des églises rouennaises. Il ne faut cependant pas sous-estimer ces commandes car il est probable encore une fois que les objets mobiliers, presque entièrement disparus, pouvaient en être le support.

a) Exemples de commandes dévotionnelles

Quelques commandes isolées, dont l'iconographie ne paraît pas intégrer un programme d'ensemble, nous engagent à supposer qu'il s'agit d'œuvres de dévotions personnelles, même s'il est difficile de le prouver car nous n'avons pas suffisamment d'informations sur leurs commanditaires.

1- Le vitrail des saints de Saint-Vincent (vers 1470-1480)

La baie 19 de Saint-Vincent, offerte par Pierre Le Clerc et sa femme Catherine de La Fontaine, figure peut-être les saints pour lesquels les donateurs avaient une dévotion particulière (fig. 233). Ainsi, hormis les deux saints patrons de baptême, saint Pierre et sainte Catherine, dont nous avons parlé précédemment, la verrière contenait les représentations de

⁴³⁹ Mâle 1995, p. 185. Théorie récemment reprise dans Prigent 1999, p. 242.

saint Jean-Baptiste et saint Michel. Placée dans les bas-côtés de la nef de Saint-Vincent, elle appartenait probablement à un ensemble financé par des commanditaires particuliers. Le choix des saints patrons éponymes nous fait pencher pour une verrière de dévotion personnelle propre au couple

2- La rose de la façade occidentale de Saint-Maclou (1487)

En 1487, Colette Masselin, membre de la famille Dufour, promet de financer la rose de la façade occidentale de Saint-Maclou (baie 125). Sous la rose, représentant Dieu le Père, se trouvent six saints qui ne paraissent pas s'intégrer à l'ensemble du programme : un moine non identifié, Marguerite, Grégoire le Grand, Nicolas, une sainte tenant une croix et un saint vieillard avec un bâton (fig. 234). L'ensemble des vitraux, conçu dans la perspective d'un programme cohérent, ne comporte pas d'autres représentations de ces saints universels qui sont d'ailleurs largement minoritaires à Saint-Maclou (tableau 10). Il est probable, même si nous n'en avons pas la preuve, que la donatrice ait pu choisir des saints pour lesquels elle avait une dévotion particulière. Nous savons en effet qu'un des membres de la famille Dufour, peut-être Marguerite, offre par la suite en 1527 un contre-autel avec un crucifix orné de saint Antoine et sainte Marguerite⁴⁴⁰.

b) La dévotion à saint Jean-Baptiste

Il semble que la dévotion à saint Jean-Baptiste ait mobilisé un certain nombre de commandes particulières. En effet, ce saint au statut si particulier rassemble aussi bien la dévotion des laïcs que des ecclésiastiques. C'est pourquoi c'est l'un des saints les plus choisis individuellement dans l'iconographie monumentale et dans les manuscrits.

1- Le vitrail de la légende de saint Jean-Baptiste à Saint-Patrice (vers 1510)

La verrière illustrant la vie de saint Jean-Baptiste (baie 26), qui se situait dans le bas-côté sud de la nef de Saint-Patrice avant sa reconstruction en 1648, possède une iconographie très originale (fig. 235). Elle est centrée sur le thème du baptême. Le vitrail est actuellement composé de trois registres de trois lancettes dont seulement les cinq premières sont d'origine, le registre inférieur datant de 1839. Deux registres devaient originellement composer le vitrail, comme dans celui de la vie de saint Jean-Baptiste à Bourg-Achard (baie 2 ; vers 1500-1510 ; fig. 236), réalisé par le maître de la vie de saint Jean-Baptiste, dont s'est visiblement

⁴⁴⁰ **Beaurepaire 1886**, p. 112. ADSM 4 G 1748.

inspiré l'atelier de Saint-Patrice. La vie du saint commence par sa *Discussion avec les Phari-siens et les Sadducéens*, puis par la *Désignation du Christ à ses disciples*. Suivent le *Baptême du Christ* et le *Baptême des juifs dans le Jourdain*. Enfin, la dernière scène de la *Prédication de saint Jean-Baptiste* devait être suivie à l'origine par sa *Décollation*, puisque l'on retrouve dans le tympan *Hérodiade frappant de son couteau la tête décollée*, puis *Saint Jean-Baptiste descendant dans les limbes pour annoncer la Rédemption à Adam et Ève et aux patriarches*. Un parallèle est clairement suggéré au centre du vitrail entre le *Baptême du Christ* au registre supérieur et le *Baptême des juifs*, situé juste au-dessous. Le vitrail se lit de façon inhabituelle de haut en bas et de gauche à droite, probablement pour permettre la confrontation verticale de ces deux scènes. Dans les autres représentations normandes de la vie de saint Jean-Baptiste, notamment celles réalisées par l'atelier du maître de saint Jean-Baptiste, on retrouve des scènes communes et proches dans leur composition, mais le centre du vitrail n'est jamais occupé par deux scènes de baptême superposées⁴⁴¹. Elle comporte une autre originalité iconographique dans son tympan. La scène de *Saint Jean-Baptiste descendant dans les limbes* est très rarement figurée dans les cycles de la vie du saint (fig. 237). Cet épisode, qui tire sa source de l'*Évangile de Nicodème* et a été repris dans la *Légende dorée*, fait traditionnellement partie de la vie du Christ, après sa Résurrection⁴⁴². Le commanditaire du vitrail a donc voulu insister sur le rôle majeur du saint puisque c'est lui, et non le Christ, qui vient annoncer la Rédemption accomplie grâce au sacrifice du Christ. Ce thème est bien évidemment lié au thème central de la baie – le baptême – et accorde à saint Jean-Baptiste une place prédominante dans l'histoire chrétienne et l'histoire du salut. C'est lui qui baptise le Christ et lui permet de sauver l'humanité du péché originel, et qui, par la suite, descend aux limbes annoncer la « bonne nouvelle ». L'iconographie complexe et originale de cette verrière nous porte à croire que son concepteur était très cultivé. S'agit-il du couple de donateurs que l'on voit en bas de la verrière, ou ont-ils uniquement financé le vitrail (fig. 237) ? Il est fort possible que ces derniers aient eu une dévotion particulière pour le saint puisqu'ils en font une figure de premier plan. L'emplacement de la verrière, dans le bas-côté nord de la nef, nous incite à croire qu'il s'agit probablement d'une commande personnelle. Par ailleurs, la conservation de cette ancienne verrière pour le décor du nouvel édifice illustre l'importance que l'on accordait à cette verrière et à son iconographie.

⁴⁴¹ Citons par exemple la verrière de Saint-Lô de Bourg-Achard, au centre de laquelle se trouvent les scènes de *Saint Jean interrogé par la foule* et *Saint Jean désigne le Christ à ses auditeurs*. **LVHN 2001**, p. 120.

⁴⁴² **Lafond 1956**, p. 12.

2- Le vitrail de la légende de saint Jean-Baptiste à Saint-Vincent (vers 1520-1530)

Quatre des cinq vitraux légendaires de Saint-Vincent constituent des supports décrivant soit les marques identitaires de l'église elle-même, soit les inclinations religieuses voire politiques des paroissiens de cette époque (fig. 238). En effet, la légende de saint Vincent, saint patron, se trouve naturellement dans la baie sud du chœur (baie 4). La chapelle la plus à l'est du bas-côté sud, dans laquelle se trouve un vitrail consacré à sainte Anne (baie 8), est une louange à l'Immaculée Conception. La légende de saint Pierre (baie 11), dans la lignée de la vie de sainte Anne, est un réquisitoire contre les idées luthériennes qui commencent à se développer dans la ville. Nous reviendrons plus en détail sur ce programme « militant » dans notre troisième partie. Dans la chapelle nord du chœur de Saint-Vincent, deux verrières – la verrière des *Œuvres de miséricorde* (baie 7) et la verrière consacrée à la vie de saint Antoine de Padoue (baie 5) – développent le thème de la charité, auquel les paroissiens fortunés devaient être sensibles. Ces marchands qui accumulaient beaucoup de richesses n'étaient pas dans les meilleures dispositions pour espérer le salut. La charité était une des vertus qu'ils devaient donc s'imposer et c'est pourquoi ils faisaient de nombreux dons à leurs paroisses. La *Découverte du cœur de l'usurier dans sa cassette*, scène de la vie de saint Antoine de Padoue placée immédiatement à droite de la verrière des *Œuvres de miséricorde*, aborde précisément ce sujet : saint Antoine prône la supériorité de la richesse chrétienne sur la richesse matérielle, qui écarte toute possibilité de salut. Il est probable que la légende de ce saint, mort au début du XIII^e siècle, peu populaire dans le milieu du nord de la France et à Rouen, qui lui préférait des saints anciens et traditionnels, a été choisie en partie pour cette scène qui s'accordait parfaitement avec le thème de la verrière voisine. D'une manière générale, les qualités du saint semblaient particulièrement convenir à cette population de marchands enrichis, qui essayaient de prendre modèle sur les vertus de ce prédicateur défendant pauvreté et humilité.

Seule la baie consacrée à saint Jean-Baptiste (baie 13 ; fig. 239), sur le bas-côté nord, n'a pas été analysée d'un point de vue thématique. L'iconographie du tympan, calquée sur l'enfance du Christ, présente l'*Annonce de l'ange à Zacharie*, la *Visitation* et le *Départ de la maison paternelle* (fig. 240). Le corps du vitrail illustre les scènes habituelles de sa légende : *Prédication* (fig. 241), *Baptême* (fig. 242), *Décollation* (fig. 243) et *Présentation de son chef par Salomé* (scène disparue). Sans pouvoir affirmer qu'il s'agit là d'une dévotion personnelle, on peut tout de même constater la popularité du saint aussi bien parmi le clergé que parmi les paroissiens.

3- Le cas de Georges d'Amboise

Georges d'Amboise avait lui-même une dévotion spécifique pour le saint, dont il avait fait son saint patron et qu'il choisit à plusieurs reprises aussi bien dans ses commandes personnelles qu'officielles. Il l'intègre dans trois de ses commandes : sur son tombeau, sur une des tapisseries qu'il offre à la cathédrale et sur son sceau.

Sur son tombeau, situé dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale, le saint est placé immédiatement à côté de son saint patron éponyme, Georges, derrière son portrait (fig. 244). Il est figuré de façon traditionnelle, avec l'agneau reposant sur le livre. C'est encore le saint qu'il adopte pour les tapisseries, aujourd'hui disparues, qu'il commande pour les stalles du chœur de la cathédrale. Ornées des vies de saint Jean-Baptiste, de saint Georges et de la Vierge ainsi que des armoiries de l'archevêque, elles recouvraient alors les stalles achevées aux alentours de 1470. Son attachement au saint nous est confirmé par l'iconographie de son sceau : l'archevêque, à genoux et en prière, est présenté par saint Jean-Baptiste au Christ soutenu par la Vierge après la Descente de Croix (fig. 245). L'écu de Normandie et le blason de l'archevêque figurent en bas du sceau tandis qu'une inscription en fait le tour : SIGILLUM GEORGII CARDINALIS DE AMBASIA ROTHOM ARCHIEPI. Alors que les évêques se faisaient généralement représenter en pied sur leur sceau, avec leurs insignes épiscopaux, crosse et mitre⁴⁴³, Georges d'Amboise se présente ici dans l'attitude du priant, comme sur son tombeau (notice I-8.2 ; fig. 245). Sa position, qui tranche avec la représentation habituelle, prouve qu'il voulait mettre en scène sa propre dévotion plutôt que sa position d'autorité sur le diocèse. Saint Jean-Baptiste fut également choisi comme protecteur sur un bas-relief, actuellement conservé au musée du Louvre, exécuté par Michel Colombe pour le château de Gaillon. L'archevêque y est représenté agenouillé devant saint Jean-Baptiste prédicateur⁴⁴⁴.

Ainsi, ce sont plutôt les originalités iconographiques des verrières décrites qui nous amènent à pencher pour des œuvres de dévotion privée, car nous ne disposons pas d'assez d'indications sur la vie des donateurs pour apporter des éléments de preuve, comme dans le cas exceptionnel de Georges d'Amboise. Nous le voyons, ce type d'œuvre, où l'image hagiographique est librement choisie, reste tout à fait marginal. Il semble que saint Jean-Baptiste ait recueilli la majeure partie des suffrages dans le cadre de commandes personnelles. En effet, mis à part sa traditionnelle représentation à un emplacement privilégié – notamment le chœur –, plusieurs commanditaires le choisirent pour orner chapelles ou bas-côtés dans le

⁴⁴³ **La Renaissance...1980**, p. 17.

⁴⁴⁴ **Chirol 1952**, p. 209.

cadre d'une dévotion privée, peut-être parce qu'il avait dans la cour céleste un statut bien particulier, mais surtout parce que son iconographie traditionnelle convenait très bien au cadre monumental de l'église.

C) Exemples de représentation sociale et dévotionnelle

Hormis ces quelques œuvres de dévotion privée, qui, il est vrai, reposent pour la plupart sur des hypothèses, nous connaissons quelques commandes exceptionnelles qui sont à la fois des descriptions sociales et dévotionnelles de leurs commanditaires.

Les deux programmes ci-dessous, à l'image des deux grands mécènes de la fin du Moyen Âge, l'archevêque Georges d'Amboise et l'abbé Antoine Bohier, ont en effet l'intérêt de mêler aspects personnels de la vie de leur commanditaire et éléments de leur dévotion. Ce type d'œuvre, d'une grande richesse iconographique, est-il si exceptionnel ? La vie de ces deux hommes est très bien documentée, ce qui permet de créer le lien entre l'iconographie établie et les différentes facettes de leur vie et personnalité. Il est probable que d'autres commandes individuelles pourraient témoigner d'une description complète d'un commanditaire mais l'absence de renseignements biographiques sur la plupart des donateurs, ainsi que la disparition récurrente de nombre d'entre elles, empêchent de retracer le lien entre ces derniers et l'œuvre.

a) Le tombeau des cardinaux d'Amboise de la cathédrale (1516-vers 1524)

Les saints du tombeau décrivent à la fois l'individualité de Georges d'Amboise et l'éclat de ses fonctions politiques et religieuses, la place unique qu'il avait dans le royaume et auprès du pape⁴⁴⁵.

Sur la partie médiane sont représentés les saints qui lui sont particulièrement chers : il avait évidemment une dévotion personnelle pour son saint patron saint Georges, mais également pour saint Jean-Baptiste et pour la Vierge, patronne de la cathédrale (fig. 246). Ces trois personnages sont systématiquement présents dans les commandes de l'archevêque : sur son sceau⁴⁴⁶, sur les tapisseries aujourd'hui disparues qu'il offre pour les stalles de la cathé-

⁴⁴⁵ Pour la vie de Georges d'Amboise, voir **Tabbagh 1998**, p. 139-141.

⁴⁴⁶ Le cardinal présenté au Christ par saint Jean-Baptiste. **La Renaissance...1980**, p. 17.

drale⁴⁴⁷ et au château de Gaillon, comme sur le bas-relief exécuté par Michel Colombe en 1509 pour le retable de l'autel de la chapelle haute du château⁴⁴⁸.

Ses fonctions religieuses, son rôle de cardinal et de légat auprès du pape et sa fonction épiscopale sont directement évoquées par le groupe des quatre docteurs de l'Église (fig. 247) et par les deux prédécesseurs de Georges d'Amboise à la tête du diocèse, saint Romain et un autre évêque qui, en l'absence d'attribut ou d'inscription, n'a pu être identifié (fig. 248). Il faut noter que le tombeau est également placé sous la représentation vitrée de saint Romain, commandée au début du XIV^e siècle par l'archevêque Guillaume de Flavacourt (baie 6 ; fig. 249). Sur le couronnement du tombeau, les deux saints militaires Adrien et Sébastien font probablement allusion à son implication politique dans les guerres menées aux côtés du roi contre l'Italie.

La figure de saint Georges, son saint patron, offre une bonne synthèse des divers aspects de l'archevêque. En effet, ce saint militaire, officier dans la légion romaine, évoque le rôle politique de l'archevêque, surtout celui qu'il eut dans les guerres d'Italie. Mais c'est aussi un soldat du Christ : il sauve la fille du roi – métaphore de l'Église – qui allait être dévorée par un dragon menaçant toute une ville – symbole du paganisme. L'archevêque est ici, comme saint Georges, le défenseur de l'Église contre le paganisme.

La place unique de l'archevêque dans le royaume se trouve résumée par l'épithète qui retranscrit en quelque sorte l'iconographie du tombeau : « J'étais le pasteur du clergé, le père du peuple. Le lys d'or, le chêne lui-même, m'étaient soumis. Voici que je suis étendu sans vie : les honneurs disparaissent avec la mort ; mais la vertu, qui ne connaît point la mort, fleurit avec elle ». Georges d'Amboise se présente ainsi comme le premier homme politique et religieux, contrôlant le lys, allusion au roi, et le chêne, qui constituait les armes du pape Jules II.

Par conséquent, les diverses figures de saints adoptées pour le tombeau ont comme but de refléter les qualités de Georges d'Amboise, comme le font également les huit vertus du soubassement (fig. 250). Fort de ses vertus, l'archevêque peut se soumettre au Jugement dernier, à l'instar du Christ jugé par Pilate sur le couronnement du tombeau. En tant que chef du diocèse, et comme le font couramment les saints, l'archevêque doit montrer l'exemple à tous les fidèles.

⁴⁴⁷ Des tapisseries avec les vies de saint Jean-Baptiste, de saint Georges et de la Vierge recouvraient les stalles. **Loth 1879**, p. 239. Voir notice I-9.

⁴⁴⁸ Ce bas-relief est conservé au musée du Louvre. Au château de Gaillon, le cardinal était également représenté à genoux devant saint Jean-Baptiste prédicateur. **Chirol 1952**, p. 209.

L'iconographie du tombeau décrit si bien le personnage qu'elle semble avoir été conçue par l'archevêque lui-même : aussi bien l'iconographie que le prestige du tombeau contribuent à mettre en valeur ses qualités. Les vertus s'inspirent des tombeaux italiens et probablement du tombeau commandé en 1499 par Anne de Bretagne dans la cathédrale de Nantes (fig. 251). Présentées aux quatre coins de la sépulture de Nantes, elles possèdent les mêmes attributs (fig. 252). L'emploi de ces vertus permettait de faire le panégyrique d'une personne en restant dans un registre iconographique chrétien et non profane⁴⁴⁹. Nous retrouvons par ailleurs les douze apôtres sur les deux tombeaux (fig. 253). L'archevêque, premier ministre du roi Louis XII et proche de la reine Anne de Bretagne, connaissait certainement le tombeau et fréquentait le même milieu d'artistes. Michel Colombe, sculpteur du tombeau nantais, effectue ainsi le bas-relief de saint Georges pour le château de Gaillon. Par ailleurs, les visites fréquentes de l'archevêque en Italie l'avaient familiarisé avec un art qu'il aimait beaucoup. Il a donc pu s'inspirer d'un de ces modèles italiens, voire même directement du tombeau commandé par Anne de Bretagne, pour la conception.

Cette œuvre avait donc, par sa composition, son iconographie et son prestige, pour fonction de glorifier les différents aspects de l'archevêque : personnel, social et dévotionnel. Elle montre bien comment les figures hagiographiques sont tout autant utilisées dans le contexte social que dévotionnel.

b) Le programme vitré commandé par Antoine Bohier pour Saint-Ouen (1498-1499 ; vers 1508)

L'abbé Antoine Bohier (1492-1515), proche de Georges d'Amboise, poursuit après l'abbé Guillaume d'Estouteville l'ambitieux chantier de Saint-Ouen (fig. 254). S'il ne put le mener à son terme, il fit avancer les travaux de la nef et l'enrichit de remarquables verrières dans les bas-côtés (vers 1508). L'abbé s'est semble-t-il moins investi dans la réalisation des saints des vitraux des fenêtres hautes (1498-1499), qui, moins aboutis, reproduisent pour l'essentiel le programme iconographique initié par l'abbé Jean Roussel au XIV^e siècle⁴⁵⁰.

Bien que composé sur le modèle des vitraux posés au XIV^e siècle dans les fenêtres basses du chœur – une scène par lancette dans un cadre architecturé – pour ne pas troubler l'ordre esthétique de l'ensemble, le programme iconographique des vitraux des bas-côtés porte la marque personnelle d'Antoine Bohier (fig. 255). Celui-ci commence par faire représenter la légende de son saint patron, saint Antoine de Padoue, dans la première baie du

⁴⁴⁹ Chastel 1994, p. 127.

⁴⁵⁰ C'est pourquoi ces vitraux sont étudiés dans la notice III-1.1.

côté sud (baie 23) ; puis, à l'opposé (baie 28), le saint patron éponyme de son père, saint Austremoine, évêque de Clermont-Ferrand, qu'il fait également figurer dans la première baie des fenêtres hautes de la nef (baie 222). Né à Issoire, l'abbé était originaire de la région et avait donc une double dévotion pour ce saint auvergnat, qui ne jouissait pas d'une grande popularité dans le diocèse de Rouen puisque nous n'en connaissons aucune autre représentation⁴⁵¹. À la suite de l'évêque se trouve la légende de sainte Anne (baie 30), patronne de sa mère Anne du Prat⁴⁵².

L'ensemble du programme vitré commandé par l'abbé Antoine Bohier développe d'ailleurs parallèlement des thématiques chères aux franciscains, auxquelles l'abbé devait visiblement être sensible, comme l'humilité et surtout la charité, symbolisées dans le bas-côté nord (baies 23, 25, 27) par les légendes de saint Martin et de deux saints franciscains du XIII^e siècle – saint Antoine de Padoue (1195-1231) et sainte Élisabeth de Hongrie (1207-1231)⁴⁵³. Or, leur représentation, à Rouen comme en Normandie, n'est pas courante car les Normands leur préfèrent des saints plus traditionnels. Leur présence côte à côte dans l'abbaye évoque volontairement la pensée franciscaine.

Enfin, la présence de sainte Catherine d'Alexandrie peut s'expliquer par une dévotion personnelle de l'abbé pour cette sainte à qui un monastère renommé sur le mont Sainte-Catherine de Rouen était dédié.

Ainsi, l'ensemble des vies de saints, commandées et financées par l'abbé Antoine Bohier, sont plus le reflet de sa dévotion personnelle que l'exaltation de l'histoire et la mémoire de l'abbaye. Antoine Bohier cumule un certain nombre de fonctions religieuses et politiques dans le diocèse et à Rouen. Il est abbé de Fécamp, président au parlement de Rouen en 1499, puis conseiller-né du Parlement en 1507⁴⁵⁴. Il est très proche de l'archevêque Georges d'Amboise, qu'il aide pour la reconstruction du château de Gaillon, et fait beaucoup pour la ville de Rouen⁴⁵⁵. Dans l'abbaye, il régénère le culte de saint Ouen : il fait refaire sa châsse et commande une suite de tapisseries, ornées de sa légende, qui, au XVII^e siècle, étaient « encore en son genre des plus belles qui se puissent voir »⁴⁵⁶. À partir de 1503, il fait admirablement reconstruire le logis abbatial. Cependant, comme le souligne dom Pommeraye, il prend soin de marquer de ses armoiries chacune de ses commandes : « Si l'abbé Bohier eut

⁴⁵¹ **Beaurepaire 1898**, p. 391.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ **Meyer-Roux 1999**, p. 7.

⁴⁵⁴ **Farin 1976**, t. 2, 5^e partie, p. 70-71.

⁴⁵⁵ **LVHN 2001**, p. 368.

⁴⁵⁶ **Pommeraye 1662**, p. 329.

une forte passion et un génie tout à fait propre pour les bâtiments, il fut aussi fort soigneux de faire placer ses armes sur tous les ouvrages qui furent construits par sa libéralité. On les voit en plusieurs endroits de l'église, comme aux voûtes de la nef, aux vitres des collatéraux, hors l'Église en la balustrade de pierre qui règne sur lesdites voûtes derrière le chœur, dans le cloître, dans le logis abbatial et dans les autres lieux »⁴⁵⁷. Il paraît donc avoir été l'un de ces abbés qui, à l'encontre de son prédécesseur Jean Roussel, sert son propre intérêt en même temps que celui de l'abbaye. Après avoir continué le programme vitré engagé par Jean Roussel dans les fenêtres hautes de la nef, il semble qu'il se soit permis des choix plus personnels – identitaires et dévotionnels – dans les vitraux des bas-côtés de la nef. On peut donc confirmer son implication personnelle dans ce programme vitré jusqu'à son accession à l'évêché de Bourges en 1513, date à partir de laquelle les travaux de Saint-Ouen commencent à stagner.

Nous avons décrit ici la plupart des œuvres hagiographiques dont les saints illustrent directement soit l'identité du donateur soit sa dévotion personnelle, ou les deux. Elles sont relativement peu nombreuses comparées à l'ensemble de notre corpus subsistant. Les quelques saints liés à l'identité ou la dévotion de leur donateur sont souvent représentés auprès d'autres saints. Il peut aussi s'agir, plus rarement, de commandes isolées, notamment de tombeaux. Enfin, deux cas seulement d'ensembles cohérents présentant plusieurs saints décrivant identité et dévotion du commanditaire ont été relevés, mais il s'agit là d'œuvres exceptionnelles puisqu'elles concernent les figures emblématiques d'Antoine Bohier et Georges d'Amboise. Nous pouvons en tirer plusieurs conclusions. Tout d'abord que l'identité ou la dévotion d'un fidèle ne sont la plupart du temps pas directement représentées par un saint dans l'iconographie monumentale de l'église, sauf si celui-ci s'intègre à l'iconographie traditionnelle de cette dernière. Nous pouvons ensuite émettre l'hypothèse que les œuvres hagiographiques financées par des donateurs particuliers reflètent le statut social ainsi que les aspirations dévotionnelles du commanditaire non pas tant par le choix de l'identité du saint qui y est représenté, mais plutôt par tous les éléments qui accompagnent la commande de l'œuvre. Il s'agit tout d'abord des marques identitaires des individus qui sont apposées au sein de l'œuvre – armoiries, portraits et écrits stipulant la commande –, puis de la demande de médiation des saints qu'implique une telle commande.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 193.

3) La mémoire des individus

Il semble donc que la commande d'une œuvre hagiographique soit davantage la conséquence d'une recherche de mémoire sociale et dévotionnelle pour le fidèle qu'une volonté de représentation directe par ses saints patrons. Elle se manifeste de diverses façons.

A) Une mémoire sociale

Trois éléments nous permettent d'identifier un donateur : les textes faisant état de sa commande, ses armoiries et son portrait. Avant de commencer l'étude particulière des armoiries et des portraits dans les œuvres hagiographiques, arrêtons-nous sur les données que nous avons collectées. Nous pouvons tout d'abord constater que les marques de donations – textes, armoiries et portraits – sont de plus en plus nombreuses à la fin du Moyen Âge (tableau 11). Il semble par ailleurs qu'une seule des marques identitaires soit la plus couramment employée pour rappeler la donation. En effet, nous n'avons recensé que peu de cas de figure où une œuvre réunit armoiries et portrait, texte et portrait, et encore moins les trois éléments. Malgré le temps, les pertes et les destructions, nous sommes encore aujourd'hui capables d'identifier près des quatre cinquièmes des commanditaires. Nous pouvons encore constater qu'un très grand nombre d'œuvres hagiographiques sont marquées, même si certaines églises semblent beaucoup moins investies.

Les marques de donations particulières sont présentes aussi bien dans la cathédrale que dans la plupart des églises paroissiales. Saint-Vincent et Saint-Patrice concentrent presque uniquement des œuvres hagiographiques avec des signes de donation. Deux églises ne comportent ni portraits ni armoiries dans les œuvres formant notre corpus : l'église paroissiale Saint-Maclou, probable conséquence des destructions, et Saint-Étienne-des-Tonneliers. Bien que les légendes de saint Étienne (baies 105-106 ; vers 1500-1510 ; notice VI.1) et de saint Jean-Baptiste (baies 109-112 ; vers 1500-1510 ; notice VI.2) à Saint-Étienne-des-Tonneliers ne contiennent pas de marques, les textes d'archives en mentionnent cependant un certain nombre, aussi bien sur les œuvres que sur la structure architecturale de l'église. L'abbaye de Saint-Ouen, quant à elle, ne présente que les armoiries de l'abbé Antoine Bohier et de certains rois sur les vitraux, et celles de plusieurs commanditaires sur leurs tombeaux. Nous pouvons donc envisager deux options : soit le clergé n'a pas eu recours aux particuliers pour financer

l'ensemble cohérent des vitraux et du portail, soit il n'a pas laissé la possibilité aux donateurs laïcs d'apposer une quelconque marque de donation. Ainsi, seule l'abbaye, espace le plus protégé du monde profane, paraît-elle moins touchée par la représentation de donateurs particuliers.

Ce sont les laïcs qui investissent principalement les œuvres hagiographiques de leurs signes identitaires, même si les ecclésiastiques y ont également recours – surtout dans la cathédrale où ils sont alors majoritaires. En revanche, dans toutes les autres églises, hormis Saint-Ouen, les donateurs laïcs sont largement plus nombreux. Un tiers des œuvres financées nous sont connues uniquement par les textes, les deux autres tiers possédant soit armoiries soit portraits ou plus rarement les deux. Les sources écrites, qui permettent de retrouver la trace de nombreux financements d'œuvres aujourd'hui disparues, nous confirment aussi l'importance du financement particulier dans les églises rouennaises. C'est par exemple le cas à Saint-Étienne-des-Tonneliers : les Le Roux offrent la baie d'axe ainsi que la première et la dernière arcade, sur lesquelles figurent leurs armes ; M. Le Breton donne quant à lui deux verrières ; le portail, construit vers 1530 et dont on ignore l'iconographie, a été financé par un particulier qui y avait fait inscrire ses armes⁴⁵⁸ ; Gaultier Gilbert donne une maison à la fabrique en 1518. En contrepartie, on lui permet d'apposer ses armoiries sur la clef de voûte de la deuxième travée de la nef et de commander une verrière⁴⁵⁹.

a) Don de l'œuvre, emplacement et prestige de la commande

La commande d'une œuvre hagiographique implique une représentation sociale de son commanditaire dans l'église. Le don d'argent en lui-même est déjà source de prestige. Elle signale le donateur comme une personne importante, car il s'agit d'un privilège qui se paye : tout fidèle n'est pas en mesure de commander une œuvre dans des églises telles que la cathédrale ou Saint-Vincent. Il faut avoir de l'argent et un statut. Il est ainsi possible d'établir un parallèle entre l'ascension sociale de certaines familles rouennaises et l'ampleur de leur commande dans leur église paroissiale. Cette dernière autorise ainsi les marchands, qui se sont installés en nombre depuis le XIII^e siècle, à « se payer » les mêmes droits que l'ancienne noblesse⁴⁶⁰. Offrir une œuvre procure alors un certain pouvoir, puisque cela leur permet de se mesurer aux fortunes plus anciennes⁴⁶¹. À la fin du Moyen Âge, cette classe nouvelle connaît

⁴⁵⁸ Pour ces diverses fondations, voir **Farin 1976**, t. 2, 4^e partie, p. 77-80.

⁴⁵⁹ Voir **Rouault de la Vigne 1935-1938**, p. 194, et **LVHN 2001**, p. 394.

⁴⁶⁰ **Bottineau-Fuchs 2001**, p. 200.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 250.

effectivement une ascension fulgurante à Rouen, à l'inverse de la noblesse, qui, habitant surtout à la campagne, joue alors un rôle négligeable dans la capitale normande⁴⁶². Ces riches marchands, qui ont permis l'essor économique de la ville, contribuent également à son essor artistique. Ils font souvent partie de la fabrique et en sont parfois même trésoriers. Ils sont donc connus des autres paroissiens et le don d'une œuvre accroît leur prestige.

La puissante famille Dufour, dont les membres sont tour à tour trésoriers de Saint-Maclou, en est un exemple criant. En l'espace d'un siècle, cette famille de marchands passe du statut de classe moyenne à celui de notables, en devenant conseillers, seigneurs, puis parlementaires (tableau 12)⁴⁶³. L'un d'eux, Jean, fait construire un hôtel particulier dès 1429⁴⁶⁴. Étienne est marchand, puis trésorier (1436-1437) et centenier de l'église. Il a au moins deux fils, Pierre et Guillaume, qui s'impliquent également dans la vie de leur paroisse. Tous deux sont marchands et conseillers de la ville, le premier en 1463 et le deuxième en 1507. Pierre a deux fils qui deviennent trésoriers entre 1514 et 1517. Quant à Jean de Presses, fils de Guillaume, il est conseiller de la ville en 1520. La famille participe aux frais de l'église et occupe l'espace, notamment la chapelle Saint-Claude-et-Saint-Léonard, qui devient la chapelle familiale et où sont enterrés Pierre et Guillaume⁴⁶⁵. Les membres de la famille commandent des œuvres qui embellissent l'église dans le cadre d'une iconographie cohérente choisie par la fabrique aussi bien que d'autres reflétant leur dévotion toute personnelle.

À Saint-Vincent, les exemples de donations nous donnent également le nom de riches marchands : Pierre Le Clerc est marchand grenetier (baie 19) et Jean Le Pilleur, marchand et prévôt de la Monnaie de Rouen (baie 13). Jean Le Roux, qui commande également plusieurs œuvres, est trésorier vers 1520-1530⁴⁶⁶. Son père Jean est enterré dans l'église en 1476⁴⁶⁷. La famille y est visiblement bien implantée et a donc droit à des emplacements prestigieux pour leurs commandes. Leurs armoiries étaient aussi bien visibles dans certaines travées de

⁴⁶² **Goglin 2004**, p. 40, 49, 54 et 57.

⁴⁶³ **Neagly 1998**, p. 59.

⁴⁶⁴ **Chirol 1970 (2)**, p. 3.

⁴⁶⁵ **Jouen 1926**, p. 128-130 ; **Neagly 1998**, p. 57-59, 107, 112. En 1527, par exemple, Jean de Presses, fils de Guillaume Dufour et Marguerite Basin, donne un banc de reliques orné de leurs armoiries, un autel, des statues d'apôtres pour orner les piliers du chœur et participe aux frais de la réalisation d'un orgue. **Chirol 1970 (2)**, p. 5-6, mentionne l'épithaphe d'un oncle, Jean de Grenouville, gendre d'Étienne Dufour, qui « fait faire le plus de cette église ». Marguerite Dufour, femme d'Antoine Dufour, commande à une date inconnue un contre-autel avec un crucifix orné des représentations de sainte Marguerite et saint Antoine, **Beaurepaire 1886**, p. 112. Pour plus d'informations sur la famille, voir **Neagly 1998**, p. 61-62.

⁴⁶⁶ **VRSV 1995**, p. 49.

⁴⁶⁷ **Farin 1976**, t. 2, 4^e partie, p. 109.

l'église⁴⁶⁸. Nous savons par ailleurs qu'un Jean Le Roux est curé de l'église en 1508⁴⁶⁹. La famille est encore présente à Saint-Étienne-des-Tonneliers, où Claude Le Roux, cousin de Jean, fit avec sa femme, Jeanne de Challenge – fille de Jean, président au parlement de Normandie⁴⁷⁰ – de nombreuses donations. Ils offrent notamment la baie d'axe ainsi que la première et la dernière arcade, sur lesquelles figurent leurs armes⁴⁷¹. Ils financent également l'orgue⁴⁷². Claude Le Roux, né en 1494, est conseiller au parlement de Normandie⁴⁷³. Comme les autres membres de la famille, il a donc la responsabilité des charges municipales rouennaises. Mort en 1537, il est inhumé avec sa femme dans l'église. Son père Guillaume II est seigneur de Bourghéroulde, de Tilly et de Sainte-Beuve, et vicomte d'Elbeuf, église pour laquelle il fait de nombreuses donations⁴⁷⁴. En 1499, il devient conseiller au parlement de Normandie. C'est à ce moment que commence la construction de l'hôtel particulier familial, l'hôtel de Bourghéroulde, que Claude et son frère Guillaume III achèvent vraisemblablement (fig. 256)⁴⁷⁵. L'hôtel acquiert un tel prestige qu'il est choisi comme l'un des points de repère de la ville dans le *Livre des Fontaines* commandé par Jacques Le Lieur⁴⁷⁶. Guillaume III est quant à lui abbé d'Aumale en Normandie, abbé commendataire du prieuré d'Auffay, chanoine de Gaillon, de Saint-Sanson-sur-Rille, de Boissay et d'Aubevoye⁴⁷⁷. En 1532, il est également chanoine de la cathédrale de Rouen. Il joue de plus un rôle politique puisqu'il est au service de François I^{er}. La famille Le Roux, qui venait probablement de Louviers, acquiert ainsi une très grande fortune grâce aux nombreux fiefs qu'elle possède et aux charges parlementaires qui lui incombent⁴⁷⁸. L'ensemble de la Normandie, mais plus particulièrement Rouen, bénéficie de son mécénat. Trois générations, du XV^e au XVI^e siècle, font des dons importants de verrières dans les églises de Louviers (baies 19, 24), Saint-Jean d'Elbeuf (baies 5, 6), Bourghéroulde⁴⁷⁹. « Cette famille est des plus illustres de la province par l'antiquité de sa noblesse, par ses grands biens, par les grandes et belles terres qu'elle possède depuis longtemps, par les emplois considérables et les illustres alliances qu'il y a eus depuis plusieurs siècles, par sa

⁴⁶⁸ ADSM G 3435.

⁴⁶⁹ Renaud 1885, p. 134.

⁴⁷⁰ Rouen...1996, p. 13.

⁴⁷¹ Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 77-80.

⁴⁷² Beaurepaire 1892, p. 176-177.

⁴⁷³ Rouen...1996, p. 13.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 13, 20.

⁴⁷⁸ LVHN 2001, p. 34.

⁴⁷⁹ Gillot, Letteron 1993-1994, p. 50.

piété connue, par les bâtiments et fondations de plusieurs églises et monastères, et enfin par le mérite personnel de ceux qui en ont porté le nom et qui en ont soutenu l'éclat dans l'Église, l'Espée et la Robe »⁴⁸⁰. Cette famille compte donc parmi les plus importantes de Normandie et côtoie ses dirigeants ecclésiastiques les plus illustres : Georges d'Amboise, ainsi que les frères Bohier⁴⁸¹. Rappelons que Guillaume III est chanoine de Gaillon et de la cathédrale, où il a donc fréquenté l'archevêque. Antoine Bohier est président du parlement de Normandie, ce qui l'amène à être en contact étroit avec Guillaume II et son fils Claude⁴⁸². Ces liens favorisèrent naturellement le goût des Le Roux pour l'art de la Renaissance, qui se manifeste dans le faste de l'ornementation de l'hôtel Bourgthéroulde⁴⁸³. La construction de cet hôtel luxueux ajoutée aux nombreuses donations pieuses dans les églises rouennaises et normandes constituaient les deux versants – civil et religieux – de l'affirmation sociale de cette grande famille à Rouen et en Normandie.

À Saint-Étienne-des-Tonneliers, deux des trois vitraux hagiographiques subsistants sont commandés l'un par Pierre Jourdain (baies 105, 106), l'autre par Christophe Le Picart de Radeval et sa femme Anne Basset (baies 109-112). Pierre Jourdain est le riche propriétaire d'une verrerie dans la forêt de Lyons⁴⁸⁴. Il est probable que Christophe Le Picart de Radeval, sur lequel nous n'avons aucune information, appartenait, encore une fois, à une famille prestigieuse. Ainsi, Jean Le Picart de Radeval, tout comme son père Louis – chambellan de Louis XII –, côtoie la famille royale⁴⁸⁵ : il est maître d'hôtel de François I^{er} et bailli de Gisors. Il commande vers 1500-1510 deux verrières pour l'église de Bourg-Achard (baies 1-2) ainsi qu'une verrière pour la collégiale Notre-Dame des Andelys, où Georges Le Picart de Radeval offre quant à lui, vers 1550-1560, une verrière consacrée à Noé (baie 124). Son père, Louis, enterré en 1500 à Saint-Lô de Bourg-Achard, fait don de plusieurs verrières pour la chapelle de son château et pour l'église paroissiale d'Étrelan (baie disparue).

À Saint-Étienne-la-Grande-Église, enfin, Michel Flandrin offre « la verrière du bas »⁴⁸⁶. Cet homme, qui meurt avant 1515, s'occupe de la paroisse : il en est trésorier et commissaire aux comptes ; il fournit également les chandelles. Il est par ailleurs quartenier de

⁴⁸⁰ **ADSM 1E**, *les Trente-Deux Quartiers du Chevalier d'Esneval*, publié dans **Rouen...1996**, p. 11.

⁴⁸¹ **Rouen...1996**, p. 24.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸⁴ **ADSM 2E I/206** (20 mars 1482).

⁴⁸⁵ **LVHN 2001**, p. 34.

⁴⁸⁶ **Jouen 1932**, p. 74

la ville et conseiller municipal⁴⁸⁷. La famille Pilloys, dont l'un des membres est notaire et un autre à la vicomté, donne également une verrière et possède un banc dans la paroisse⁴⁸⁸.

L'ascension sociale de ces marchands dans l'église s'accomplit par le biais d'un comportement paroissial exemplaire. C'est pourquoi les familles nouvellement enrichies effectuent de nombreuses fondations, de façon à asseoir leur nouveau pouvoir, alors que les anciennes familles nobles n'en éprouvent plus le besoin. L'importance des donations dans ces églises paroissiales reflète et contribue à l'accès au plus haut lieu du pouvoir rouennais⁴⁸⁹. Les commandes émanent ainsi d'un milieu très restreint appartenant à l'élite rouennaise : on peut encore citer Jacques Le Lieur, né vers 1475, notaire et secrétaire du roi, qui commande la baie 30 de la cathédrale⁴⁹⁰. Celui-ci descend d'une famille de riches marchands qui accède aux charges municipales au milieu du XIV^e siècle⁴⁹¹. Il est seigneur de Sidetot, de Brametot, d'Ouville-l'Abbaye et de Bosc-Bénard, église pour laquelle il donne plusieurs verrières réalisées par Arnoult de Nimègue (vers 1520 ; baies 3-6)⁴⁹². Son oncle Jacques, époux de Colette Le Cornu, est ainsi marguillier de Saint-Vincent en 1475⁴⁹³. Lui-même fut conseiller de la ville avec, entre autres, Jean Le Roux, seigneur de L'Esprevier, Pierre Le Clerc, seigneur de Croisset, tous deux commanditaires de vitraux à Saint-Vincent⁴⁹⁴. Il semble qu'une poignée de familles rouennaises monopolise ainsi les commandes des églises (tableau 13) : nous retrouvons les mêmes noms d'une église à l'autre. Colette Masselin, qui commande en 1487 les vitraux du triforium de la rose de la façade occidentale (baie 125), est certainement apparentée à Jean Masselin, doyen (1488) et trésorier de la cathédrale⁴⁹⁵. Il est visiblement lui aussi très impliqué dans l'embellissement de son église : il offre notamment un grand retable d'argent doré pour le maître-autel⁴⁹⁶. Il participe également activement au chantier de transformation du rez-de-chaussée de la tour de Beurre, qui deviendra la paroisse de Saint-Étienne-la-Grande-Église⁴⁹⁷. La famille Basin est quant à elle présente à Saint-Maclou (Marguerite Basin, femme de Guillaume Dufour) et à Saint-Vincent (Thomas Basin). Les Le Roux, nous l'avons vu, sont très bien implantés à Saint-Vincent et à Saint-Étienne-des-Tonnelliers. Nous

⁴⁸⁷ **Delsalle 1997**, p. 111.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸⁹ **Tabbagh 1988**, p. 793-794.

⁴⁹⁰ **Picot 1913**, p. 34.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹² **Lafond 1942**, p. 24. Les vitraux représentent Barbe, Pierre, Paul et Mathurin.

⁴⁹³ **Delsalle 1997**, p. 141.

⁴⁹⁴ **Picot 1913**, p. 36.

⁴⁹⁵ **Farin 1976**, t. 1, 3^e partie, p. 99. **Beck 2003**, p. 26.

⁴⁹⁶ **Loth 1879**, p. 139.

⁴⁹⁷ Voir notice II.

pouvons encore signaler qu'un Jean Le Roux est curé de Saint-Vincent en 1508. Enfin, nous trouvons mention d'une Jeanne Dufour, femme de Jean Le Roux, à Saint-Vincent, qui faisait partie de la famille Dufour, très active à Saint-Maclou⁴⁹⁸.

Ainsi, le don même de l'œuvre permet au commanditaire d'exhiber statut et fortune aux yeux des paroissiens. C'était d'ailleurs l'un des moyens les plus aisés d'être représenté dans l'édifice, aussi parce que ces dons étaient répertoriés dans les comptes de la fabrique qui gardaient ainsi la trace impérissable de ces fidèles exemplaires. L'exemple le plus représentatif est celui de Jean Gorren, bourgeois de Barfleur, qui « fist faire le portail de ladite église vers midi »⁴⁹⁹. Le portail de la Calende du transept sud de la cathédrale devint tant lié à son riche donateur qu'on le nomma parfois « portail Gorren ».

Les emplacements au sein de l'église sont plus ou moins prestigieux. Ainsi il est probable que les grandes familles paroissiales souhaitaient investir les espaces tels que le chœur ou les entrées. À la cathédrale, Crespin Le Vallet et sa femme Agnès offrent l'un des vitraux (baie 8 ; vers 1310-1322) de la chapelle de la Vierge. La commande devient alors indiciblement liée aux donateurs qui la financent, comme dans le cas de Jean Gorren. Nous pouvons encore citer l'exemple de Pierre Jourdain, propriétaire de la verrerie de La Haye dans la forêt de Lyons, et de Guillemette de la Rüe, sa femme⁵⁰⁰, qui offrent le vitrail de saint Étienne dans la baie nord du chœur de Saint-Étienne-des-Tonneliers (baies 105-106 ; vers 1500-1510). Peut-être lui fut-il octroyé le droit de commander une verrière à cet endroit de l'église parce qu'il fournissait la paroisse en verre. Christophe Le Picart de Radeval et sa femme Anne Basset commandent la verrière du côté sud du chœur (baies 109-112 ; vers 1500-1510)⁵⁰¹. À Saint-Vincent, il semble que Jean Le Roux, ou quelqu'un de sa famille, ait commandé le vitrail de l'*Enfance du Christ*, dans la baie nord (baie 3 ; vers 1520-1530), ainsi que le vitrail du *Martyre de saint Vincent*, dans la baie sud (baie 4 ; vers 1520-1530). Peut-on alors imaginer que chaque emplacement, en fonction de son prestige, avait son coût, les meilleures places étant accordées aux plus offrants ? Nous ne pouvons répondre à cette question, cependant cette piste mériterait d'être approfondie.

Il semble en outre que la qualité même de la verrière donne encore plus de rayonnement au commanditaire. L'affirmation de son statut social peut ainsi être traduite à travers

⁴⁹⁸ À Saint-Vincent, les armes des Le Roux étaient associées à de nombreuses autres familles et notamment aux Dufour. ADSM G 3435.

⁴⁹⁹ ADSM G 2492 (Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1457 à la Saint-Michel 1458) ; G 2519 (Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1502 à la Saint-Michel 1503).

⁵⁰⁰ Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 78.

⁵⁰¹ Rouault de la Vigne 1935-1938, p. 193.

la composition de l'œuvre. On note, contrairement à d'autres régions, une progression très forte des légendes narratives au début du XVI^e siècle (tableau 14). Elles sont en effet très largement minoritaires dans les vitraux des XIV^e et XV^e siècles, puisque les figures isolées monopolisent la plupart des verrières. Au début du XVI^e siècle, il subsiste encore un certain nombre de figures isolées mais les deux types de représentations sont plus équilibrés, avec une légère prédominance des légendes narratives. C'est le cas de Saint-Vincent, où les sept verrières ne comportent pas moins de cinq vitraux légendaires. J. Guidini-Raybaud présente une situation totalement opposée pour les verrières provençales : elle constate ainsi que les vitraux à grands personnages, moyennement présents dans la seconde moitié du XV^e siècle, sont majoritaires après 1500⁵⁰². Les commandes plus ou moins nombreuses de verrières à grandes figures ou de verrières narratives impliquent-elles un mode de piété particulier ? La multiplication des verrières narratives à Rouen au début du XVI^e siècle peut probablement être mise en parallèle avec le taux d'acculturation de plus en plus fort de la société rouennaise, notamment de la classe marchande. Cela suppose également que, contrairement aux idées reçues, le mode d'interaction entre le fidèle et le saint dans l'église est moins direct qu'à l'extérieur de l'église, ou dans d'autres régions. On recherche alors probablement plus un moyen d'expression qu'une intimité dévotionnelle avec le saint. Là encore, le commanditaire expose son niveau culturel et son prestige par la commande d'œuvres complexes.

Nous pouvons évoquer enfin la qualité artistique de l'œuvre. Il est probable que les commanditaires laïcs, s'ils décident rarement de l'iconographie d'un vitrail à titre personnel, choisissent cependant l'artiste qui va le réaliser. Au début du XVI^e siècle, ils optent généralement pour des artistes réputés. À Saint-Vincent, les commanditaires, probablement sous l'égide de la fabrique dont ils font partie, portent leur choix sur plusieurs peintres verriers prestigieux, notamment sur l'atelier des Le Prince pour la vie de saint Jean-Baptiste (baie 13 ; fig. 257), où les initiales ELP sont inscrites sur le tympan comme sur deux scènes du registre inférieur. Engrand Le Prince était considéré comme un artiste exemplaire. Il faisait partie d'une famille de peintres verriers de Beauvais ; il travaille d'ailleurs pour sa cathédrale en 1522⁵⁰³. À Rouen, il œuvre également pour la cathédrale ainsi qu'au vitrail de saint Jean-Baptiste de Saint-Vincent, qui suscita tant d'admiration qu'il fut plusieurs fois copié : Jehan de Genouville, marchand, commande ainsi en 1535 à Mause Heurtauld une verrière de la légende de saint Jean-Baptiste pour l'église de Pont-Audemer (baie 8), le marché attestant

⁵⁰² **Guidini-Raybaud 2003**, p. 220.

⁵⁰³ **Perrot 1972**, p. 36-37.

qu'elle devait prendre modèle sur celle réalisée à Saint-Vincent. D'autres verrières portent la marque de peintres verriers dont le style descend d'Arnoult de Nimègue. Né aux Pays-Bas (1470-1540), ce dernier est considéré comme l'un des plus grands peintres verriers par les auteurs qui ont étudié son parcours. C'est le cas de J. Lafond, qui lui restitue ainsi un certain nombre de vitraux normands⁵⁰⁴. Il travailla à Rouen de 1500 environ à 1512 puis partit pour Anvers en 1513⁵⁰⁵. Sa carrière rouennaise fut faste, son talent étant immédiatement reconnu par l'abbé de Saint-Ouen Antoine Bohier qui le fit alors travailler pour un grand nombre de chantier rouennais. En effet, non seulement Antoine Bohier était en charge de la grande abbaye, mais il fut également abbé de Fécamp en 1504 et attaché aux travaux du manoir archiépiscopal de Rouen avec son frère Thomas qui, lui, s'occupait également des travaux du château de Gaillon⁵⁰⁶. Arnoult de Nimègue était ainsi étroitement impliqué dans les plus gros chantiers normands entrepris par les grandes figures ecclésiastiques qu'étaient Georges d'Amboise, Antoine et Thomas Bohier. Sa contribution à de nombreux chantier rouennais est documentée. En 1509, il donne pour la cathédrale des patrons pour les statuettes des voussures secondaires du portail central⁵⁰⁷, ainsi que pour le retable de Saint-Étienne-la-Grande-Église⁵⁰⁸. Nous n'avons aucun vestige de l'autel dont Arnoult de Nimègue a donné les patrons mais il est probable qu'il devait comporter une iconographie consacrée au saint⁵⁰⁹. Il est également actif au manoir archiépiscopal⁵¹⁰. Son travail pour Antoine Bohier s'effectue sur plusieurs chantiers : les vitraux des bas-côtés de Saint-Ouen (vers 1508 ; baies 23, 25, 27, 28, 30, 32 ; fig. 258), du logis abbatial⁵¹¹ et de l'abbaye de Fécamp (vers 1510 ; baies 100-101)⁵¹². Il est probable qu'il ait aussi travaillé au château de Gaillon⁵¹³. Ses illustres mécènes et son quasi-monopole sur l'art rouennais de la première décennie du XVI^e siècle lui procurèrent une clientèle prestigieuse qui occupait à Rouen et en Normandie de hautes charges judiciaires et administratives⁵¹⁴. Il travailla encore pour Saint-Étienne-des-Tonneliers (vers 1510 ; baies 105-106 ; fig. 259), Notre-Dame de Louviers (vers 1510-1515 ; baie 18) et

⁵⁰⁴ **Lafond 1912, 1926-1927, 1942.** Voir aussi **Perrot 1972.**

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 31. **Lafond 1912**, p. 42.

⁵⁰⁶ **Lafond 1926-1927**, p. 144, 146.

⁵⁰⁷ **Lafond 1912**, p. 26-27.

⁵⁰⁸ **Perrot 1972**, p. 33.

⁵⁰⁹ ADSM G 6558, Registre (1503-1506) f°34 r° : « Item plus payé à Arnoult, peintre, pour notre patron pour faire ladite table d'autel la somme de XVII l. 10 s. ». **Lafond 1926-1927**, p. 143.

⁵¹⁰ **Lafond 1912**, p. 23.

⁵¹¹ **Perrot 1972**, p. 33.

⁵¹² **Lafond 1912**, p. 23.

⁵¹³ **Perrot 1972**, p. 34.

⁵¹⁴ **Lafond 1912**, p. 26.

d'autres églises normandes⁵¹⁵. Il marqua profondément l'art du vitrail rouennais et forma des élèves dans son atelier de Rouen, dont certains travaillèrent visiblement pour le chœur de Saint-Vincent (vers 1520-1530)⁵¹⁶. Enfin, la baie 8 (vers 1520-1530) de Saint-Vincent fut réalisée par Jean Le Vieil – l'un des peintres verriers les plus emblématiques d'une dynastie d'artistes rouennais et parisiens (fig. 260)⁵¹⁷.

Les vitraux des autres églises paroissiales portent eux aussi des signatures prestigieuses. À Saint-Étienne-des-Tonneliers, le vitrail de la vie de saint Étienne (baies 105, 106 ; fig. 259) commandé par Pierre Jourdain présente la signature d'Arnoult de Nimègue sur le col d'un des soldats de la baie 106. Le vitrail de saint Jean-Baptiste (baies 109, 110, 111, 112) fut quant à lui réalisé par le maître de la vie de saint Jean-Baptiste (fig. 261). On sait que les armoiries de Christophe Le Picart de Radeval et de sa femme Anne Basset se trouvaient dans la baie sud de l'abside⁵¹⁸. Un des membres de sa famille, Jean Le Picart de Radeval, maître d'hôtel de François I^{er} et bailli de Gisors, commande à la même époque, vers 1500-1510, une vie de saint Jean-Baptiste pour décorer l'abside de l'église Saint-Lô de Bourg-Achard (baie 2 ; fig. 262)⁵¹⁹. Or les scènes de cette verrière, réalisée à la même époque et par le même atelier, sont presque identiques à celles provenant de Saint-Étienne-des-Tonneliers. Il faut donc en conclure que le vitrail commandé par Christophe Le Picart pour la baie sud de l'abside est bien celui consacré à la vie de saint Jean-Baptiste⁵²⁰. Il semble probable qu'il ait voulu reproduire à Saint-Étienne-des-Tonneliers la commande prestigieuse de Bourg-Achard et qu'il fit venir le même artiste, ce qui lui procurait une forme de prestige. Le maître de la vie de saint Jean-Baptiste pourrait être un artiste parisien⁵²¹. Ses patrons pour le vitrail eurent tant de succès qu'ils furent diffusés en Normandie et reproduits par d'autres peintres verriers. L'église Saint-Patrice conserve également une verrière de la vie de saint Jean-Baptiste proche du modèle de Bourg-Achard (baie 25, vers 1500-1510 ; fig. 263).

On sait par ailleurs qu'à Saint-Étienne-la-Grande-Église, les trésoriers demandent à Gaultier de Campes, en 1515-1518, d'effectuer des patrons à partir de la copie de la verrière de la vie de saint Étienne, réalisée par Arnoult de Nimègue pour Saint-Étienne-des-Tonneliers⁵²². Contrairement à ce que pensait Jean Lafond, ces patrons n'ont pas dû être faits

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵¹⁶ Perrot 1972, p. 34.

⁵¹⁷ LVHN 2001, p. 402-403.

⁵¹⁸ Rouault de la Vigne 1935-1938, p. 193.

⁵¹⁹ LVHN 2001, p. 119-120.

⁵²⁰ On ne sait en revanche si le vitrail a constitué un modèle pour celui de Bourg-Achard ou inversement.

⁵²¹ Hérold s.d., p. 74.

⁵²² Lafond 1912, p. 7 : « Payé à Gaultier de Camyes, demeurant à Paris, pour avoir fait les patrons [...] a ung

pour des vitraux, puisque six baies de la paroisse étaient déjà occupées, mais probablement pour des tapisseries qui devaient être tendues durant certaines fêtes⁵²³.

D'autres exemples dans le diocèse nous confirment l'existence de réseaux de commanditaires se trouvant dans une même ville ou région, faisant appel aux mêmes artistes ou choisissant les cartons ou une iconographie inspirée d'un graveur reconnu⁵²⁴. Ainsi, à Saint-Étienne d'Elbeuf, la figure de saint Jean-Baptiste dans le tympan de la verrière 10 (vers 1520-1530) est inspirée de celle de Saint-Vincent de Rouen remontée à la tour Saint-Romain de la cathédrale (baie 19 ; vers 1470-1480 ; fig. 264)⁵²⁵.

Le choix d'un artiste réputé ou de certains modèles de vitraux considérés comme remarquables, ayant déjà été utilisés par des commanditaires socialement reconnus, accroissait considérablement le rayonnement du donateur dans sa propre paroisse, particulièrement au tournant du XVI^e siècle. Il l'inscrivait dans un réseau social de prestige. Manifester son goût pour l'art, plus que le choix du saint lui-même, permettait ainsi d'affirmer une position sociale dans l'église⁵²⁶. Insérer ses marques identitaires dans l'œuvre – armoiries et portrait – était un autre moyen d'exposer aux yeux de tous son identité et son statut.

b) Les marques identitaires du commanditaire

Quel moyen plus visible de marquer définitivement sa mémoire dans l'espace ecclésiastique que de montrer l'image de ses armoiries et son portrait... L'importance des marques identitaires des commanditaires nous est encore rappelée dans une délibération capitulaire : le 17 septembre 1433 sont vendues au profit de la fabrique de vieilles tombes dont on ne voit plus les inscriptions et qui ne permettent plus d'y reconnaître les commanditaires⁵²⁷. Nous n'avons aucun indice pour évaluer le coût de la réalisation de ces marques. L'insertion des armoiries ou d'un portrait revenait-elle plus cher que la simple réalisation du vitrail ? Si nous ne pouvons nous prononcer en ce qui concerne les armoiries, il est probable que la réalisation d'un portrait devait avoir un coût supplémentaire puisqu'il était nécessaire au peintre verrier de peindre le donateur. On ne trouve que très peu d'œuvres où sont conjointement apposés portrait et armoiries (tableau 15). On peut donc imaginer que les armoiries étaient

peintre, pour avoir pris le pourtrait des verrières de Saint-Étienne-des-Tonnelliers, pour envoyer à Paris [...]. » ; Hérold 1998, p. 49-57.

⁵²³ Delsalle 1997, p. 129-130. On ne sait si ces tapisseries ont effectivement été réalisées.

⁵²⁴ Joubert 2001, p. 4.

⁵²⁵ LVHN 2001, p. 296.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁷ ADSM G 2127.

moins onéreuses et pouvaient se substituer au portrait. Ainsi, lorsque le donateur en avait les moyens, il faisait réaliser son portrait sans alors ajouter ses armoiries.

1- Les armoiries

Les marqueurs identitaires les plus simples à insérer dans une œuvre sont les armoiries. On les trouve dans de nombreuses images hagiographiques et sur tous les supports. Elles peuvent être placées à différents endroits dans l'œuvre, mais certains semblent cependant plus courants : en bas, pour le vitrail notamment, au plus près du « spectateur », comme dans quasiment toutes les baies de Saint-Vincent (vers 1520-1530 ; fig. 265) ; en haut au centre, de façon bien visible, à la façon du blason de Jacques Le Lieur ou de la confrérie de Saint-Romain dans la baie 30 de la cathédrale (vers 1521 ; fig. 266). D'autres apparaissent derrière les archevêques dans la série vitrée de la chapelle de la Vierge, ou encore au milieu de la grisaille ou au tympan de la lancette (vers 1310-1322 ; fig. 267).

Nous pouvons dès lors nous demander si l'apposition d'armoiries dans une œuvre implique obligatoirement la commande et le financement de celle-ci.

Notons tout d'abord que certains apposèrent leurs armoiries bien après la réalisation de l'œuvre. C'est le cas des archevêques Guillaume de Lestrangle (1375-1389) et Guillaume VI de Vienne (1389-1407) dans la baie 5 de la chapelle de la Vierge de la cathédrale, qui les font ajouter plus d'un demi-siècle plus tard, comme pour faire rejaillir le prestige de la lignée sainte sur leur propre personne (fig. 267). La présence de leurs armoiries dans le vitrail, disposées de façon très discrète, permet de mettre en contact l'image du saint et l'image de l'archevêque. Cela nous donne encore un indice de la force que l'on pouvait donner à l'image. On peut encore parler, plus humblement, d'un homme inconnu dans la baie 55 de la nef de la cathédrale qui adjoint ses armoiries postérieurement (fig. 268). Cela signifie que leur apposition n'est pas forcément liée à la commande de l'œuvre, même si cela reste le cas le plus fréquent. Nous ne savons pas en revanche si cela impliquait tout de même une contribution financière, mais nous le croyons probable. Rappelons enfin que d'autres commanditaires, ayant financé un vitrail, par exemple, ne font pas forcément insérer leurs armoiries.

La présence des armoiries dans l'église exprime-t-elle l'investissement de l'espace par ceux à qui elles appartiennent ? Il semble que les types d'armoiries et leur nombre reflètent bien la composition de la paroisse. Les armoiries des laïcs apparaissent plus fréquemment dans les églises paroissiales, comme à Saint-Vincent (baies 4, 9, 11 et 19 ; vers 1470-1480 et vers 1520-1530) ou à Saint-Étienne-des-Tonneliers (portail, clef de voûtes). Dans la cathédrale, les vitraux comportent aussi bien des armoiries de laïcs que d'ecclésiastiques : ainsi,

dans les vitraux de la chapelle de la Vierge cohabitent celles de différents archevêques et de la famille Briançon. Les confréries peuvent également les insérer dans l'œuvre, comme dans le vitrail de la baie 28 de la cathédrale. Enfin, l'abbaye de Saint-Ouen présente quant à elle uniquement celles des différents rois et abbés.

Les armoiries correspondent à une signature puisqu'elles permettent d'identifier le nom de la famille à qui elles appartiennent. On peut supposer que les fidèles qui entraient dans leur église paroissiale savaient très bien reconnaître les armoiries qui étaient apposées sur l'architecture ou les œuvres. Le nom des paroissiens était ainsi immédiatement associé à ces différents espaces ecclésiastiques. Comment donc ne pas penser qu'il s'agissait bel et bien d'une marque de possession, d'autant qu'elles pouvaient être accompagnées d'un portrait sur l'œuvre et sur le tombeau ? Les armoiries étant principalement en usage dans les classes supérieures⁵²⁸, elles donnaient donc l'occasion aux hommes et femmes rouennais les plus aisés d'affirmer leur statut – armoiries –, leur aisance financière – la présence d'armoiries indiquait la plupart du temps un don en argent –, et leur implication dans l'église – avec une occupation matérielle de l'espace. L'utilisation de l'image très codifiée des armoiries permettait tout à la fois d'envoyer des signes sociaux et par ailleurs de se présenter, soi et sa famille, comme de bons chrétiens.

2- Le portrait

Les représentations des donateurs dans les œuvres hagiographiques sont relativement courantes. Le vitrail et la pierre tombale semblent alors les supports les plus propices à accueillir des portraits. Ceux-ci sont la plupart du temps associés à des images hagiographiques, notamment parce qu'elles sont plus nombreuses. Mais en réalité, si certains commanditaires souhaitent figurer aux côtés de saints, beaucoup d'entre eux choisissent aussi bien des représentations du Christ que de la Vierge.

Les donateurs ne sont pas personnifiés sur tous les supports : nous n'en trouvons qu'une seule fois sur un portail – au revers du portail de la Calende – et aucun sur les façades, les fenêtres hautes⁵²⁹, les roses, les stalles, le buffet d'orgue. Ainsi, un seul cas de figure semble se démarquer : il s'agit de la représentation de Jean Gorren au revers du portail de la Calende (fig. 269). Il se tient debout en face de la Vierge et surplombe les statues d'apôtres. Place d'honneur pour un donateur qui, on l'a vu, était important pour la cathédrale. Cette

⁵²⁸ DMA 2002, p. 665 (« Héraldique »).

⁵²⁹ Hormis les fenêtres hautes de Saint-Vincent, qui ne nous semblent pas d'origine.

représentation du début du XIV^e siècle est emblématique du phénomène qui s'amplifie à cette époque avec l'apparition du portrait de laïcs dans le domaine religieux. Sa posture et sa tenue vestimentaire évoquent le portrait novateur d'Enguerrand de Marigny, premier ministre de Philippe le Bel, au portail de la collégiale d'Écouis (fig. 269)⁵³⁰. Celui de Jean Gorren pourrait bien transposer la commande d'un homme politique réputé à un milieu plus modeste, symbolisant ainsi l'accès au portrait de la classe bourgeoise. Ce phénomène de représentation des bourgeois dans l'église va se banaliser au XV^e siècle et surtout au XVI^e siècle. Ainsi, paradoxalement, l'acte dévotionnel devient aussi un signe de prestige social, une concurrence pouvant même se développer entre les différents donateurs d'une même paroisse⁵³¹. Seul un tiers de l'ensemble des vitraux hagiographiques rouennais présente des signes de donation, mais il faut noter que les églises Saint-Maclou et Saint-Ouen n'en comportent quasiment aucune, ce qui signifie que les autres en sont largement pourvues (tableau 16). Dans la plupart des cas, les donateurs sont naturellement représentés sur leurs tombeaux – allongés (fig. 270) ou à genoux et en prière dans le cas de Georges I et II d'Amboise et de Jean Cavé et sa femme (fig. 271) –, ou sur les vitraux – agenouillés et en prière (fig. 272).

Hormis la représentation singulière de Jean Gorren, la plupart de celles qui sont présentes dans les vitraux se trouvent toujours placées au bas de l'œuvre. Ainsi, les portraits étaient visibles de tous et clairement identifiés. Les supports de « représentation » sont alors privilégiés. C'est aussi certainement pourquoi on les trouve uniquement dans les fenêtres basses. Les portraits de donateurs restent très stéréotypés : à genoux et en prière, revêtus des vêtements qui permettent d'identifier leur statut, le regard perdu loin devant ou dirigé vers le saint. Ils sont parfois devant leur prie-Dieu sur lequel repose un livre d'heures (fig. 273).

Il semble qu'à partir du XIV^e siècle, les donateurs soient davantage intégrés à l'œuvre elle-même : si les donateurs Crespin Le Vallet et sa femme ont été disposés en-dessous de la représentation des saints archevêques, comme les donateurs de la baie 8 de la chapelle de la Vierge du XIII^e siècle, nous ne retrouverons plus par la suite ce cas de figure puisque les donateurs seront toujours placés au sein même de l'œuvre (fig. 274). Ils semblent s'inscrire petit à petit davantage dans la scène, même s'ils sont presque toujours représentés au premier plan et tournés vers le chœur, ce qui crée une distance entre eux et la scène, et un lien avec le spectateur (fig. 275). Leur taille par rapport aux saints ou à la scène est variable et, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, ne paraît pas évoluer vers un accroissement au

⁵³⁰ Schlicht 2005, p. 191.

⁵³¹ Tripps 2001, p. 210.

xvi^e siècle. En revanche, à la fin du Moyen Âge, les portraits peuvent parfois être intégrés à la vision sainte : les donateurs sont alors absorbés dans la scène comme s'ils y participaient, et non plus placés en avant de celle-ci : c'est le cas de la famille de donateurs de Saint-Étienne-la-Grande-Église qui est totalement incorporée à la scène de l'*Ascension du Christ* (fig. 276). Nous pouvons enfin évoquer l'hypothèse d'une complète immersion du commanditaire dans l'œuvre, même si cela semble plus difficile à démontrer. Jacques Le lieu, donateur de la baie 30 de la cathédrale (vers 1521), pourrait avoir été représenté dans la baie 28 (vers 1521) en tant que membres de la confrérie de Saint-Romain, parmi d'autres confrères (fig. 277). En effet, l'un des personnages est relativement proche des deux portraits connus du Rouennais. Le premier provient du manuscrit qu'il commanda en l'honneur de la passion du Christ. Le deuxième est celui qui se trouve dans la grande vue de Rouen du *Livre des Fontaines*, sur laquelle il offre le livre à la municipalité. Même si la ressemblance n'est pas frappante, nous retrouvons pourtant le même type de caractéristiques physiques. Hormis le commanditaire, il semble que d'autres personnages historiques ont pu être représentés dans cette verrière. Nous avons en effet également fait la preuve d'un portrait de Georges d'Amboise et de Louis XII en place de saint Romain et du roi Clotaire dans la scène de la *Remise du privilège* (fig. 278, 279). D'autres personnages historiques que nous ne pouvons identifier, faute de pouvoir comparer avec des portraits existants, pourraient y avoir été représentés. Comment ne pas reconnaître dans les portraits si caractérisés de cette scène des hommes de l'entourage de Louis XII, un membre du chapitre au centre du *Miracle du saint chrême*, ou encore des confrères de Saint-Romain suivant le saint dans le *Miracle de l'inondation* (fig. 280)... La variété des physionomies de la baie 28 contraste d'ailleurs nettement avec la monotonie des visages représentés sur la baie 30 (fig. 281). Les figures féminines des vertus y ont le type commun de l'époque, comme sur le tombeau d'Anne de Bretagne de la cathédrale de Nantes (fig. 282). L'insertion de portraits dans l'œuvre semble courante dès la deuxième moitié du xv^e siècle. Dans la baie 38 (1465) des bas-côtés de la cathédrale, également commandée par la confrérie de Saint-Romain et consacrée à la légende du saint, se trouvait probablement un portrait de l'archevêque Guillaume d'Estouteville. Malgré sa restauration de 1875, il semble que le vitrail ait gardé en partie ses caractéristiques iconographiques et formelles d'origine. Dans la scène du sacre de saint Romain, un archevêque est agenouillé en prière aux pieds du saint et du roi. Or, ce portrait de donateur correspond aux représentations connues de Guillaume d'Estouteville : nez busqué, yeux globuleux, paupières épaisses (fig. 283). Que dire enfin de ce riche laïc représenté dans la *Lapidation de saint Étienne* (baie 105 ; vers 1500-1510), dans la légende du saint à Saint-Étienne-des-Tonneliers (fig. 284)... Assis à

la gauche du saint, il semble assister à la scène sans y tenir un rôle particulier. L'hypothèse d'un portrait du commanditaire Pierre Jourdain, propriétaire d'une verrerie, est-elle plausible ?

Peut-on véritablement parler de portraits, désignation qui s'applique essentiellement à partir du XVI^e siècle ? Si l'on entend par portrait la représentation d'un état psychologique, ce terme ne convient pas. Mais, si l'on en prend la définition classique, « représentation d'une personne réelle, spécialement de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure ; dessin, tableau, gravure représentant un être individualisé »⁵³², tous les détails que nous avons notés permettent de l'affirmer. Il existe une réelle volonté d'individualiser ces personnes : taille, morphologie, coiffure, traits du visage, vêtement. Cette évolution vers un véritable portrait est attestée à la fin du Moyen Âge et particulièrement au début du XVI^e siècle : « [...] l'attention portée à l'individu et aux aspects profanes du monde n'était apparue dans la peinture et dans la sculpture de l'Europe christianisée qu'à la fin du Moyen Âge »⁵³³. Durant la période médiévale, le portrait individualisé, hormis pour quelques personnalités importantes, avait quasiment disparu, en conséquence de la dévalorisation constante du corps, si bien que sa réapparition s'explique notamment par sa justification religieuse⁵³⁴. Les premières formes de portraits sont donc nées dans le cadre de la dévotion. Nous avons d'ailleurs un témoignage rouennais de cette volonté de se faire représenter tel que l'on était – physiquement et socialement – avant sa mort : en 1542, Georges II d'Amboise fait modifier le portrait de son tombeau réalisé dans les années 1520 pour un autre plus conforme à la réalité de son âge⁵³⁵. Il demande par la suite, en 1550, que son habit soit en adéquation avec son nouveau statut cardinalice⁵³⁶. Comme le suggère J.-C. Bonne, nous pouvons ainsi qualifier ces portraits « d'image de présentation »⁵³⁷. En effet, le vêtement, élément le plus visible dans ces

⁵³² Définition du **Petit Robert**.

⁵³³ Voir article « Portrait » dans **DCLF 2005**, t. III, p. 1936.

⁵³⁴ *Id.*

⁵³⁵ ADSM G 130. **Lanfry 1959**, p. 20-21.

⁵³⁶ « [...] Nous Georges cardinal Damboise archevesque de Rouen, sain de pensée et entendement, congnoissant qu'il n'est rien plus certain que la mort et incertain que l'heure d'icelle, ne voullant decedder de ce monde intestat comme vray catholic, faisons et ordonnons nostre testament et ordonnance de dernière volonté en la forme et manière qui ensuict. Premièrement, Nous recommandons nostre âme à Dieu nostre créateur, à la glorieuse Vierge Marie, aux Bencitz Saint Michel ange et archange, monsieur Saint Jehan Baptiste, Saint Romain, nostre patron Saint Georges et a tous les Saintz et Sainctes de la court celeste de Paradis. Et revocquons par ces presentes tous aultres testamens et codicilles qui pourroient avoir esté faitcz au précédent ce jourd'huy par Nous. Voullons nostre corps estre inhumé en nostre église de Rouen, en la chapelle Nostre Dame au lieu et soubz la tumbe et sepulture de marche noir de feu de bonne memoire monseigneur le legat Damboise que Dieu absolve nostre oncle et predecesseur archevesque de la dicte église. Avec telles obseques et funérailles qu'il sera advisé estre honnestes et raisonnables par noz exécuteurs cy après nommez ; Et pour ce que nostre portreture de priant qui est de présent près celle du dict feu seigneur légat n'est que en habit d'archevêque, Nous voullons que au lieu d'icelle en soyt mise une aultre de marbre ou de albastre portant habit de cardinal. [...] » **Allinne 1909**, p. 87.

⁵³⁷ **Bonne 1993**, p. 39.

portraits, expose simultanément le statut et celui de la famille, ainsi que la réussite économique. Il est donc probable que beaucoup d'entre eux pouvaient clairement être identifiés par les paroissiens.

L'autre élément frappant de ces portraits est la position et l'expression stéréotypées de piété. Ils restent ainsi très codifiés parce qu'ils devaient présenter l'état de dévotion idéal dans lequel se trouve le fidèle : priant et bon chrétien. Le choix de se faire représenter en prière n'est pas anodin. En effet, c'est le moyen le plus simple et le plus répandu qu'a le fidèle pour exprimer sa foi et montrer sa dévotion à un saint en attente du Jugement dernier dans l'espoir du salut⁵³⁸. Il tente de se présenter sous son meilleur jour à la fois en face du Christ, de l'Église, de son église et des fidèles qui la composent. Les fidèles « spectateurs » trouvaient donc là une forme de modèle social et dévotionnel, l'image étant placée entre eux et le saint.

Ainsi, en même temps que la mémoire sociale du commanditaire, le don de l'œuvre hagiographique, et peut-être plus qu'une autre, est également la mise en image ou en scène de sa dévotion. C'est pourquoi s'organisent très souvent des célébrations liturgiques autour de l'œuvre commandée, visant à rappeler la mémoire du commanditaire et à le présenter sous son meilleur jour dans l'attente du salut.

B) Une mémoire chrétienne

a) Fondation de messes et commandes hagiographiques

La principale des célébrations liturgiques est la fondation de messe, c'est-à-dire le don d'argent en échange de prières plus ou moins régulières de la part du clergé pour le fondateur. À la fin du Moyen Âge, le culte des saints et la commande d'œuvres hagiographiques sont inextricablement liés aux phénomènes des fondations de messes⁵³⁹ : allier la fondation de messe avec la commande d'une œuvre hagiographique paraît alors l'un des meilleurs moyens d'accéder au salut. La croyance dans l'efficacité des saints est toujours tenace à la fin du Moyen Âge. Ainsi, le docteur Robert Nagerel, lors d'une épidémie de peste au début du XVI^e siècle, affirme que « le principal est de se recommander à Dieu et les saints, qui sont les

⁵³⁸ Notons que cette position de prière, à genoux et les mains jointes, n'apparaît qu'à la fin du Moyen Âge. Avant cela, la prière se faisait étendu par terre, les bras en croix.

⁵³⁹ **Tripps 2001**, p. 210.

remèdes principaux »⁵⁴⁰. Il semble en être de même au moment de la mort. Au XVI^e siècle, les fidèles donnent volontiers de l'argent à leur paroisse, dont 50% procèdent à des campagnes de construction dans les églises et renouvellent leur mobilier. Cependant, il est vraisemblable qu'une bonne partie de leurs dons est en fait consacrée à la préparation de leur mort. Ainsi, à Saint-Vincent, même si les paroissiens font de nombreux dons, il ne semble pas que ce soient eux qui enrichissent la fabrique⁵⁴¹. L'argent apporté par la vente du sel, que les bateaux en transportant devaient donner à la paroisse, représente une source de revenus beaucoup plus importante. L'argent des paroissiens est plutôt « investi » dans la commande d'œuvre et dans la fondation de messe, qui, à partir du XV^e siècle, éclipse alors toutes les autres formes de donation⁵⁴². Elles ne concernent que certains privilégiés, car elles sont très onéreuses⁵⁴³. Ces dispositions prises par les fidèles pour préparer leur mort trahissent ainsi une réelle préoccupation, notamment de la part des laïcs.

Ce sont d'ailleurs essentiellement dans les églises paroissiales que les fondations de messes perpétuelles ont lieu, avec une périodicité le plus souvent d'une messe quotidienne⁵⁴⁴. À la cathédrale, certains laïcs ont fondé des messes, mais le phénomène n'est pas répandu. Seulement dix fondations de messes perpétuelles sont faites entre 1360 et 1500⁵⁴⁵. Cela s'explique probablement parce que la hiérarchie de l'espace y est plus marquée et que le clergé y exerce plus d'autorité : ainsi, dans la chapelle axiale, seuls ceux qui ont exercé un pouvoir comparable aux archevêques peuvent s'y faire enterrer.

L'association d'une commande d'œuvre hagiographique à la mise en place de son tombeau et à une fondation de messe paraît ainsi être un bon système pour se trouver dans les meilleures dispositions avant la mort. La commande hagiographique permettait peut-être aux fondateurs d'espérer mourir dans le même état de vertu que les saints représentés et de trouver un bon intercesseur.

b) Fondation de messes et commandes hagiographiques rouennaises

Nous n'avons recensé que six fondations de messes liées à des commandes d'œuvres hagiographiques. Cependant, d'autres, décrites dans les sources, étaient probablement liées à des commandes d'œuvres et de tombeaux aujourd'hui disparus.

⁵⁴⁰ **Boüiard 2001**, p. 320-321.

⁵⁴¹ **Bourienne-Savoye 1958-1970**, p. 142.

⁵⁴² **Tabbagh 1988**, p. 783-784.

⁵⁴³ *Id.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 1102.

⁵⁴⁵ **Tabbagh 1997**, p. 219.

La mémoire de Jean Gorren fut longtemps commémorée à la cathédrale après qu'il eût payé en partie le portail de la Calende : la fabrique finançait alors la célébration d'un obituaire hebdomadaire⁵⁴⁶. Nous n'avons malheureusement pas d'informations concernant sa tombe ni son emplacement.

Dans l'ancienne chapelle Saint-Jacques, la pierre d'obit des bourgeois rouennais Jehan Cavé et sa femme, incrustée dans le mur, rappelle que huit chapelains de la cathédrale devaient dire chaque jour à perpétuité une messe basse dans la chapelle Saint-Jacques-et-Saint-Christophe, suivi d'un *De Profundis* sur la tombe des défunts (fig. 285). Une grand-messe était également célébrée le premier jour de chaque mois⁵⁴⁷. En contrepartie, les donateurs avaient fait reconstruire le collège d'Albane en 1411, et donné une maison aux huit chapelains. Sur la pierre d'obit, ils sont tous deux représentés sous la protection de saint Christophe et de saint Jacques. On ne sait pas si la commande du tombeau était associée au financement d'une œuvre. Il est possible qu'ils aient commandé un vitrail ou une sculpture représentant saint Christophe et saint Jacques pour l'une des deux chapelles, avant que cet espace soit transformé pour accueillir les paroissiens de Saint-Étienne-la-Grande-Église. La pierre d'obit fut d'ailleurs gardée malgré le réaménagement.

Il paraît très vraisemblable que le clergé cathédral célébra avec faste la mémoire de l'archevêque Georges d'Amboise. La commande de son tombeau ainsi que l'iconographie des saints qui s'y trouvent vont déjà dans le sens d'une oraison funèbre illustrée, comme l'a justement signalé G. Lanfry dès 1959 (fig. 286)⁵⁴⁸. Il s'agit ainsi d'un véritable discours sur les qualités sociales, politiques et religieuses du prélat. Ses saints protecteurs le représentent et l'accompagnent dans la prière collective du clergé pour l'introduire sous son meilleur jour. Tout comme le Christ s'est soumis au jugement de Pilate, figuré au registre supérieur, le cardinal et archevêque se présente au Jugement dans l'espoir du salut⁵⁴⁹. L'épithète inscrite sur le tombeau rappelle les atouts de tout bon chrétien devant la mort : « Les Honneurs s'éteignent avec la mort, mais la Vertu ne connaît pas la mort et fleurit avec elle. »

À Saint-Étienne-des-Tonnelliers, Pierre Jourdain et Guillemette de la Rüe prennent très tôt des dispositions pour préparer leur mort. Dès 1442, ils promettent de donner à la fabrique l'argent de la rente sur deux maisons et du verre pour un vitrail, afin d'obtenir le droit de

⁵⁴⁶ ADSM G 2484, G 2492.

⁵⁴⁷ Carment-Lanfry 1977, p. 103.

⁵⁴⁸ Lanfry 1959, p. 37.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

mettre leur tombe dans le chœur devant l'image de saint Étienne⁵⁵⁰. C'est en 1487, après la mort de Pierre Jourdain, que la somme promise est remise par Nicolas de la Rüe à la trésorerie de l'église⁵⁵¹. L'acte de fondation, précisant les divers services que le clergé devait accomplir en échange, fut inscrit derrière l'autel et la verrière de la vie de saint Étienne posée dans la baie nord de l'abside (baies 105-106 ; vers 1500-1510 ; fig. 287), conformément à leur volonté⁵⁵².

Les marchands de Saint-Vincent semblent surtout se libérer de leur fortune lors de fondations de messes⁵⁵³. Même si deux fondations seulement sont relatées dans les textes, il est probable que les sept verrières hagiographiques subsistantes (vers 1470-1480 et vers 1520-1530), toutes marquées par des armoiries ou des portraits, étaient associées à la réalisation d'un tombeau. L'un des tombeaux les plus imposants installés dans le chœur de Saint-Vincent était celui de la famille de Pierre Le Clerc, écuyer, seigneur châtelain de Croisset, du Grand-Quevilly, de Bouville et du Gaillard-Bois, et grenetier de Rouen, c'est-à-dire chargé du grenier à sel⁵⁵⁴. Malgré sa disparition vers 1736, nous savons qu'il était couvert de cuivre⁵⁵⁵. Hormis la maison offerte, lors de la fondation de messe de 1505 en échange des quatorze obits annuels et la messe quotidienne⁵⁵⁶, ils effectuent un certain nombre de dons pour leur église, notamment en préparation de la célébration de leur messe anniversaire : fourniture de l'huile, qui permettait un éclairage de jour comme de nuit, du pain et du vin pour la cérémonie de toutes les messes, dons divers au trésor – missel, calice d'argent, ornements et une cloche, crédence pour recueillir le pain et le vin servant à la consécration⁵⁵⁷ – ainsi que le financement de la reconstruction du portail⁵⁵⁸. Les ancêtres de Pierre Le Clerc avaient par ailleurs donné deux vitraux avec leurs armoiries, à un emplacement inconnu. Lui-même fit don avec sa fem-

⁵⁵⁰ ADSM G 6534 : « avaient donné vingt sous de rente sur deux maisons, paroisse Saint-Étienne, à l'enseigne de l'Image Saint-Jacques et avaient promis de plus une somme de soixante sous avec le verre d'une fourme de verrière [...] afin qu'ils puissent mettre et asseoir à leurs dépens, dedans le chœur de ladite église, devant l'image Saint-Etienne, une tombe sous laquelle ils ont élu et ordonné leur sépulture », publié dans **Rouault de la Vigne 1935-1938**, p. 193.

⁵⁵¹ **Beaurepaire 1888-1890**, p. 198. ADSM G 6534, Nicolas de la Rüe donne la somme qu'il avait avancée « pour l'édification et l'ouvrage d'icelle église ».

⁵⁵² **Hérolid 2003**, p. 308, note 2.

⁵⁵³ **Bourienne-Savoie 1958-1970**, p. 138.

⁵⁵⁴ **Baudry 1875**, p. 23.

⁵⁵⁵ **Quérière 1843**, p. 130. **Farin 1976**, t. 2, 4^e partie, p. 108.

⁵⁵⁶ ADSM G 7676.

⁵⁵⁷ **Baudry 1875**, p. 23.

⁵⁵⁸ En 1480 est mentionné un don de la femme de Pierre Le Clerc, voir **Beaurepaire 1876-1878**, p. 120.

me de la baie 19 vers 1470-1480, probablement pour la nef, sur laquelle ils font apposer plusieurs fois leurs armoiries (fig. 288)⁵⁵⁹.

P. Baudry et E. de la Quérière ont également signalé la tombe de Jehan Le Pilleur, marchand, bourgeois, trésorier de Saint-Vincent et prévôt des monnaies de la Monnaie de Rouen, et de sa femme Marion Le Barbier, encore en place au milieu du XIX^e siècle⁵⁶⁰. Placés sous de riches dais gothiques, ils avaient fait inscrire sur la tombe : « Cy gysent honorable home Jehan Le Pilleur, marchant et bourgeois de Rouen, en son vivant prévost... » En 1506, ils avaient fondé une messe basse quotidienne à perpétuité entre sept et huit heures du matin, et donnèrent en échange 45 livres de rente pour le trésor⁵⁶¹. Leur fille, Marion Le Pilleur, veuve de Guillebert Lefevre, fonda sept obits en 1529, peut-être en lien avec la commande du vitrail de la légende de saint Jean-Baptiste (baie 13 ; vers 1520-1530 ; fig. 289)⁵⁶².

Les Boyvin, dont on pense reconnaître les armoiries dans le vitrail de la légende de saint Pierre (baie 11 ; vers 1520-1530 ; fig. 290), auraient également leur tombe dans l'église, mais nous n'avons pas de trace écrite d'une quelconque fondation de messe⁵⁶³.

Jean Leroux, seigneur de l'Éprevier du Bourgtheroulde de Tilly, fonde en 1476 avec sa femme Jeanne Gouille, veuve de Nicolas de Marguerie, une messe basse quotidienne et à perpétuité, probablement pour son père Jean décédé et inhumé dans l'église la même année⁵⁶⁴. En échange, ils donnent deux maisons rue de la Vicomté. Jean Leroux a probablement offert le vitrail de saint Vincent et sa femme la première verrière de la vie du Christ (baies 4, 3 ; vers 1520-1530 ; fig. 291). Nous savons qu'ils furent aussi enterrés dans l'église, sans en connaître l'emplacement.

Les donateurs des autres vitraux n'ont pu être identifiés mais il est probable que leurs dons étaient associés à une fondation de messe et à la réalisation d'un tombeau. Nous avons ainsi beaucoup de mentions de commandes de tombeaux et parfois de fondations de messes clairement liées à un don d'argent⁵⁶⁵ : si au XIV^e siècle les dons financent uniquement la mise en place du tombeau dans l'église, à partir du début du XV^e siècle ils accompagnent presque systématiquement une fondation de messe. La plupart des dons participent « aux biens » de l'église sans que soit mentionnée la destination précise du financement – quelques exemples

⁵⁵⁹ Pierre, Michel, Jean-Baptiste et probablement Catherine.

⁵⁶⁰ **Quérière 1843**, p. 131. **Baudry 1875**, p. 27.

⁵⁶¹ ADSM G 7679.

⁵⁶² **Baudry 1875**, p. 27.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁶⁴ **Renaud 1885**, p. 141.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 137-145, mentionne ainsi un certain nombre de personnes qui expriment le souhait d'être enterrées dans l'église.

nous indiquent cependant que l'argent sera en partie consacré à une œuvre en particulier, probablement d'après le souhait du fondateur. L'église paroissiale de Saint-Vincent semble donc investie dès le XV^e siècle par les donateurs laïcs qui commandent une œuvre, décident de l'emplacement de leur tombeau et préparent avec soin les messes qui seront dites après leur mort. Il y a donc une volonté évidente de lier l'image d'un saint, leur propre image, leur corps mort à la prière de la communauté paroissiale, car cela était probablement considéré comme la meilleure façon d'obtenir le salut.

À Saint-Maclou, l'inscription de la pierre tombale de Jean, seigneur d'Ouville, qui était le mari d'une des filles d'Étienne Dufour et qui, mort en 1466, est enterré dans la chapelle de la Vierge, témoigne de ce souci de passage entre la vie et la mort et du lien qui unit les dons du commanditaire et sa famille à l'espérance du salut : « Ci-devant gît Jean de Pardieu d'Ouville / Homme prident, marchand, né d'Etteville / Empressé de vivre en cette paroisse / Vint y demourer en temps de jeunesse. / **De ses deniers et par sa grand-franchise / À fait faire le plus de cette église** : / Qui trépassa en l'an mil quatr cens / Soixante et six en août fina son temps / Dont il étoit le quatorzième jour / Sa femme aussi fille Estienne Dufour / Et ses enfants gisent tous sous la lame / Qui trépassa la bonne preude femme / L'an quatre cens mille et soixante quatre / Au mois de mars il n'en faut rien rabattre / Il en était le jour vingt et cinquième / Prions à Dieu pour achever le poesme, / **Que leurs ames après le jugement / La sus en gloire conduise sauvement.** » De même cette autre inscription traduit l'attention du clergé de Saint-Maclou pour la famille Dufour, qui fit de nombreux dons à l'église. Elle concerne directement Jean Dufour l'aîné et son père Pierre : « En l'an cinq cens quatorzième / De juin le jour vingt et septième, / Pour Jen Dufour fils mon aîné / De noble Pierre le puiné ; / Les notaires de cour d'église / Pour terre que de lui ont prise / Conviendrent par lettre passée / Le lendemain des trépassiez / Faire dire en cette chapelle / Que Saint-Léonard on appelle / Une messe et de profundis. / **Priant Dieu qu'en son paradis / Il veuille mettre tous les ames / Des sieurs Dufour et de leurs femmes.** » Huit membres de la famille étaient enterrés dans l'église et espéraient bien, en contrepartie de leurs nombreux dons, obtenir la bienveillance et les prières du clergé⁵⁶⁶. C'est le cas de Jean de Presses, époux de Colette de Croixmare et fils de Guillaume Dufour et Marguerite Basin. Le cartulaire de Saint-Maclou mentionne ainsi un contrat de fondation établi le 7 Juillet 1527⁵⁶⁷ : « Lettres faisantz mancion comme Jehan Dufour, en son vivant conseiller de ladicte ville, et de Marguerite

⁵⁶⁶ Ouin-Lacroix 1846, p. 121.

⁵⁶⁷ ADSM G6873 cité dans Tougard 1900-1902, p. 409-412.

Basin, a fondé par chacun jour, à l'heure de huit heures de matin, une basse messe à estre dicte perpétuellement en la chapelle Saint-Léonard de l'église Saint-Maclou, en laquelle sont inhumez ses dictz père et mère et Pierre Dufour, son oncle [...] Et oultre ledit conseiller, pour servir à la basse-messe cy-après déclarée, a baillé et livré ausditz trésauriers et parroissiens les choses qui ensuivent, c'est asçavoir : ung livre ou messel escript en parchemyn en lettre de forme, ung calice d'argent doré avec le plastine esmaillés, le tout pesant troys marcz six onces ung gros, estans dedens ung estuy de cuyr, euquel calice sont les armariez dudit Dufour ; quatre corporeaulx, troys corporalliers et estuys dont l'un est de veloux violet cramoisy, doublé par dedens de satin blanc, sur la marge duquel y a ung crucefix estandu en croix ; au costé dextre d'icellui crucefix, l'ymage de la Vierge Marie, et à l'autre costé l'ymage de Monsr saint Jehan ; et aux piedz de la croix est l'ymage de Marie Magdallene avec deux anges, le tout fait et tyré en brouderye de fin or de Cyppre, et avec ce ung couverteur pour couvrir ledit galice, couert de satin blanc sur lequel sont figurées les Mistères de la Passion de Notre-Seigneur, en fin or de Cippre, argent et soye. Et sy a baillé et donné ausditz trésauriers, eudit nom, troys casuales, le premier de camelot pers, le second de damas noir, le tiers de veloux violet cramoisy, à orfraiz d'or, semé de florons d'or sur ledit veloux, fournitz de troys aubes, troys esmitz et de paremens d'autels, desdites couleurs, pour dire et célébrer ladite messe.

« Item promet ledit Dufour bailler, dedens ung an, en ladicte église, une table de boys où est la figure de la Descente de la croix, pour servir et ouvrir, tous les dymences et festes sollempnelles et autres jours que mestier sera, à l'austel de la chappelle de Saint-Claude et Saint-Lignard, en ladicte église Saint-Maclou, qui est la chappelle des prédécesseurs dudict Dufour, conseiller.

« Avec ce a promis dedens ung an bailler et livrer ausdits trésauriers, eu dict nom, un drap de veloux noir ayant une croix au meilleu, de satin cramoisy.

« Et aussy a promis bailler ausdits trésauriers, dedens ledict temps d'un an, ung contre-austel de veloux noir avec une croix de satin rouge, à chacun des boutz desquelz draps et contre-austel seront eslevez les armaries dudict seigneur conseiller et de sa dicte deffuncte femme, pour icelluy drap servir et mettre, l'un sur la représentation dedens le cueur, et l'autre sur ledict maistre-austel, quant l'on dira et chantera les douze obitz par chacun an pour et à l'intencion dudict Dufour et ses amys trespassez, dont cy-après sera parlé.

« Item il a faict faire ung coffre estant au bout de l'austel d'icelle chapelle pour servir et mestre les aurnemens et vestemens cy-devant déclerez et donnez par ledict Dufour, et qui à l'advenir serviront pour dire et célébrer ladicte messe basse de ladicte fondacion.

« Item avec ce baillera, dedens deux an, ung chandelier de cuyvre à mectre troys cyerges en l'honneur de la benoïste Trinité, estant à la nef d'icelle église, pour servir et mectre lesdicts troys cyerges quant l'on chantera tous les jours l'antienne de Domine, *non secundum peccata nostra facias nobis*, et le Salve, dont cy-après sera parlé et faict mencion.

« Item avec ce il a donné et livré ausidctz trésoriers et paroissiens d'icelle église, eu nom dudict trésor, unes orgres estans au pourpistre d'icelle église, ayant parement devant et derrière, dont les tuyaulx dudict parement devant sont de boys ayans piedz jusques à la lumyère en façon de tuyaulx d'estain et le parement et tuyaulx de derrière estans d'estain,ournys de quatre cens cinquante tuyaulx, tant de boys que d'estain, ausquelles ordres y a d'abondant ung jeu de trompettes de boys et la hucherye et fust d'icelles orgues fait en façon d'antique, èsquelles y a deux claviers au parement de devant, èsquelles orgues sont ellevées en escuchons les armaries desdits conseiller et de ladicte deffuncte de Croismare, lorsqu'elle vivoit sa femme, desquelles orgues l'en fera jouer tous les dymences et festes solemnelles de l'an, audict Salve dont cy-après sera parlé.

« Item avec ce a donné et faict faire de ses deniers le banc où sont de présent les Reliques d'icelle église.

« Et si a fait faire et parachever de ses propres deniers ledit pulpistre d'icelle église que sesdicts père et mère, de leur vivant, avoient faict commencer ; et si avoient donné et faict mettre les ymages des apostres contre les pilliers du cueur d'icelle église, ausquelz banc et pulpitre, ainsi faiz faire et donnez par ledict sieur conseiller, les armaries tant de luy, de sa dicte femme que de ses dictz père et mère sont ellevez ».

Ce long extrait signale la messe basse quotidienne qui doit être célébrée à perpétuité, la présence du tombeau du fondateur dans l'église ainsi que les nombreux dons effectués par ce dernier. Ils se répartissent en deux catégories. Tout d'abord les dons pour l'église – apôtres pour les piliers du chœur, banc pour les reliques, orgue – puis, les plus nombreux, pour la célébration de la messe elle-même. Jean de Presses offre ainsi matériel liturgique – contre-autel, missel, calice –, vêtements – chasubles, aubes – et ornements – draps, parement d'autel et chandelier. Ces objets, sur un certain nombre desquels se trouvent les armoiries des Dufour, étaient rangés dans un coffre donné par le fondateur. Parmi ces dons ne figurent pas de vitraux mais des apôtres sculptés pour le chœur. Leur financement s'apparente à une « subvention » de la famille pour un ensemble de sculptures dont l'iconographie avait probablement été déterminée par la fabrique dans la lignée des Credo apostoliques des

fenêtres hautes et basses du chœur⁵⁶⁸. L'absence de la commande d'un vitrail accompagnant la fondation peut s'expliquer par le manque de place. En effet, l'ensemble des vitraux avait déjà été posé depuis les années 1440-1480. Nous n'avons malheureusement pas de vestiges des pierres tombales commandées par ces riches bourgeois et l'on ne peut donc émettre aucune hypothèse sur leur iconographie et sur le type des portraits. Nous pouvons toutefois tenter d'imaginer la forte impression que devait faire sur les paroissiens la vision du tombeau du donateur près de l'œuvre qu'il avait commandée, notamment dans le cas d'une double représentation.

c) L'œuvre hagiographique comme support de protection et d'intercession

Il paraît maintenant très probable qu'un certain nombre de réalisations d'images hagiographiques et plus largement d'œuvres d'art au Moyen Âge soit très souvent lié à l'obsession du passage de la vie à la mort et au désir d'accéder au salut. J. Tripps pense même que la plupart des œuvres d'art ont cette fonction⁵⁶⁹. D'autres auteurs font le même constat. J. Fournée parle d'un culte populaire qui est surtout « utilitaire », les fidèles honorant les saints pour leur rôle de protecteurs et de guérisseurs⁵⁷⁰. Si A. Vauchez indique que les récits de leurs miracles les présentent avant tout comme des thaumaturges, il insiste sur le fait qu'à partir de 1300 le rapport entre le fidèle et le saint repose d'avantage sur la protection et l'accompagnement dans la mort vers le salut⁵⁷¹. Le fidèle se situe désormais moins dans une attitude de crainte que dans une familiarité avec son saint patron⁵⁷². La notice récemment consacrée à la sainteté dans le *Dictionnaire du Moyen Âge* donne ainsi comme premières qualités des saints d'être des « médiateurs entre l'ici-bas et l'au-delà », leur assigne un « rôle d'intercesseur d'hommes et de femmes »⁵⁷³. Les œuvres hagiographiques sont-elles elles-mêmes un support d'intercession pour espérer le salut ?

Leur rôle de support dans l'intercession entre le fidèle et le Christ est visible dans la construction iconographique de l'ensemble de l'église. Elles sont en général structurellement soumises à la topographie de l'église, intermédiaire entre les fidèles et le Christ. Elles s'intègrent ainsi à l'iconographie de l'ensemble de l'édifice comme à celle des sous-ensembles – chœur, transept, nef, portails ou façade. Effectivement, les saints, lorsqu'ils sont représentés

⁵⁶⁸ Voir Partie I, p. 66-70 et notice IV.1.

⁵⁶⁹ **Tripps 2001**, p. 200.

⁵⁷⁰ **Fournée 1973**, p. 12.

⁵⁷¹ **Vauchez 1981**, p. 544-545, 557.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 537.

⁵⁷³ **DMA 2002**, p. 1272.

sous forme de figures isolées, sont disposés autour du Christ ou de la Vierge dont l'image se trouve toujours en position centrale – dans le chœur pour l'église ou au centre de la représentation pour des œuvres individuelles. On ne compte plus les figures de saints légèrement tournés vers le chœur pour les vitraux ou vers le tympan pour le portail (fig. 292, 293). C'est le cas dans tous les portails étudiés – ceux de la cathédrale, du transept sud de Saint-Ouen et de la façade occidentale de Saint-Maclou – où, placés dans les voussures et les ébrasements, ils encadrent littéralement et symboliquement la figure centrale de la Vierge ou du Christ au tympan. La composition même des portails invite les saints, placés dans les voussures qui regardent les scènes de la vie du Christ au tympan, à orienter le regard du fidèle. Ainsi, le martyr en prière dont l'âme est emportée par les anges se dirige vers le tympan du portail de la Calende de la cathédrale (fig. 293). Les saints évêques rouennais, présents dans les baies de la chapelle axiale de la cathédrale (baies 5-8 ; vers 1310-1322), accompagnent la Vierge, patronne de la cathédrale, figurée dans la baie d'axe (fig. 294). Le saint Georges du tombeau des cardinaux d'Amboise est bien évidemment en course vers l'image de la Vierge, qui était figurée dans la baie d'axe de la chapelle de la Vierge. Dans les légendes hagiographiques, le saint peut également être tourné vers le Christ, comme dans le vitrail de Saint-Étienne-des-Tonnelliers consacré à saint Étienne qui se trouvait à l'origine dans la baie nord du chœur. Le saint, frappé par ses bourreaux, dirige son corps et son regard vers la baie d'axe où devait se trouver une représentation du Christ (baie 105 ; vers 1500-1510 ; fig. 295). De par leur forme, les roses synthétisent parfaitement cette hiérarchie et la position d'intermédiaire des saints : dans la rose du bras nord du transept de la cathédrale, apôtres et évangélistes dans un premier temps, puis évêques, entourent une représentation du Christ (fig. 296). Ils forment alors une cour céleste et dépendent d'une hiérarchie complexe propre à l'église ou à l'œuvre. Ils peuvent également désigner directement la représentation propre ou symbolique du Christ, comme saint Augustin sur le tombeau des cardinaux d'Amboise qui pointe du doigt une représentation de la Trinité, ou comme les nombreuses représentations de saint Jean-Baptiste désignant l'agneau qu'il porte sur un livre (fig. 297).

Les figures de donateurs agenouillées et en prière confirment le statut de médiateur du saint et de son image, puisqu'elles sont systématiquement orientées vers la représentation du Christ et de la Vierge situées dans le chœur ou au centre de l'œuvre, et non vers leur saint protecteur (fig. 298, 299). La position des donateurs pourra ainsi indiquer l'emplacement, à l'est ou à l'ouest, d'une verrière déplacée. Les donateurs Crespin le Vallet et sa femme Agnès, situés sous les saints évêques dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale, n'ont presque aucun lien avec les figures qui les surmontent mais sont entièrement absorbés par la

re-présentation, aujourd'hui disparue, de la Vierge et de l'enfance du Christ dans la baie d'axe (fig. 300). Il en est de même pour la baie 32 de la cathédrale (vers 1450) dans laquelle deux donateurs, sous la protection de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, sont encore orientés vers le chœur (fig. 301), ou de la famille de laïcs dans la verrière de saint Jean-Baptiste de la baie 26 à Saint-Patrice (fig. 302). La tombe de Jehan Cavé nous montre deux donateurs agenouillés et en prière aux pieds de leurs saints patrons, saint Christophe et saint Jacques, tous quatre tournés vers le centre de la composition (fig. 303). Ainsi pour la pierre tombale d'Anglesqueville-la-Bras-Long, où les donateurs et leurs protecteurs, dans une composition similaire et que l'on peut supposer avoir été conçue par les mêmes artistes ou sur un modèle commun, prient la figure du Christ en croix au centre de la composition. L'œuvre rouennaise est elliptique puisque manque la représentation du Christ au centre, vers laquelle les fidèles sont tendus. L'absence du Christ est intéressante car elle indique que cette orientation vers le Christ est réellement une norme iconographique et qu'elle est ici sous-entendue ; comme le souligne É. Mâle : « [...] quand on voit, dans un vitrail, un donateur accompagné de son patron adressant sa prière à quelqu'un d'invisible, il faut, pour achever l'œuvre, rétablir en imagination une figure de la Vierge ou du Christ en croix »⁵⁷⁴. Au tournant du XVI^e siècle, le sceau de l'archevêque Georges d'Amboise est encore un témoignage de ce type de représentation : l'archevêque est présenté par saint Jean-Baptiste au Christ et à la Vierge (fig. 304). Dans l'église paroissiale de Saint-Étienne-la-Grande-Église, une famille de donateurs s'est faite représenter sur une suite de vitraux sur laquelle figure un Credo surmonté de quelques épisodes de la vie du Christ après la Résurrection (fig. 305). La famille assiste alors à l'Ascension du Christ sous la protection des apôtres. Cela nous indique clairement leur volonté d'être avant tout dans une relation privilégiée avec le Christ grâce à l'intermédiaire des saints. Les représentations hagiographiques ont ainsi pour rôle d'orienter les prières des fidèles vers le Christ dans l'espoir du salut.

Faire don d'une œuvre, quelle qu'en soit l'iconographie, est ainsi déjà une déclaration de foi, un Credo, en quelque sorte. Cela permet de matérialiser sa croyance, surtout si le donateur est représenté en dévotion sur l'œuvre elle-même ou non loin sur son tombeau. L'étymologie du terme de *credo* est double : à un sens religieux s'ajoute un sens économique⁵⁷⁵. Il y a effectivement un lien étymologique étroit entre la croyance et la créance. Le linguiste Benveniste nous donne une approche du terme : « confier une chose avec certitude

⁵⁷⁴ Mâle 1995, p. 163.

⁵⁷⁵ Kristeva 1985, p. 42-43.

de la récupérer ». La donation d'une œuvre serait ainsi un acte de croyance dans l'espoir et l'attente d'une fin heureuse. Cela ressort du même principe que le don et le contre-don. Ce système d'échange est très représentatif des relations sociales au Moyen Âge et se situe à tous les niveaux de la société, aussi bien dans le cadre seigneurial que religieux⁵⁷⁶. Le don implique donc l'obligation de rendre. Il n'est ni fortuit ni gratuit : il a pour conséquence implicite la rétribution par le salut. Le portrait du commanditaire inséré dans l'œuvre symbolise bien à cet égard la protection recherchée : tout comme le saint protège le fidèle et l'accompagne vers le salut, l'œuvre elle-même protège le fidèle et permet la matérialisation et la preuve de sa bonne conduite.

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, l'image possède à la fin du Moyen Âge les mêmes vertus pour les fidèles que les reliques. Ainsi, nous retrouvons dans la commande iconographique les mêmes enjeux que dans le don au trésor et suivons de ce fait l'analyse de Philippe Georges, qui voit dans ces dons un espoir de recevoir une part de sacré, permettant d'avoir confiance dans la vie dans l'au-delà⁵⁷⁷. Cependant, si les reliques sont cachées, sorties uniquement pour certaines célébrations, l'image permet de développer une intercession directe. Le contact avec l'œuvre est alors peut-être moins sollicité, car le fidèle peut revenir à tout moment et ne connaît pas la frustration de la relique qui disparaît. Ainsi, comme le dit Daniel Arasse, « l'image "re-présente" », c'est-à-dire qu'elle rend l'absent présent⁵⁷⁸. Le support même de l'œuvre permet d'immortaliser la dévotion du fidèle dans l'église et la promesse de salut qui lui a été faite. Quel que soit son comportement en dehors de l'église, c'est cette image-là qui restera aux yeux de ses contemporains et des générations postérieures, mais surtout devant le regard de Dieu le Père dans l'église. C'est une façon pour le fidèle de maîtriser le temps, de s'insérer dans le temps chrétien, pour échapper au temps fini de la mort.

La commande d'une œuvre permet en outre de donner un support pour la prière. Elle rappelle au clergé, à la famille ainsi qu'aux paroissiens la nécessité de prier pour le donateur. Cela est d'autant plus manifeste lorsque le donateur commande une image hagiographique et se met sous la protection d'un saint, puisqu'aux prières pour le donateur s'ajoutent celles destinées au saint. Le donateur associe effectivement étroitement sa mémoire à celle du saint. En échange du don de l'œuvre hagiographique, de son *credo*, qui est un acte de confiance, le fidèle attend la protection directe du saint. La protection recherchée profite à toute la famille du fidèle lorsqu'armoiries et portraits sont apposés dans l'œuvre hagiographique, ce qui

⁵⁷⁶ DMA 2002, p. 432.

⁵⁷⁷ George 2006.

⁵⁷⁸ Arasse 1981, p. 133.

permet en outre d'étendre cette protection en dehors de l'église, puisqu'elle gagne alors des membres de la famille qui ne sont pas obligatoirement des paroissiens de l'église en question. La perpétuation de la mémoire du donateur est encore amplifiée du fait qu'elle concerne aussi ses ascendants et ses descendants. Il s'inscrit ainsi doublement dans le temps et la mémoire : d'une part parce qu'il fait placer ses armoiries dans un espace temporel universel et d'autre part parce qu'il y inscrit sa lignée toute entière. Un parallèle est ainsi établi entre la mémoire chrétienne et sa propre mémoire familiale. Là encore, la représentation sociale se lie naturellement à une volonté dévotionnelle. La commande d'images hagiographiques, qui recueille les prières du clergé et des fidèles et qui matérialise la dévotion du fidèle et la protection du saint, peut donner au fidèle de meilleures chances lors du Jugement dernier ; d'où, probablement, la multiplication de leur financement par des particuliers dans l'église⁵⁷⁹. L'implication des paroissiens dans les commandes d'œuvres et les fondations de messes leur permet de créer eux-mêmes les dispositions nécessaires à leur salut.

On pourrait alors supposer que la commande de l'image hagiographique pouvait détourner le fidèle du clergé, puisque l'intercession est alors plus directe. Ces fondations de messes établies conjointement avec la commande d'une œuvre, si nombreuses à Rouen, ont-elles été encouragées par le clergé ? Il semble que ce dernier ait appuyé le financement des œuvres hagiographiques. La fondation de messe ainsi que le don d'une œuvre hagiographique constituent alors un échange entre le clergé et le donateur qui paraît profitable aux deux parties, les saints étant une source de prestige aussi bien pour le commanditaire que pour l'église (tableau 17)⁵⁸⁰. Tout d'abord, la fondation de messe et le don de l'œuvre libèrent le paroissien d'une partie de sa fortune, condition indispensable pour lui permettre l'accès au paradis et, en contrepartie, il enrichit l'église, aussi bien d'un point de vue financier que du point de vue ornemental. C'est une façon pour le commanditaire de faire passer ses richesses matérielles dans un élément sacré afin d'accéder sans obstacle au monde céleste, qui interdit tous biens matériels⁵⁸¹. Les fondations de messes procurent au donateur des droits : le choix du chapelain, la mise en valeur de ses signes distinctifs, et la possibilité de faire placer son tombeau dans l'église⁵⁸². En retour, il contribue à ses frais à l'embellissement de l'église et à la multiplication d'images hagiographiques. C'est un acte pour la collectivité puisqu'il

⁵⁷⁹ **Menozzi 1991**, p. 131.

⁵⁸⁰ **DMA 2002**, p. 1275.

⁵⁸¹ **Tripps 2001**, p. 200.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 210.

augmente le service divin en y plaçant un nouveau chapelain, mais aussi personnel puisqu'il sera assuré de prières d'intercession en sa faveur et celle de sa famille⁵⁸³. Par ailleurs, la célébration de la mémoire du donateur ainsi que celle de ses ancêtres à travers l'œuvre hagiographique va stimuler l'entretien du culte des saints grâce aux images qui alimentent la *memoria* des saints. Enfin, l'espérance donnée au fidèle de l'intercession et du salut va encourager la prière envers les saints et imposer aux fidèles une conduite morale. Dans ces conditions, le culte des saints devient alors indissociable de la mémoire des vivants.

La commande de l'image hagiographique, mieux que toute autre, permettait aux commanditaires de se représenter à la fois socialement et dévotionnellement. Dans la plupart des cas cependant, les représentations hagiographiques ne sont pas la description de l'identité ou de la dévotion personnelle de l'individu mais permettent plutôt de l'identifier comme un bon croyant, tout en l'inscrivant dans la mémoire de l'église pour lui permettre d'espérer le salut. Afin que l'on associe ces commanditaires aux saints, ils finançaient des œuvres hagiographiques sur lesquelles ils pouvaient apposer leurs marques individuelles, à savoir armoiries et portraits. Ce qu'ils firent en nombre. Nous pouvons donc nous interroger sur le rôle de la commande hagiographique – aussi bien à travers la représentation des marques individuelles de l'individu que dans son iconographie propre – dans l'affirmation de l'individualité de chaque donateur dans l'église.

⁵⁸³ **Tabbagh 1988**, p. 795.

4) L'affirmation d'une individualité ?

A) La notion d'individu au Moyen Âge

L'investissement de l'espace ecclésiastique par les commanditaires particuliers se mesure en premier lieu grâce au témoignage de leur financement, à la représentation de leur portrait et armoiries dans les œuvres hagiographiques, majoritairement dans les vitraux. Les marques identitaires des individus sont de plus en plus présentes dans les églises rouennaises à la fin du Moyen Âge (tableau 18). Ainsi on passe de 22% de marques de donation au XIV^e siècle à 52% au XVI^e siècle, en précisant que, pour ce dernier, les œuvres étudiées ne vont pas au-delà des années 1520. Cela laisse penser que les fidèles, à titre individuel, ont une place croissante dans l'espace ecclésiastique puisqu'ils y font de plus en plus de dons. Par ailleurs, la multiplication des portraits à la fin du Moyen Âge traduit la volonté d'être davantage représenté dans le cadre institutionnel. Les figurations hagiographiques permettent ainsi une double représentation. Tout d'abord par le saint choisi, et ensuite par le portrait personnel, ou par ses signes distinctifs au sein de l'image elle-même. Cependant, peut-on affirmer que ces signes distinctifs permettent à l'individu de s'affirmer par rapport à la collectivité dans le cadre ecclésiastique ?

La question de l'individu n'a pas été traitée par les médiévistes avant les années 1970, car les spécialistes considéraient qu'elle ne concernait pas la période médiévale⁵⁸⁴. Depuis, la question de la place de l'individu dans la société médiévale a été abordée à plusieurs reprises : A. Gourevitch entame la réflexion sur *la Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale* en 1997⁵⁸⁵. B.-M. Bedos-Rezak et D. Iogna-Prat ont récemment réexaminé cette question dans *l'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*⁵⁸⁶. Étudier la notion d'individu au Moyen Âge est une question délicate, comme nous le rappelle D. Iogna-Prat : « La naissance de l'individualisme occidental est-elle une question pour médiéviste ? »⁵⁸⁷. Il ajoute ensuite que « la médiévistique est une discipline organiquement liée à la question de la naissance de l'individu »⁵⁸⁸. Nous sommes convaincus que l'étude de la commande hagiographique à la fin du Moyen Âge peut également nous apporter des

⁵⁸⁴ Iogna-Prat 2005, p. 18.

⁵⁸⁵ Gourevitch 1997.

⁵⁸⁶ *L'Individu...2005*.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

éléments sur cette question de l'individu au sein de la société et plus particulièrement au sein de l'église. Peut-on partir du principe que la multiplication des images de saints dans l'église – à la fois parce qu'elles sont financées par des particuliers et aussi parce qu'elles permettent la représentation sociale et mémorielle du fidèle – soit aussi une conséquence de l'affirmation de l'individu ?

Nous avons décrit dans le chapitre précédent les différentes façons de représenter les signes identitaires – armoiries, portraits – d'une personne ou d'un groupe de personnes dans les œuvres hagiographiques. Ce sont a priori les marques personnelles qui distinguent le mieux un individu d'un autre. Nous pouvons dès lors nous interroger sur leur capacité à mettre en valeur une individualité au sein de l'église. Dans un chapitre de *l'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, « Les marqueurs de l'individuation », où sont étudiées les différentes représentations des individus – nom, armoirie et sceau, portrait et autoportrait, signature – les auteurs affirment que « l'appareillage identitaire structure le discours social et l'ordre de la société nobiliaire ; et que la distinction ne passe pas nécessairement par l'individuation » ; « Encore faut-il prendre en considération les transactions qui font que cet être, de particulier qu'il est en amont de la pratique représentationnelle, se retrouve stéréotypé en aval de la manœuvre »⁵⁸⁹. Et M. Bedos-Rezak de conclure : « l'expression "marqueurs de l'individuation" permet de comprendre suivant quels critères l'agent empirique a pu se dire au Moyen Âge. Pour autant, cet agent ne se singularise en rien ; il se conforme à des codes sociaux chargés de dire sa place dans des groupes ; l'individu est précisément ce qui échappe à la marque distinctive »⁵⁹⁰. Cette analyse rejoint nos propres conclusions après l'étude des images hagiographiques rouennaises. Ainsi, même si le principe de l'individuation est ce qui différencie un individu d'un autre, cette distinction n'a de sens que parce qu'elle permet à chaque individu de démontrer son appartenance à un groupe. Dans les églises rouennaises, il s'agit essentiellement d'un groupe social – noblesse et riches marchands – et religieux – avec une volonté de manifester sa foi.

Nous rejoignons ainsi tout à fait la thèse développée dans *l'Individu au Moyen Âge* résumée par D. Iogna-Prat dans l'introduction. Les marques d'individualité telles que le nom, le sceau, le blason ou le portrait, qui sont pour l'auteur « la préhistoire de signes d'identité modernes », n'existent que par rapport au groupe, pour permettre à l'homme d'avoir une

⁵⁸⁹ **Bedos-Rezak 2005**, p. 33-34.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 42.

visibilité et un contrôle dans les diverses communautés auxquelles il appartient – famille, paroisse, ville, seigneurie⁵⁹¹. L'homme se met ainsi lui-même en conformité avec la collectivité et utilise ces marques comme des codes sociaux, mais on ne peut parler de l'affirmation de soi. À cet égard, la plupart des portraits, nous l'avons vu, ont une composition analogue, tout comme leur emplacement et celui des armoiries. Il n'existe pas de volonté de se démarquer des autres représentations mais plutôt un désir de se conformer aux modalités iconographiques propres à l'église.

L'homme au Moyen Âge ne se comprend qu'à travers le groupe – famille, corporation, peuple⁵⁹². L'homme médiéval ne serait alors qu'un sujet parmi d'autres au sein de la communauté dont la métaphore la plus parfaite serait la cathédrale⁵⁹³. Il est vrai que l'individu au Moyen Âge se voit toujours dans le cadre collectif, et ceci de façon notable dans la façon dont il prépare sa propre mort et l'entretien de sa mémoire⁵⁹⁴. Il s'adresse ainsi à la communauté céleste des saints et à la communauté terrestre – ecclésiastiques, corporations, famille – pour assurer son salut et perpétuer sa mémoire. La mort, mais surtout le salut du fidèle, est donc une affaire collective puisqu'il ne peut se réaliser que grâce aux autres. Le fidèle aura ainsi préparé l'entretien de sa mémoire en organisant prières, fondations, messes anniversaires, qui seront assurées par sa communauté.

Les marques personnelles de chaque commanditaire ne sont donc pas tant une preuve de l'investissement des fidèles à titre individuel qu'une nécessité sociale pour s'insérer dans une communauté. Toutefois, si l'étude des marques individuelles du commanditaire permet de se faire une juste idée de son occupation de l'espace dans l'église, celle des œuvres elles-mêmes révèle la part prise par le donateur dans la conception iconographique. Elle offre donc la possibilité de réévaluer l'opposition traditionnelle qui prévaut dans l'historiographie entre la volonté des commanditaires particuliers et celle de la collectivité – chapitre ou fabrique. L'image hagiographique serait-elle un moyen détourné de mettre en avant des caractéristiques individuelles, ou encore une fois en conformité avec l'iconographie traditionnelle et attendue de chaque église ?

⁵⁹¹ **Iogna-Prat 2005**, p. 24-25.

⁵⁹² **Burckhardt 1966**, p. 157.

⁵⁹³ **Iogna-Prat 2005**, p. 10.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

B) Un conformisme des individus dans l'identité paroissiale

Ce conformisme du commanditaire, qui a déjà été pressenti dans les rares études sur la commande à la fin du Moyen Âge, est confirmé après notre étude des églises rouennaises⁵⁹⁵. On admet traditionnellement que le commanditaire, s'il doit se soumettre à l'iconographie dans le cas d'un programme préétabli, possède une plus grande marge de manœuvre lorsqu'il finance une œuvre personnelle, notamment parce qu'il peut y faire représenter ses attributs personnels – portrait, armoiries, inscription. Comme l'a déjà souligné F. Joubert, qui a étudié la commande laïque de vitraux à la fin du Moyen Âge, les historiens de l'art ont souvent affirmé que le programme vitré des églises paroissiales ne pouvait donc trouver de cohérence car il était constitué d'œuvres individuelles imposées par les commanditaires laïcs⁵⁹⁶. Nous pouvons déjà constater qu'il n'est souvent pas possible d'isoler une commande laïque lorsque l'on aborde la question des commandes individuelles, puisqu'elles sont aussi bien offertes par des particuliers laïcs qu'ecclésiastiques. Par ailleurs, il s'agit bien plus souvent du financement individuel du fidèle plutôt que d'un choix iconographique.

Il est nécessaire d'établir au préalable la nature de ces commanditaires isolés. Il peut s'agir d'individus – ecclésiastiques de l'église ou paroissiens – ou de groupes d'individus – comme les confréries. Leurs commandes doivent alors être confrontées au chapitre, dans le cas de la cathédrale ou de l'abbaye de Saint-Ouen, ou à la fabrique, composée de laïcs et d'ecclésiastiques, pour pouvoir comprendre les rapports de force entre le fidèle en tant qu'individu et la communauté ecclésiastique et paroissiale. Il faudra également interroger deux types de commandes. La première est la commande immobilière, qui semble a priori plutôt vouée à une commande institutionnelle, tandis que la seconde, la commande d'objets mobiliers, pourrait paraître plus facilement investie d'un choix iconographique personnalisé. Plusieurs types de commanditaires interviennent au sein des églises rouennaises. Tous appartiennent à une classe favorisée, qu'ils soient religieux et laïcs. Dans ce dernier groupe, on retrouve essentiellement de riches bourgeois, certains ayant des hautes fonctions politiques ou administratives dans la ville, la plupart étant des marchands aisés. Enfin, dans le cas de commande de programmes préétablis, on parlera alors de la commande du chapitre ou de la fabrique.

⁵⁹⁵ Joubert 2001, p. 3-4.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 273.

Nous avons la chance d'avoir à Rouen une diversité d'églises – cathédrale, abbaye, paroisses de taille variable – dans lesquelles se trouvent des programmes iconographiques suffisamment cohérents pour nous permettre d'évaluer la part prise par les commanditaires « isolés ». Les archives de la cathédrale présentent une situation complexe et variée. On constate effectivement le pouvoir du chapitre sur la commande individuelle. Un fidèle qui, le 11 janvier 1445, demande l'autorisation de faire placer une image de saint Christophe de dix pieds de hauteur, probablement une sculpture, sur l'un des piliers de la croisée du transept, se la voit refuser par le chapitre⁵⁹⁷. En 1521, le chapitre interdit aux membres de la confrérie de Notre-Dame-du-Jardin les représentations données dans la chapelle, pendant la messe, le jour de l'Assomption, et demande aux confrères d'enlever le jardin de cire et de faire placer une verrière⁵⁹⁸. Que dire cependant d'un certain nombre de commandes individuelles acceptées par le chapitre, comme celle des confrères de Saint-Léonard et Sainte-Marguerite qui peuvent, après délibérations capitulaires, placer les tableaux de leurs saints patrons à l'emplacement qui leur conviendra, ou des confrères de Saint-Sever qui ont le droit d'accrocher un tableau du saint en dehors de leur chapelle⁵⁹⁹ ? En 1463, la fabrique s'entend avec les membres de la confrérie de Saint-Fiacre pour les aider à décorer leur chapelle et l'enrichir de verrières et d'images⁶⁰⁰. En 1476, le don d'une verrière neuve pour la chapelle Saint-Mellon est accepté par le chapitre⁶⁰¹. Laurent Surreau place, avec l'accord du chapitre, une grande image de son saint patron dans la chapelle des Innocents⁶⁰². Ces textes d'archives confirment que l'accord du chapitre ou de la fabrique est toujours demandé, soit par les particuliers soit par les confréries. Pour comprendre ces différences de traitement des commanditaires particuliers, il ne faut pas oublier qu'un grand nombre d'objets mobiliers a disparu et que notre étude repose avant tout sur la commande de l'immobilier. Par ailleurs, il est possible que ces demandes aient été acceptées parce qu'elles rentraient dans le cadre iconographique établi par l'église. Notre corpus d'œuvres nous présente une situation analogue. Aussi bien l'iconographie de l'œuvre que la façon dont le commanditaire se fait représenter au sein de celle-ci nous indiquent qu'il se plie aux normes iconographiques de l'église.

Avant d'étudier les œuvres financées dans les programmes de grande ampleur, arrêtons-nous sur les commandes « isolées » financées par des particuliers.

⁵⁹⁷ ADSM G 2130.

⁵⁹⁸ ADSM G 2150.

⁵⁹⁹ ADSM G 2131, le 3 novembre 1445 et le 23 mai 1447.

⁶⁰⁰ ADSM G 2136.

⁶⁰¹ ADSM G 2139.

⁶⁰² ADSM G 2140.

a) Les commandes personnelles

Nous n'avons recensé que dix œuvres isolées qui ne rentrent pas dans le cadre d'un programme préétabli. Quelques-unes d'entre elles, que nous avons étudiées plus haut, paraissent relever d'une iconographie choisie par le donateur, pour la plupart ayant trait à une dévotion particulière ou à un aspect singulier de son identité. Bien que le commanditaire, en tant qu'individu, ait envie d'entrer dans le cadre des normes iconographiques, il a aussi, dans certaines conditions, la possibilité d'exprimer sa dévotion ou son goût personnel. C'est probablement le cas lorsqu'il fait une commande d'objets mobiliers pour une chapelle. Les seuls objets mobiliers conservés avec une iconographie hagiographique sont des tombeaux, six commandes isolées qui, bien que commandées par des particuliers, ne traduisent pas une dévotion personnelle.

1- Les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen (vers 1363-vers 1441)

Seuls vestiges des objets mobiliers de l'église abbatiale Saint-Ouen, les cinq pierres tombales qui subsistent sont d'époques différentes et ont été commandées par des donateurs variés (fig. 306, 307, 308, 309, 310). Trois datent du XIV^e siècle, et deux du XV^e. Trois d'entre elles représentent des donateurs laïcs – seuls, en couple ou en famille –, une un abbé de Saint-Ouen et la dernière Alexandre et Colin de Berneval, tous deux architectes de l'église. Elles avaient certainement été placées dans la chapelle de la Vierge, sauf peut-être celle des deux architectes dont on ignore l'emplacement originel. Elles paraissent être représentatives des nombreuses autres qui devaient s'y trouver avant leur destruction, puisque sont présents, outre l'abbé de Saint-Ouen et les architectes, deux avocats et conseillers du roi, dont l'un est sénéchal de Caen et l'autre bailli d'Eu et de Longueville, et une famille bourgeoise dont on ignore le statut. Personnalités laïques importantes et religieux pouvaient donc se faire inhumer dans cet espace.

Bien que de commanditaires et d'époques différents, les pierres tombales sont formellement et iconographiquement très proches. Tous les défunts sont présentés en pied et en prière sous une arcade surmontée de dais ornés de petites scènes et dont les piédroits sont peuplés de six ou huit figures de saints apôtres. Seule la tombe des architectes varie quelque peu : elle montre l'œuvre accomplie – la rose effectuée par Alexandre qu'il pointe de son compas – ou à accomplir – une plaque vide symbolisant le travail à venir de l'autre rose par son fils Colin –, et les apôtres sont figurés sur les dais. La pierre tombale de l'abbé Nicolas III

de Godarville, réalisée dans le troisième quart du XIII^e siècle, était beaucoup plus simple : seuls quatre anges entouraient l'abbé. Il semble donc que ce type d'œuvre ait reproduit, du milieu du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XV^e siècle, une iconographie stéréotypée. Les tombes mon-trent cependant une évolution formelle – frontalité moins grande avec des personnes tournées l'une vers l'autre, disparition du coussin qui soutenait la tête et apparition de piédestaux pour une représentation en pied plus réaliste. L'image systématique de six apôtres réfute l'idée d'un choix personnel mais indique une iconographie propre aux plaques tombales disposées dans la chapelle de la Vierge, imposée soit par le clergé soit par la norme iconographique propre à l'église abbatiale⁶⁰³.

Il est donc probable que, pour se faire représenter dans la chapelle de la Vierge, il fallait s'adapter aux codes iconographiques préétablis qui perdurèrent au moins pendant un siècle. Les choix personnels de chaque donateur étaient laissés de côté afin de créer une cohérence iconographique dans cet espace de l'église.

2- La pierre tombale de Jehan Cavé et de sa femme dans la cathédrale (vers 1411)

Cette pierre d'obit, réalisée en 1411, a été commandée par Jehan Cavé et sa femme Emmelot, marchands et bourgeois de Rouen, comme le rappelle l'inscription placée sur sa partie droite (fig. 311). Elle se situait à l'origine dans la chapelle Saint-Jacques de la cathédrale qui fut annexée par la suite à la chapelle paroissiale Saint-Étienne-la-Grande-Église consacrée en 1496⁶⁰⁴. La plaque tombale prit alors place dans la nouvelle paroisse⁶⁰⁵. Les commanditaires avaient fait rebâtir le collège d'Albane – à l'extérieur de la cathédrale, dans la cour jouxtant le bas-côté nord de la nef – où logeaient certains chanoines. En contrepartie, les chanoines célébraient pour eux dans la chapelle Saint-Jacques une messe basse quotidienne à perpétuité ainsi qu'une grand-messe mensuelle⁶⁰⁶. Les deux saints choisis par le couple, Jacques le Majeur et Christophe, sont représentés de façon simple et traditionnelle, ce qui permet de les identifier aisément. Ainsi, saint Christophe, le géant, est d'une taille démesurée et repose sur le bâton qui l'aidait à faire traverser la dangereuse rivière aux pèlerins et aux voyageurs. Il porte le Christ sur ses épaules en référence à l'épisode le plus

⁶⁰³ On peut comparer ces pierres tombales avec celle de Jean Cavé et Emmelot, réalisée en 1411 pour un des bas-côtés de la nef de la cathédrale. Son aspect et son iconographie totalement différents confirment la particularité des tombes de Saint-Ouen.

⁶⁰⁴ Avant d'être ouvertes sur la nouvelle chapelle paroissiale, les chapelles Saint-Christophe et Saint-Jacques étaient closes.

⁶⁰⁵ Carment-Lanfry 1976-1977, p. 155.

⁶⁰⁶ Carment-Lanfry 1977, p. 103.

populaire de sa légende⁶⁰⁷. L'image de saint Jacques associe la représentation de l'apôtre – pieds nus, vêtu d'une toge et portant le Livre – à celle du pèlerin avec le bâton.

Il est probable qu'en échange de leur donation Jehan Cavé et sa femme aient pu choisir la chapelle dans laquelle ils souhaitaient mettre leur pierre tombale. Ils se placèrent ainsi sous la protection de saint Jacques, patron de la chapelle, et de saint Christophe à qui la chapelle voisine était dédiée, cette double dévotion étant rappelée dans l'iconographie de la pierre d'obit.

Il s'agit d'une œuvre modeste qui reflète probablement la commande individuelle bourgeoise rouennaise du XV^e siècle, dont nous avons peu d'exemples. L'église Sainte-Anne d'Anglesqueville-la-Bras-Long, en Seine-Maritime, conserve une pierre tombale, également datée de 1411, dont la composition est analogue (fig. 312)⁶⁰⁸. L'inscription est située sur la partie inférieure de la pierre. Les deux donateurs, Nicolas Gosse et sa femme Catherine, sont agenouillés en prière aux pieds d'un crucifix et de leurs saints patrons saint Nicolas et sainte Catherine, représentés avec leurs attributs traditionnels.

L'iconographie de ces pierres tombales semble appartenir à un type commun certainement répandu à cette époque, mais dont nous n'avons pas d'autres témoignages. Cependant, contrairement à la pierre tombale d'Anglesqueville-la-Bras-Long, dans laquelle les donateurs faisaient manifestement le choix de l'iconographie en adoptant la représentation des saints envers lesquels ils avaient une dévotion particulière, le couple rouennais a visiblement privilégié les saints dédicataires de la cathédrale. Il est probable qu'il s'agit d'un choix délibéré qui traduit une volonté de s'inscrire dans l'espace sacré et mémoriel de la cathédrale.

Ces œuvres, très minoritaires dans notre corpus, bien que financées par des particuliers et n'appartenant pas à un programme préétabli, traduisent bel et bien une volonté de conformisme de la part de ces commanditaires particuliers : conformisme aux dédicaces ou à des normes iconographiques de l'église. C'est également ce que nous constatons lors de financements d'œuvres dans les commandes de grande ampleur.

b) La marque des donateurs dans les programmes de grande ampleur

⁶⁰⁷ Un enfant lui demanda de lui faire passer le cours d'eau et devint si lourd sur ses épaules qu'il peina à le faire traverser. L'enfant lui révéla par la suite qu'il avait porté celui qui avait créé le monde, le Christ.

⁶⁰⁸ **Le Patrimoine...1997**, t. 1, p. 613.

Prenons en compte différentes commandes particulières qui s'insèrent dans des programmes de grande ampleur. Les choix iconographiques ne semblent pas alors dépendre des dévotions personnelles des donateurs qui financent les œuvres. Se font-ils en fonction des dédicaces de chapelles, d'autels ou des reliques conservées dans l'édifice ? En effet, outre le poncif qui veut que le donateur particulier décide de l'iconographie de l'œuvre financée, l'autre idée assez commune est que les choix iconographiques dans les édifices médiévaux se font en fonction des dédicaces d'autels, de chapelles et des reliques⁶⁰⁹. Si cela se vérifie parfois pour les églises rouennaises, les choix ne se font pas cependant si schématiquement, les programmes iconographiques mêlant savamment plusieurs éléments que chapitres et fabriques souhaitent voir représentés.

Les programmes de grande ampleur sont de trois types : ceux qui n'ont pas de financement particulier, dont nous ne parlerons pas ici ; ceux qui ont des financements particuliers dont l'iconographie a pu être choisie, et enfin ceux, plus nombreux, qui ont des financements particuliers mais dont l'iconographie reste conforme au programme préétabli.

1- Les vitraux des bas-côtés de la nef de la cathédrale (1464-1470)

Entre 1464 et 1470, tous les vitraux des chapelles des bas-côtés de la nef sont entièrement ou en partie refaits (fig. 313). Ceux qui avaient été réalisés au cours du XIII^e siècle, les « Belles Verrières », sont ainsi presque totalement détruits. C'est le peintre verrier Guillaume Barbe avec son atelier qui effectue l'ensemble de cette campagne : vitraux ornementaux, légendaires ou, pour la plupart, composés de grandes figures isolées. Ce peintre verrier a travaillé une trentaine d'années pour la cathédrale, de 1459 à 1489 ou 1491⁶¹⁰. Il procède ainsi aussi bien à la réparation ou à des compléments de vitraux plus anciens, de 1459 à 1463, qu'à la conception de nouvelles œuvres⁶¹¹.

Bien que les chapelles aient été fondées par des particuliers ou des confréries⁶¹², il semble que l'ensemble des vitraux ait été financé par la fabrique. La plupart des verrières des bas-côtés de la nef sont formées de figures de saints en pied (baies 41, 43, 44, 47, 49, 55 ; fig. 314, 315, 316). Le reste des verrières sont légendaires (baie 38 ; fig. 317), complétant

⁶⁰⁹ À propos des vitraux de Notre-Dame de Carentan : « À l'exception de quatre baies hautes du chœur consacrées à la glorification du Christ et de la Vierge, le choix des différents thèmes est lié à la fondation d'autels et aux dédicaces des chapelles », voir **LVPN 2006**, p. 129.

⁶¹⁰ **Delsalle 1997**, p. 113

⁶¹¹ **Callias Bey 1997**, p. 237.

⁶¹² **Loth 1879**, p. 64-65.

parfois un vitrail ancien du XIII^e siècle (baie 53 ; fig. 318)⁶¹³. Les chapelles des bas-côtés ont été fondées par des particuliers ou des confréries au moment de leur construction vers 1270 et leur dédicace a pu être choisie dès cette époque. L'iconographie des vitraux semble avoir été en partie conçue en fonction des dédicaces des chapelles et des confréries qu'elles abritaient. Ainsi, les confréries de Sainte-Anne (baie 41 ; fig. 314), de Saint-Nicolas (baie 43 ; fig. 314), de Saint-Romain (baie 38 ; fig. 317), de Saint-Jean-le-Décollé et de Sainte-Madeleine (baie 53 ; fig. 318), logées dans les chapelles de même nom, font réaliser des vitraux consacrés à leur saint patron⁶¹⁴. Une partie des représentations hagiographiques des bas-côtés de la nef a donc été commandée par les diverses confréries laïques de la cathédrale. Le saint patron des autres chapelles est lui aussi toujours présent dans le vitrail (baies 44, 47, 49, 55 ; fig. 315, 316)⁶¹⁵. Le cas de la chapelle Saint-Julien est intéressant. Elle possède plusieurs chapellenies : deux à saint Julien, principal dédicataire, une à saint Guillaume et une à sainte Geneviève⁶¹⁶. Or, ces trois saints sont présents sur la verrière (baie 49 ; fig. 316). Dans ce cas, comme lorsque les confréries commandent ou financent le vitrail, c'est la dédicace originelle des chapelles qui a suscité une partie de l'iconographie des vitraux.

Cependant, si particuliers et confréries ont pu, ponctuellement, participer à l'élaboration de ce programme vitré en fonction des dédicaces des chapelles, l'ensemble est inspiré d'une iconographie purement cléricale. La présence de donateurs ecclésiastiques sur les verrières, notamment dans la chapelle Sainte-Anne (baie 41 ; fig. 314), aux pieds du saint évêque, confirme bien l'investissement du clergé dans cet espace iconographique que l'on pourrait croire, à première vue, réservé aux laïcs. L'ensemble des vitraux des bas-côtés de la nef a d'ailleurs été payé par la fabrique⁶¹⁷. Plusieurs autres éléments formels et iconographiques indiquent que le projet a été élaboré par le chapitre cathédral. Il faut tout d'abord noter que les vitraux sont formellement très proches : la plupart sont composés de quatre saints en pied logés dans quatre lancettes⁶¹⁸. Des variations sont perceptibles dans les éléments du décor (piédestaux, dais, sols, arrière-plans) mais la composition générale reste

⁶¹³ Les vitraux disparus étaient semble-t-il également composés de saints en pied (baies 48, 50, 52, 40, 46, 54), de verrières légendaires (baies 40 (?), 46 (?), 54 (?)) et d'une verrière ornementale (baie 57).

⁶¹⁴ Parmi les vitraux disparus, la chapelle Sainte-Marguerite dans laquelle étaient figurés les saints Fiacre et Marguerite abritait la confrérie des saints Fiacre, Marguerite et Véronique (baie 40).

⁶¹⁵ Cela n'est pas systématique dans les vitraux disparus (baie 46, 48, 50).

⁶¹⁶ Selon **Pommeraye 1686**, p. 528, cette chapellenie ne date que de 1503 mais il est probable, étant donné l'ico-nographie du vitrail, qu'elle était antérieure.

⁶¹⁷ **Lafond 1958**, p. 200.

⁶¹⁸ Si les descriptions des vitraux disparus sont exactes, seuls les vitraux 46 et 52 semblent n'avoir été composés que de trois figures.

constante. Le choix d'un seul atelier pour la réalisation de l'ensemble des vitraux confirme cette hypothèse.

La présence de nombreux évêques dans le programme vitré renforce le postulat d'une iconographie conçue par le chapitre. Toutes les verrières conservées avec des saints en pied sont composées d'au moins une figure d'évêque. Les chapelles Saint-Éloi (baie 47 ; fig. 315) et Saint-Julien (baie 49 ; fig. 316) comportent quant à elles deux évêques par verrière. Dans le bas-côté sud, une verrière légendaire était consacrée à l'évêque local saint Romain (baie 38 ; fig. 317). On comptabilise huit évêques dans les six panneaux dont l'iconographie est attestée et dix si l'on prend en compte les panneaux dont l'iconographie a été hypothétiquement reconstituée (notice I-7). Par ailleurs, une figure de saint Romain, dont il reste la moitié inférieure interpolée par erreur au bas du saint Nicolas de la chapelle Saint-Éloi (baie 47 ; fig. 315), ornait probablement l'un des panneaux disparus⁶¹⁹. Saint Nicolas est représenté à trois reprises (baies 43, 44, 47 ; fig. 314, 315). Ce saint universel, prototype de l'évêque à l'histoire et à l'iconographie très répandues, était immédiatement identifiable⁶²⁰. Sont également figurés des évêques français tels que saint Éloi (baie 47 ; fig. 315) – évêque de Noyon –, saint Julien (baie 49 ; fig. 316) – évêque du Mans – et saint Guillaume (baie 49 ; fig. 316) – évêque de Bourges⁶²¹. Enfin, l'archevêque Romain (baie 38 ; fig. 317) rappelle la dévotion qu'avaient le clergé cathédral et les fidèles pour ce saint local. Les vitraux de la nef présentent ainsi une variété iconographique autour de la fonction épiscopale : l'archétype de l'archevêque (saint Nicolas), des modèles d'évêques français provenant de régions voisines du nord de la France (saint Éloi, saint Julien, saint Guillaume) et enfin un archevêque local, représentant de la cathédrale (saint Romain).

On peut également noter la présence de nombreuses saintes femmes. Sur les vingt-quatre figures en pied conservées, presque la moitié est constituée de femmes (onze représentations)⁶²². La Vierge est représentée à de multiples reprises : trois fois avec le Christ enfant (baies 43, 44, 55 ; fig. 314, 315, 316) et une fois enfant, « éduquée » par sa mère sainte Anne (baie 41 ; fig. 314). Marie-Madeleine est figurée deux fois en pied (baies 41, 43 ; fig. 314) et une fois dans un panneau légendaire (baie 53 ; fig. 318). On trouve également le groupe des

⁶¹⁹ Parmi les vitraux disparus, seules les baies 46 et 48 semblaient comporter une représentation d'évêque. Le vitrail 46, dont l'iconographie n'est pas encore définitivement établie, aurait pu abriter saint Leu, évêque de Sens. Le vitrail 48, décrit comme moderne, est orné d'une représentation de saint Martin.

⁶²⁰ Ce pourrait également être le rôle de saint Martin, présent dans la verrière moderne 48 de la chapelle Saint-Pierre.

⁶²¹ Peut-être également saint Leu – évêque de Sens – dans la verrière disparue 46.

⁶²² Avec les panneaux disparus, ce chiffre monte à quinze ou seize représentations.

vierges martyres : sainte Catherine (baie 44 ; fig. 315)⁶²³, sainte Marguerite (baie 43 ; fig. 314)⁶²⁴, et sainte Agathe (baie 55 ; fig. 316)⁶²⁵. Enfin, deux saintes complètent l'ensemble : l'abbesse sainte Claire et sainte Geneviève (baie 41, 49 ; fig. 314, 316). La présence de la Vierge et des saintes dans la série de vitraux de la nef souligne l'importance des saintes femmes dans la cathédrale. N'oublions pas que l'église est dédiée à Notre-Dame, que l'on retrouve fréquemment dans l'iconographie, tout comme les saintes femmes. Quelques-unes d'entre elles, représentées dans les vitraux de la nef, étaient déjà sur les portails latéraux de la cathédrale. Les quadrilobes des gâbles du portail de la Calende (vers 1320-1330) sont illustrés des martyres des saintes Apolline et Agathe ainsi que des épisodes de la vie des saintes Agnès et Catherine (fig. 319). Les saintes Marie l'Égyptienne, Apolline, Geneviève, Marguerite et Barbe ornent les murs latéraux du portail des Libraires (vers 1280-1310 ; fig. 320). Les colonnes du portail ont disparu mais M. Schlicht émet l'hypothèse qu'elles étaient constituées de saintes femmes, avec au trumeau la Vierge à l'enfant (fig. 321)⁶²⁶. Il y a donc dans l'iconographie traditionnelle de la cathédrale une volonté de mettre en valeur les saintes femmes, descendantes de la Vierge, et, pour les vierges martyres, du Christ.

Si l'on ne peut effectuer une analyse des vitraux disparus, car leur restitution reste hypothétique, on peut tout de même noter que les baies des chapelles Saint-Pierre (baie 48), Saint-Léonard (baie 50) et Saint-Eustache (baie 52) renfermaient un grand nombre d'apôtres auxquels s'identifient généralement les clercs (notice I-7).

On peut par ailleurs constater que le mobilier des chapelles des bas-côtés semble avoir été plus fidèle aux patronages des confréries, ce qui indique encore une fois que la réalisation des vitraux devait dépendre d'un programme d'ensemble défini par le chapitre. Dans la chapelle Sainte-Anne, où se trouvent représentés sainte Anne, un évêque non identifié, Madeleine et Claire d'Assise, la confrérie de Sainte-Anne fait commander en 1528 des statues des saints Cyr et Maurice⁶²⁷. Or, la même année, la confrérie s'associe avec les maîtres experts et apprentis en l'art de teindre les toiles dont le saint patron était saint Maurice. C'est encore plus clair pour la chapelle Saint-Nicolas, ornée des images de Nicolas, la Vierge, Marguerite et Madeleine (baie 43), mais où se trouvaient en 1609 des statues non datées de Nicolas, Barbe et Clément, ces deux derniers saints étant aussi des patrons des marins⁶²⁸. Enfin, dans la

⁶²³ Peut-être également dans un vitrail légendaire de la baie disparue 46.

⁶²⁴ Peut-être également dans la baie disparue 40.

⁶²⁵ Sainte Colombe était peut-être représentée dans la baie disparue 46.

⁶²⁶ Schlicht 1999, p. 133-134.

⁶²⁷ Beaurepaire 1885-1887, p. 245, 252-253.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 245-246, 253.

chapelle Saint-Romain, où a été peinte la légende de saint Romain, Laurent Surreau commande une statue de son saint patron Laurent en 1479⁶²⁹.

Globalement, le choix de l'iconographie des vitraux de la nef paraît donc avoir été effectué par le chapitre, notamment en fonction des dédicaces de chapelles et de chapellenies. On peut dès lors s'interroger sur le rôle de l'archevêque Guillaume d'Estouteville (1453-1482). Sous son épiscopat, un certain nombre de chantiers importants furent entrepris, notamment celui des stalles, et il eut été naturel qu'il encourage le renouvellement des vitraux. Un élément de la baie 38 nous confirme son implication (fig. 322). Il semble que ce soit lui qui soit représenté dans la scène de l'intronisation de l'archevêque à la place de saint Romain. L'archevêque s'agenouille aussi devant le roi Dagobert qui pourrait symboliquement représenter Charles VII. En effet, ce dernier a libéré Rouen de l'occupation anglaise en 1449 et confirmé les privilèges de la ville, notamment le privilège de la libération du prisonnier le jour de l'Ascension⁶³⁰. L'omniprésence du roi dans le vitrail, particulièrement dans la scène de la remise des clés, traditionnellement données par le bailli, montre peut-être la reconnaissance des fidèles, confrérie en tête, et de l'archevêque envers le roi. Ainsi, histoire contemporaine et histoire légendaire seraient ici mêlées, comme peut-être dans la scène où saint Romain fait son entrée dans Rouen, main dans la main avec le roi Dagobert, qui pourrait évoquer la libération de la ville par Charles VII. Guillaume d'Estouteville, aux pieds de saint Romain, se présente comme son successeur : il prend modèle sur la position du saint recevant le privilège des mains du roi, en bas du vitrail⁶³¹.

Les vitraux des bas-côtés de la nef sont ainsi conçus en conformité avec l'iconographie traditionnelle de la cathédrale – comme nous le montrent les dédicaces des chapelles, la présence des saintes femmes et des évêques – et avec son histoire personnelle – d'où la représentation de Guillaume d'Estouteville et du chapitre. Les donateurs particuliers n'ont semble-t-il eu qu'une influence minimale dans la conception de l'ensemble du programme.

2- Dévotion personnelle à saint Romain et célébration de la figure épiscopale à la cathédrale au début du XVI^e siècle

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 248, 258-259.

⁶³⁰ **Delsalle 1979**, p. 27.

⁶³¹ On peut noter par ailleurs que, conformément à sa volonté, son cœur fut ramené à Rouen après sa mort, survenue en 1482, et placé au milieu de la nef, non loin de la chapelle Saint-Romain. Cela nous confirme l'importance qu'il accordait à cette partie de l'édifice dont il a probablement encouragé l'ornementation. Voir **Farin 1976**, t. 1, 3^e partie, p. 171.

Trois œuvres financées à titre particulier autour des années 1520 s’insèrent en réalité dans une politique iconographique visant à mettre en valeur saint Romain et à travers lui la figure épiscopale. Nous reviendrons en détail sur l’aspect politique de ces trois œuvres dans notre troisième partie. Examinons dans un premier temps la nature de ces commandes et la participation de leurs donateurs.

Les deux vitraux de saint Romain, commandés par Jacques Le Lieur (baie 30) et la confrérie de Saint-Romain (baie 28), et le tombeau des cardinaux d’Amboise sont bien des œuvres personnelles. Jacques Le Lieur faisait partie de la confrérie de Saint-Romain. Son financement de la baie 30 est confirmé par les armoiries insérées dans l’œuvre et sa participation personnelle à l’iconographie de l’œuvre est incontestable. Cet homme était un des acteurs majeurs de la vie politique rouennaise⁶³². En 1503, il acquiert l’office de notaire et de secrétaire du roi. En 1517, il est élu conseiller nouveau puis, en 1519, est appelé à siéger aux états de Normandie. Échevin jusqu’en 1541, il devient député aux états de Normandie en 1542⁶³³. Il fait partie du milieu éclairé rouennais qui a le goût des arts, de la poésie notamment. Il avait visiblement un goût prononcé pour la culture classique, qui se manifeste dans la composition du vitrail (fig. 323). En effet, non seulement les ornements sont tributaires des influences de l’iconographie de la Renaissance mais, par ailleurs, la légende même de saint Romain – avec l’insertion des vertus personnifiées dans chaque scène – est tout à fait nouvelle dans l’iconographie hagiographique de l’église. Chacune des scènes devient ainsi une allégorie dont la composition est étrangère à la culture iconographique médiévale. Il ne fait donc aucun doute qu’outre son financement, Jacques Le Lieur s’est personnellement investi dans l’iconographie du vitrail.

L’iconographie des vitraux paraît avoir été conçue par la confrérie, et notamment par Jacques Le Lieur, sous le contrôle du chapitre, qui jouait lui aussi un rôle essentiel dans le privilège de Saint-Romain. Jacques Le Lieur ne finance que le vitrail du panégyrique mais un certain nombre d’éléments formels indiquent qu’il a contribué à l’élaboration de la baie 28 (fig. 324). C’est un grand admirateur de Jean Perréal, un des peintres du roi. Il correspond avec lui et, dans l’une de ses lettres, lui dit combien il admire son portrait de Louis XII, très conforme au portrait royal de la baie 28 (fig. 325). Il invite le peintre à Rouen pour participer à un concours de poésie⁶³⁴. C’est peut-être à cette occasion qu’il a fourni le modèle pour le portrait. Par ailleurs, les vertus de la baie 30, offerte par Jacques Le Lieur, sont formellement

⁶³² Pour la vie de Jacques Le Lieur, voir **Picot 1913**. Voir aussi **Jolimont 1847**.

⁶³³ *Ibid.*, p. 7.

⁶³⁴ **Picot 1913**, p. 40-41.

semblables à celles du tombeau de Nantes, commandé par Anne de Bretagne, dont les cartons ont été donnés par Jean Perréal (fig. 326)⁶³⁵. On retrouve les mêmes visages ovales à l'expression mélancolique : les yeux sont mi-clos, le regard dirigé vers le sol, et les sourcils bien dessinés prolongent la fine arête du nez. Il paraît ainsi fort probable qu'à la demande de Jacques Le Lieur, les peintres verriers des baies 28 et 30 se soient inspirés des œuvres de Jean Perréal, connu pour ses talents de portraitiste, ou que Jean Perréal ait lui-même donné des cartons lors d'un séjour à Rouen. L'iconographie inhabituelle de la baie 30 – avec l'insertion des vertus – montre aussi les apports de la culture classique dans la société médiévale du XVI^e siècle. C'est certainement Jacques Le Lieur, féru de culture humaniste, qui a fait ajouter cet élément à l'iconographie hagiographique traditionnelle.

Par ailleurs, Jacques Le Lieur offre en 1526 le *Livre des Fontaines*, conçu en vue d'améliorer l'apport d'eau à la ville⁶³⁶. Tout le tracé hydraulique de la ville y est retranscrit, accompagné d'un relevé précis des maisons, rues et édifices. Une vue générale de Rouen, sur laquelle on voit Jacques Le Lieur offrant le *Livre* à la municipalité, a été placée en tête d'ouvrage (fig. 327). Jacques Le Lieur a certainement fourni ces relevés aux peintres verriers de la baie 28 car on y retrouve à la fois la même précision et la même technique dans les nombreux éléments architecturaux qui ornent le vitrail (fig. 328, 329, 339, 331)⁶³⁷. Le fait que deux artistes de son entourage, le dessinateur des vues de Rouen et Jean Perréal, aient influencé voire participé à l'élaboration des vitraux, renforce l'hypothèse de sa contribution aux deux verrières.

La baie 28, commandée par la confrérie de Saint-Romain en 1521, rend simultanément hommage au saint patron. Il est très probable que les confrères, et notamment Jacques Le Lieur, aient été en partie à l'initiative de l'iconographie du vitrail. Ces deux œuvres traduisent un investissement personnel des leurs donateurs, surtout dans leur aspect formel. Cependant, en plus de présenter le saint pour lequel ces commanditaires avaient une dévotion particulière, elles mettent en avant différents aspects de la figure épiscopale – patron du diocèse et dont les vertus sont incontestables – qui complètent parfaitement l'iconographie du portail central de la façade occidentale, le portail Saint-Romain, conçue au même moment, au trumeau duquel se trouvait encore une fois saint Romain et la lignée des saints évêques du diocèse (fig. 332). Le saint fut également représenté sur le tombeau des cardinaux d'Amboise qui, bien que commande personnelle de l'archevêque, met également en valeur à la fois la

⁶³⁵ Anne de Bretagne...1961, p. 5.

⁶³⁶ Picot 1913, p. 36-39.

⁶³⁷ Delsalle 1996, p. 104-107.

figure de saint Romain sur le tombeau, placé sous la figure vitrée du XIV^e siècle, et celle de l'archevêque en place (fig. 333). C'est pourquoi les portraits de l'archevêque sur le tombeau et dans la baie 28 paraissent si proches, formellement et également dans la posture (fig. 334).

Ces trois œuvres sont, outre le reflet de la dévotion personnelle de leurs commanditaires pour saint Romain, un hymne au saint local, patron du diocèse, et à la figure épiscopale plus généralement. L'échange de chapelle en 1518 – les confrères, autrefois logés dans l'une des chapelles du bas-côté sud de la nef, demandèrent l'autorisation de se déplacer dans la chapelle des Saints-Innocents, plus près du chœur – fut ainsi probablement au moins encouragé par le chapitre car il voyait là l'occasion de renouveler l'iconographie de saint Romain. Est-ce le hasard si ceci coïncidait parfaitement avec l'iconographie du tombeau de Georges d'Amboise et celle établie au portail central à la gloire de l'archevêque ?

Ainsi, dans certaines commandes, les représentations hagiographiques peuvent être adoptées par les commanditaires qui les ont financées. Cependant, c'est probablement parce qu'elles s'insèrent véritablement dans un programme cohérent qui décrit et valorise les marques identitaires de la cathédrale. Hormis dans ces deux grands programmes établis dans la cathédrale, l'iconographie des autres œuvres appartenant à des programmes de grande ampleur n'a pas été choisie particulièrement par leurs commanditaires.

c) Un conformisme total des donateurs dans le programme institutionnel

1- Le programme vitré de Saint-Étienne-des-Tonneliers (vers 1500-1510)

Cette petite église paroissiale comportait une série de vitraux exécutée en moins de cinquante ans. Les trois exemples qui subsistent, datés des environs de 1500-1510, sont-ils représentatifs de l'état de la commande à Saint-Étienne-des-Tonneliers ? Deux d'entre eux sont consacrés à la légende de saint Étienne et de saint Jean-Baptiste. La verrière de saint Étienne (baies 105-106 ; fig. 335, 336) a été offerte par Nicolas de la Rüe, exécuteur testamentaire de Pierre Jourdain, propriétaire de la verrerie de La Haye dans la forêt de Lyons, et par Guillemette de la Rüe, sa femme⁶³⁸. En échange de diverses donations, les commanditaires avaient clairement stipulé que leur tombe devait être placée devant l'image de saint Étienne⁶³⁹.

⁶³⁸ Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 78.

⁶³⁹ ADSM G 6534 : « avaient donné vingt sous de rente sur deux maisons, paroisse Saint-Étienne, à l'enseigne de l'Image Saint-Jacques et avaient promis de plus une somme de soixante sous avec le verre d'une fourme de verrière [...] afin qu'ils puissent mettre et asseoir à leurs dépens, dedans le chœur de ladite église, devant

Avaient-ils choisi l'iconographie de la verrière dès 1442 ou est-ce Nicolas de la Rüe, ou encore le corps religieux, qui s'en chargea ? Avaient-ils une dévotion particulière pour saint Étienne ou voulaient-ils simplement offrir la verrière dédiée au saint patron de l'église, qui devait naturellement se trouver dans l'abside, à l'un des emplacements les plus prestigieux ? Il semble que cette dernière hypothèse soit la plus vraisemblable. En effet, il est très courant de voir la représentation du saint patron du côté nord ou sud de l'abside. Pierre Jourdain était l'une des personnalités importantes de la paroisse, peut-être parce qu'il la fournissait en verre ou simplement parce que c'était un riche marchand. C'est pourquoi il eut le droit d'exposer ses signes distinctifs – portrait et armoiries sur le tombeau et le vitrail – dans le chœur.

L'autre baie (baies 109-112 ; fig. 337, 338), consacrée à la légende de saint Jean-Baptiste, a probablement été commandée par Christophe le Picart de Radeval. Placée du côté sud de l'abside, elle fait partie de l'iconographie incontournable de toute église. En effet, chaque église comporte une représentation du saint. Il est donc presque certain que, tout comme le vitrail de saint Étienne, l'iconographie en ait été décidée en commun accord avec la fabrique.

Les verrières de saint Étienne et saint Jean-Baptiste se trouvaient à l'emplacement le plus honorifique de l'église, dans les baies de l'abside (fig. 339). Cet espace a été complètement investi par la bourgeoisie paroissiale constituée de riches marchands, tonneliers et armateurs. Ils contribuèrent activement à l'édification et à la décoration de l'édifice en choisissant pour leurs commandes les peintres verriers les plus renommés⁶⁴⁰. En contrepartie, ils pouvaient y apposer leur signe distinctifs – armoiries et probablement portraits – et placer leur tombeaux au centre de l'église, comme le firent Pierre Jourdain et Guillemette La Rüe ou Claude Le Roux et sa femme Jeanne de Challenge⁶⁴¹.

Cependant, les options iconographiques ne sont pas propres aux commanditaires laïcs mais s'imposent à eux, naturellement ou par le biais de l'autorité religieuse.

l'image Saint-Etienne, une tombe sous laquelle ils ont élu et ordonné leur sépulture », publié dans **Rouault de la Vigne 1935-1938**, p. 193.

⁶⁴⁰ Outre Pierre Jourdain, Christophe Le Picart de Radeval et Claude Le Roux, M. Le Breton donne deux verrières. Le portail, construit vers 1530 et dont on ignore l'iconographie, a été financé par un particulier qui y avait fait inscrire ses armes. Pour ces diverses fondations, voir **Farin 1976**, t. 2, 4^e partie, p. 77-80. Gaultier Gilbert donne une maison à la fabrique en 1518. En contrepartie, on lui permet d'apposer ses armoiries sur la clef de voûte de la deuxième travée de la nef et de commander une verrière, voir **Rouault de la Vigne 1935-1938**, p. 194 et **LVHN 2001**, p. 394.

⁶⁴¹ **Rouen...1996**, p. 13.

La présence d'un saint évêque en pied (baie 100 ; vers 1500-1510 ; fig. 340) dans le programme vitré de Saint-Étienne-des-Tonneliers atteste encore une fois que la fabrique fait le choix d'une iconographie proprement ecclésiastique. En effet, peu de laïcs avaient une dévotion particulière pour les évêques.

2- L'aménagement de Saint-Étienne-la-Grande-Église (vers 1500-1525)

Les célébrations liturgiques de la paroisse Saint-Étienne-la-Grande-Église, autrefois située dans la chapelle du Saint-Esprit, jouxtant le chœur de la cathédrale, gênaient le bon déroulement de la grand-messe⁶⁴². C'est pourquoi, en 1496, le chapitre décide de la reloger au rez-de-chaussée de la tour de Beurre dont la construction a commencé depuis 1487⁶⁴³. En échange, les paroissiens s'engagent à la faire paver de « carrels » et de « parfaire les fournements de vitres et assouvir le lieu de verrerie et hucherie, asseoir l'autel et l'image de saint Étienne »⁶⁴⁴. Or, les œuvres subsistantes nous démontrent que le choix des paroissiens se porta naturellement vers une iconographie traditionnelle : la représentation promise du saint patron et le Credo.

Comme ils s'y étaient engagés, ils font ainsi réaliser les vitraux, l'autel – aujourd'hui détruit et dont les patrons ont été réalisés par Arnoult de Nimègue – ainsi que l'image de saint Étienne, sculptée par Pierre des Aubeaux. En outre, le peintre Louis Le Pilleur s'occupe également de la peinture de « l'histoire de la piscine » et les trésoriers projettent de faire confectionner des tapisseries de la vie de saint Étienne⁶⁴⁵.

L'ensemble vitré était à l'origine composé de six baies dans lesquelles un Credo de douze apôtres était surmonté d'un registre comprenant six scènes de la vie du Christ (baies 54, 56, 58, 62 ; fig. 341, 342, 343, 344). Les apôtres sont représentés en pied avec leurs attributs habituels et les phylactères sur lesquels sont inscrits les articles du Credo. Pour L.-R. Delsalle, le programme vitré a été réalisé en deux temps : les apôtres, vers 1500, puis les scènes de la vie du Christ après la Résurrection, par l'atelier de Jean Barbe vers 1525-1526⁶⁴⁶. Les verrières, très fragiles, ont été réparées et restaurées à de multiples reprises⁶⁴⁷.

⁶⁴² Farin 1976, t. 2, 4^e partie, p. 60 ; Pommeraye 1686, p. 36.

⁶⁴³ ADSM G 2145.

⁶⁴⁴ Jouen 1932, p. 74.

⁶⁴⁵ *Id.*

⁶⁴⁶ Delsalle 1997, p. 116-117. Les comptes du 27 janvier 1526 mentionnent une verrière où se trouve une Marie-Madeleine exécutée par Jean Barbe (ADSM G 6558 f°178 r°) puis le 24 décembre 1526 deux verrières neuves également en lien avec le peintre verrier (ADSM G 6858).

⁶⁴⁷ Elles subissent des réparations dès le XVI^e siècle, Delsalle 1997, p. 112. Pour l'état des vitraux et leur restauration, voir LVHN 2001, p. 348-349.

La sculpture du saint patron Étienne a été commandée à Pierre des Aubeaux vers 1509-1512 (fig. 345)⁶⁴⁸. Peinte par Louis Le Pilleur⁶⁴⁹, elle fut peut-être placée sur l'autel dans un tabernacle exécuté par Roulland le Roux⁶⁵⁰. Elle était visiblement accompagnée d'une représentation sculptée de la Vierge et de la Trinité. La sculpture, qui a été intégrée plus tardivement au retable actuel, a été largement restaurée. Ainsi, la tête du saint, sa main gauche et le livre, la palme, le dais et certaines parties des piédroits ont été entièrement restitués au XIX^e siècle⁶⁵¹. Cette sculpture, dont on ignore l'emplacement originel, devait parfaitement s'intégrer à un programme iconographique dédié au saint patron de la paroisse. Nous n'avons aucun vestige de l'autel détruit dont Arnoult de Nimègue a donné les patrons, mais il est probable qu'il devait comporter une iconographie consacrée au saint⁶⁵². Par ailleurs, en 1515-1518, les trésoriers demandent à Gaultier de Campes d'effectuer des patrons à partir de la copie d'une verrière de la vie de saint Étienne, réalisée par Arnoult de Nimègue pour Saint-Étienne-des-Tonneliers⁶⁵³. Contrairement à ce que pensait Jean Lafond, ces patrons n'ont pas dû être fait pour des vitraux puisque six baies de la paroisse étaient déjà occupées, mais probablement pour des tapisseries qui devaient être tendues durant certaines fêtes⁶⁵⁴.

Les nouvelles baies, comme une partie des éléments décoratifs de la nouvelle chapelle, sont payées par les membres de la paroisse et comportent donc souvent leurs signes distinctifs – portraits et armoiries⁶⁵⁵. Cependant, il semble que le programme iconographique ait été décidé en fonction des codes iconographiques ecclésiastiques traditionnels. Nous savons que

⁶⁴⁸ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1509 à Pâques 1512 : « Il a esté marchandé par les ditz tresoriers du consentement de plusieurs des paroissiens à Pierres Alobeaux, tailleur d'ymages, de faire ung saint Estienne de pierre du Val des Leux, et doit estre sa tunicque en drap d'or eslevé, et doit tenir lad. pierre et faire led. ymage prest, et le rendre en lad. église toutesfoys qu'il plaira ausd. paroissiens et pour ce faire doit avoir la somme de XXX l., et lesd. tresoriers et paroissiens le feront aider à mectre en place avec led. ouvrier et ses compagnons » ; « Baillé à Pierres Alobeaux, tailleur d'images sus le marché qu'il a fait de faire le saint Estienne ainssy que devant est dit quatre escus à la croisecte qui valloient pour lors XXXIIII s. pièce, VJ l. XVJ s. » ; Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1512 à Pâques 1515 : « Plus païé à Pierres Aubeaux, la veille de Noël pour avoir fait le saint Estienne de ce qui luy falloit de reste la somme de XXIIII l. IIIJ s. », publié dans **Allinne 1913 (1)**, p. 125.

⁶⁴⁹ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1518 à Pâques 1521 : « Item baillé à Louys le Pilleur, painstre, qui a estoflé la Trinité, la Nostre-Dame, le Saint-Estienne avec leurs tabernacles, par marché fait a luy présent Cardin Dumont, - LV l. », publié dans *Ibid.*, p. 126.

⁶⁵⁰ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1515 à Pâques 1518 : « Payé à maistre Roullant le Roux, machon, pour le chapistiel de pierre de Saint Estienne comme il apert par sa quittance s. L l. ».

⁶⁵¹ **Allinne 1913 (1)**, p. 127-128.

⁶⁵² ADSM G 6558, Registre (1503-1506) f°34 r° : « Item plus payé à Arnoult, peintre, pour notre patron pour faire ladite table d'autel la somme de XVII l. 10 s. ». **Lafond 1926-1927**, p. 143.

⁶⁵³ **Lafond 1912**, p. 7 : « Payé à Gaultier de Camyes, demeurant à Paris, pour avoir fait les patrons [...] a ung peintre, pour avoir prins le pourtrait des verrières de Saint-Étienne-des-Tonneliers, pour envoyer à Paris [...] ». **Hérolf 1998**, p. 49-57.

⁶⁵⁴ **Delsalle 1997**, p. 129-130. On ne sait si ces tapisseries ont effectivement été réalisées.

⁶⁵⁵ **Jouen 1932**, p. 74. **Delsalle 1997**, p. 111-112.

les travaux de la chapelle ont été surveillés par des membres du clergé, notamment par Jean Masselin et Robert Perchart⁶⁵⁶. Par ailleurs, la cohérence de l'ensemble – le thème apostolique proprement clérical, les images incontournables du saint patron, l'absence de marque icono-graphique à caractère laïque et la participation des sculpteurs Pierre des Aubeaux et Roulland le Roux engagés simultanément au grand portail par le chapitre – confirme cette hypothèse (fig. 346)⁶⁵⁷.

3- L'orgue de Saint-Maclou (vers 1518)

L'orgue réalisé vers 1518 par Nicolas de Castille se situait autrefois devant l'entrée du chœur, au-dessus du jubé (fig. 347)⁶⁵⁸. Le curé Guillaume Auvray avait légué par son testament de 1480 de l'argent pour sa construction. La famille Dufour participe également aux frais et y fait apposer ses armoiries⁶⁵⁹. Il est remplacé par un nouvel instrument dès le milieu du XVI^e siècle mais le buffet orné est tout de même conservé à l'entrée de l'église, à son emplacement actuel.

Quatorze apôtres assis dans des compartiments ornés de coquilles sont surmontés de prophètes. Il ne s'agit bien évidemment pas d'une dévotion personnelle mais du financement d'un programme en accord avec le programme iconographique d'ensemble de l'église. Les apôtres de l'orgue, placés sous les fenêtres hautes du chœur, complétaient le Credo apostolique et prophétique vitré. Ce thème iconographique, probablement élaboré par Artus Fillon qui a commandé le buffet⁶⁶⁰, est couramment représenté dans l'espace clérical. Des apôtres sculptés, donnés par Jean de Presses de la famille Dufour, avaient également été placés sur les piliers du chœur (fig. 348)⁶⁶¹.

4- Le programme vitré de Saint-Vincent (1520-1530)

La plupart des vitraux de Saint-Vincent sont associés à des commanditaires laïcs alors que les clercs donateurs sont absents⁶⁶². En plus de l'apposition presque systématique des armoiries, ils se font parfois représenter en couple (baies 5 et 9) ou en famille (baie 19) au bas des verrières du chœur (fig. 349). Les dons d'œuvres s'accompagnent le plus souvent d'une

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 108-109.

⁶⁵⁷ **Jouen 1932**, p. 74.

⁶⁵⁸ Nicolas de Castille est également le sculpteur des stalles de Gaillon, **Chirol 1970 (2)**, p. 9-10.

⁶⁵⁹ Guillaume Dufour et Marguerite Basin, ainsi que plus tard leur fils Jean de Presses, en financent une partie. Les armoiries sont celles de Jean de Presses et Colette de Croixmare. Voir **ADSM G6873**.

⁶⁶⁰ **Ouin-Lacroix 1846**, p. 67.

⁶⁶¹ Voir **ADSM G6873**.

⁶⁶² Armoiries et/ou portraits de laïcs sont visibles sur tous les vitraux.

fondation de messe et sont donc liés à la préparation *post mortem*. Or, hormis les fenêtres hautes du chœur et du triforium, l'ensemble subsistant des vitraux de Saint-Vincent, réalisé dans les années 1520-1530, paraît iconographiquement cohérent. La conception du vitrage revient-elle donc entièrement à la décision d'une poignée de riches paroissiens ?

L'étude des vitraux fournit le nom de plusieurs familles de commanditaires – Pierre Le Clerc et Anne de la Fontaine, les Le Roux, les Boyvin (?) et Le Pilleur – dont l'implication dans l'église de trois d'entre elles est bien documentée. L'exemple de leurs dons et fondations est certainement représentatif des habitudes dévotionnelles de la paroisse.

Notons tout d'abord la représentation habituelle du saint patron de la paroisse dans une des baies de la chapelle axiale du chœur (baie 4 ; fig. 350), à la suite des scènes consacrées à la vie du Christ. Les huit scènes du *Martyre de saint Vincent* sont conformes à sa légende (fig. 351, 352). Jean Le Roux, trésorier vers 1520-1530, est à l'origine de la commande du vitrail de l'*Enfance du Christ* (baie 3)⁶⁶³. C'est probablement lui ou un membre de la famille Le Roux de Bourthéroulde qui fait la commande du vitrail de saint Vincent (baie 4), et non les Le Roux de Touffreville comme les armoiries au bas du vitrail peuvent le suggérer. En effet, alors que tous les commanditaires figurent dans l'historiographie de l'église, les Le Roux de Touffreville ne sont jamais cités, ni pour leurs dons, ni pour leurs fondations. Il est donc possible de se rallier à l'hypothèse de G. d'Arundel de Condé, qui, après l'étude des armoiries des Le Roux, pense que les restaurateurs ont restitué celles des Le Roux de Touffreville à la place de celles des Le Roux de Bourthéroulde⁶⁶⁴. Il serait tout à fait envisageable que Jean Le Roux de Touffreville, trésorier au moment de la pose des vitraux du chœur, ait commandé le vitrail de l'enfance du Christ et celui du martyre de saint Vincent, du côté opposé⁶⁶⁵. L'iconographie du vitrail qui décrit le martyre de saint Vincent est tout à fait attendue et traditionnelle. En effet, il est extrêmement courant, voire quasiment obligatoire, de rencontrer la figuration du saint patron de l'église dans l'espace du chœur, souvent autour de la représentation de la vie du Christ ou de la Vierge.

La légende de saint Jean-Baptiste (baie 13 ; fig. 353, 354, 355, 356), probablement financée par la grande famille des Le Pilleur, n'a également rien d'exceptionnel puisqu'on la trouve dans les vitraux de chaque édifice étudié. Les scènes choisies sont remarquables de par leur exécution mais ne comportent aucune originalité dans leur iconographie.

⁶⁶³ **VRSV 1995**, p. 49.

⁶⁶⁴ **Arundel de Condé 1982-1983**, p. 167-170.

⁶⁶⁵ Cette famille, qui a effectué de très nombreuses commandes à Rouen et en Normandie, a également fait don d'un vitrail dans le chœur de Saint-Étienne-des-Tonnelliers.

Les autres légendes hagiographiques, celles de saint Antoine de Padoue (baie 5), de sainte Anne (baie 8) et de saint Pierre (baie 11), ne sont pas le reflet de dévotions personnelles de leurs commanditaires mais entrent toutes trois dans des thématiques développées semble-t-il par la fabrique, et sur lesquelles nous reviendrons dans notre troisième partie : le thème de la charité complété par celui de l'Immaculée Conception dans une chapelle entièrement dédiée à sainte Anne, et enfin de la défense de l'Église romaine, symbolisée par saint Pierre, face à la montée des idées luthériennes. L'intention était bel et bien de traduire des idées chères à la fabrique et aux paroissiens de Saint-Vincent. Les fidèles ayant financé les œuvres se sont donc adaptés aux thématiques que l'ensemble de la fabrique souhaitait représenter.

Évoquons enfin la baie 9 (fig. 357, 358, 359), réalisée au même moment que les verrières légendaires, qui pourrait être à première vue la transposition de dévotions personnelles. Offerte par un couple de donateurs non identifié, elle présente six figures de saints : saint Claude, saint Nicolas, saint Jacques le Majeur, saint Vincent, saint Jean-Baptiste et sainte Anne. Or, les trois derniers saints sont déjà représentés dans les verrières légendaires. Par ailleurs, ils ont tous des caractéristiques physiques identiques aux saints des verrières légendaires (fig. 360). Est-ce le hasard, une adaptation des choix personnels à l'iconographie de l'ensemble de l'édifice, ou la preuve que le choix du couple de donateurs était représentatif de l'ensemble de la paroisse ? Il semble bien que l'iconographie de cette baie achève de prouver que l'ensemble du programme, élaboré dans les années 1520-1530, a été conçu de manière cohérente par la fabrique.

Comment donc concilier l'homogénéité de l'ensemble du programme iconographique à Saint-Vincent et la présence d'une multitude de commanditaires laïcs faisant réaliser des vitraux reflétant leurs exigences ? Leur influence paraît grande quant aux choix des peintres verriers : ils optent pour les meilleurs artistes et les verrières auront un tel succès dès leur réalisation qu'elles seront copiées de nombreuses fois dans divers édifices rouennais et normands. C'est aussi eux qui décident collectivement de l'iconographie de l'ensemble de l'église. Les membres des familles de commanditaires étaient souvent trésoriers. Faisant partie de l'élite rouennaise, comme nous l'avons vu, ils avaient certainement une grande culture religieuse. C'est probablement la raison pour laquelle l'iconographie des vitraux de Saint-Vincent reste profondément à l'image de ses paroissiens, mêlant revendications personnelles et volonté d'un programme vitré cohérent.

Ainsi, la plupart des œuvres financées par des commanditaires particuliers, même lorsque ceux-ci ont fait le choix de la représentation, s'insèrent dans un programme de grande ampleur dans lequel, grâce aux images hagiographiques, on expose les différentes marques identitaires de l'édifice. C'est pourquoi il apparaît que chaque église établit des programmes hagiographiques dans lesquels on retrouve une image des différentes communautés la peuplant, bien plus qu'une image des individus qui la composent.

d) Une image des communautés de la paroisse

Chaque église est constituée par la communauté des fidèles mais plus encore par les différentes communautés qui la composent : le corps ecclésiastique, les confréries, ainsi que divers groupes de laïcs souvent rassemblés autour d'un lien social – métier, fonction ou statut – et qui partagent leur foi en s'investissant dans la fabrique. Tous ces groupes sociaux sont représentés par des types de saints bien particuliers : ceux-ci permettent alors de donner une identité à une communauté⁶⁶⁶. Ainsi, l'étude de ces images permettra souvent de saisir les groupes sociaux peuplant l'église. Nous pouvons nous interroger, comme le fait J.-L. Roch dans « Les métiers en procession : une image de la hiérarchie sociale dans les villes du bas Moyen Âge ? », sur les rituels chrétiens qui mêlent sacré et profane⁶⁶⁷, soit, dans notre cas, sur la perméabilité entre dévotion et représentation sociale. Les représentations hagiographiques, par leur iconographie, leur emplacement, leur forme et composition, expriment une hiérarchie sociale clairement établie, tout comme elle peut l'être dans les processions des métiers et des corporations durant certaines fêtes⁶⁶⁸.

1- Le corps ecclésiastique

Le premier groupe présent dans les églises est le corps ecclésiastique. Celui-ci est naturellement plus représenté dans les grandes églises institutionnelles rouennaises que dans les petites églises paroissiales du diocèse où la fabrique a probablement plus de poids. Les saints qui représentent le mieux le corps ecclésiastique de ces grandes églises rouennaises sont bien évidemment évêques, abbés/moines et apôtres. Or, il se trouve que ce sont les plus figurés dans l'iconographie de la cathédrale, de Saint-Ouen et de Saint-Maclou, les trois églises qui symbolisent le mieux l'Église rouennaise et normande.

⁶⁶⁶ DMA 2002, p. 1275.

⁶⁶⁷ Roch 2005, p. 431-457.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 431.

Il est alors utile de comparer la représentation des ecclésiastiques de ces trois derniers édifices avec celle de Saint-Vincent, dont les vestiges iconographiques sont suffisamment nombreux pour donner une idée juste. En effet, même si les vitraux subsistants de Saint-Étienne-des-Tonnelliers et de Saint-Patrice donnent à peu près les mêmes résultats qu'à Saint-Vincent, ils sont trop lacunaires pour permettre une bonne appréciation. Les résultats que nous avons établis sur l'ensemble des représentations vitrées et sculptées de la cathédrale, de Saint-Ouen, de Saint-Maclou et de Saint-Vincent, sont très évocateurs. Les saints ecclésiastiques sont figurés à 72, 76 et 71% respectivement à la cathédrale, Saint-Ouen et Saint-Maclou (tableau 19, 20). Les évêques sont bien évidemment les plus nombreux à la cathédrale (34%) et les abbés, peu nombreux à la cathédrale et à Saint-Maclou (1/2%), sont bien représentés à Saint-Ouen (12%). Regardons maintenant les résultats pour les vitraux de Saint-Vincent : les saints ecclésiastiques ne sont plus représentés qu'à 22%, avec une présence très faible des évêques et abbés/moines (11%). Si la plupart des églises paroissiales devaient comporter au moins un collège apostolique – certainement perdu à Saint-Vincent –, le nombre d'évêques et d'abbés/moines est largement inférieur. Ces résultats nous indiquent que les représentations hagiographiques sont bel et bien le reflet des communautés qui peuplent les églises et que leur autorité se manifeste également à travers ces images. Elles sont ainsi l'expression de la composition sociale des églises qui, par leurs choix, traduisent leur identité. Si l'on compare les représentations hagiographiques rouennaises à celles de l'ensemble du diocèse, nous pouvons encore constater une différence significative : les saints ecclésiastiques sont figurés à 72% à Rouen alors qu'ils ne le sont qu'à 50% dans le diocèse⁶⁶⁹. Cela confirme la propriété représentative des images hagiographiques au sein des églises. Les églises institutionnelles rouennaises – cathédrale, Saint-Ouen et Saint-Maclou – sont composées d'une communauté ecclésiastique forte qui représente l'ensemble du diocèse tandis que les petites églises paroissiales du diocèse ont un clergé peu influent qui, la plupart du temps, se mêle aux communautés laïques de la paroisse pour les choix iconographiques. Dans la cathédrale, les saints évêques sont présents dans quasiment toutes les représentations : au début du XIV^e siècle, dans la chapelle de la Vierge où la lignée des saints archevêques rouennais vient s'inscrire dans une suite de vitraux (fig. 361) ; sur la façade occidentale où huit évêques surmontent un portail consacré à saint Romain (vers 1370-1421) ; dans les

⁶⁶⁹ Il faut préciser que les résultats pour le diocèse sont incomplets. Établis durant un travail de DEA consacré aux *Représentations hagiographiques dans le diocèse de Rouen à la fin du Moyen Âge*, ils ne constituent pas un recensement complet qui prendrait plusieurs années. Il prend cependant en compte tous les vitraux recensés dans le volume VI du *Corpus Vitrearum*.

vitraux des bas-côtés de la nef, réalisés au XV^e siècle, où un à deux évêques ont systématiquement été insérés dans chacune des baies ; puis dans le grand programme iconographique consacré principalement à saint Romain, exécuté au début du XVI^e siècle sur le portail central de la façade et dans deux vitraux du transept. Le cas est exemplaire pour l'abbaye de Saint-Ouen, dans laquelle la série de vitraux des fenêtres hautes courant du chœur jusqu'à la nef évoque en alternance évêques et abbés (1325-1525 ; fig. 362). Enfin, à Saint-Maclou, la plus grande église paroissiale de Rouen, considérée comme « la fille aînée » de la cathédrale, le programme vitré ainsi que le portail central laissent place à un grand nombre de figures d'archevêques (1440-1521 ; fig. 363). Outre l'hommage rendu aux grandes figures ecclésiastiques du diocèse, il s'agit également d'une mise en valeur de l'institution ecclésiastique contemporaine et de ses hommes. La communauté ecclésiastique pouvait ainsi apparaître implicitement, et sous son meilleur jour, sans pour autant se faire représenter directement.

Si nous observons, par ailleurs, l'emplacement et la répartition de ces représentations hagiographiques dans l'église, nous pouvons encore constater qu'elles s'intègrent également dans une topographie qui reflète la composition sociale de l'église. Certains emplacements sont ainsi privilégiés : les images des saints ecclésiastiques se situent majoritairement dans le chœur – lieu où se tient le clergé – et sur les supports de « représentativité » – portails et façade (fig. 361, 362, 363). Si l'on essaie de découper les différents espaces de la cathédrale, on se rend compte que les saints ecclésiastiques sont très présents dans le chœur (tableau 21), au portail des Libraires et sur la façade. La façade, hormis les deux portails latéraux (autour de 1200) et son portail central, ne sont composés que de saints ecclésiastiques – apôtres et évêques (tableau 22). La façade des Libraires en comporte une majorité : 95% pour le portail et 88% pour la rose (tableau 23). Les cas de la façade de la Calende ainsi que du chœur liturgique sont un peu plus complexes. Le portail de la Calende, dont le tympan est consacré à la passion du Christ, ne présente que 61% de saints ecclésiastiques (tableau 24). Nous pouvons cependant noter deux éléments essentiels de son iconographie. Tout d'abord le cortège apostolique est largement mis en valeur puisqu'il a été placé sur les statues d'ébrasement. Par ailleurs, la légende des deux saints évêques Romain et Ouen est exposée sur les médaillons des piédroits en trente-six épisodes. Ces saints tiennent donc une grande place visuelle dans le programme. Les autres représentations hagiographiques sont, pour la plupart, des images des saints martyrs qui accompagnent naturellement les saints ecclésiastiques dans ce programme iconographique eschatologique consacré au salut. Enfin, on peut éventuellement se demander si l'usage du portail, entrée des laïcs, tandis que le portail des Libraires était à l'origine plutôt

l'entrée du clergé, n'a pas eu une incidence sur les choix iconographiques. Le chœur liturgique, siège de l'évêque et du chapitre cathédral, est orné de figuration d'apôtres dans les vitraux mais les stalles ne comportent que 42% de saints ecclésiastiques (tableau 21). Il faut toutefois noter que la plupart des autres représentations hagiographiques sont des martyrs et s'intègrent également dans un programme eschatologique dédié au salut, rendu possible grâce au sacrifice du Christ, représenté dans la baie d'axe. Par ailleurs, les images des stalles presque entièrement détruites ont été restituées d'après les comptes d'archives et il est possible que d'autres saints non mentionnés avaient été choisis. Si l'on étudie désormais les représentations de la nef, constituées aujourd'hui par la suite de vitraux des bas-côtés, nous constatons une minorité de saints ecclésiastiques (33%), ce qui contraste fortement avec les cas de figures précédents où ils sont toujours largement majoritaires (tableau 25). Il paraît donc naturel de conclure que les saints ecclésiastiques représentent à la fois le clergé cathédral, puisque présents dans leur espace, et également l'église elle-même, puisqu'exposés aux endroits de « représentativité ».

Nous ne pouvons malheureusement comparer le cas de la cathédrale avec celui de Saint-Vincent, car un seul vitrail de la nef subsiste et le programme iconographique de la façade n'a pas pu être restitué après sa destruction. Il est cependant possible d'établir un parallèle avec les œuvres hagiographiques de l'église Saint-Maclou, relativement bien conservées. L'espace du chœur est consacré à 97% aux saints ecclésiastiques (tableau 26). Même si la nef affiche des saints ecclésiastiques à 85%, leur nombre reste encore inférieur au chœur. Enfin, le portail comporte 51% de saints ecclésiastiques, mais, comme au portail de la Calende de la cathédrale, la plupart des autres représentations sont des saints martyrs et s'intègrent à un programme d'ensemble consacré au Jugement dernier (représenté au tympan du portail central). Par ailleurs, contrairement à la cathédrale, où la façade occidentale est plus un support de « représentation » qu'une entrée pour les paroissiens, la façade de Saint-Maclou était le lieu de passage des fidèles de la paroisse. Il y a donc ici probablement un lien entre l'iconographie développée et le « public » auquel elle était destinée.

Le cas de Saint-Ouen semble confirmer cette hypothèse. Le portail des Marmousets est longtemps resté l'entrée de l'église, qui ne fut achevée qu'au milieu du XVI^e siècle et dont la façade occidentale n'a pas été réalisée à l'époque médiévale. Le portail ne représente que 15% de saints ecclésiastiques alors qu'ils sont 84% dans le programme vitré conçu au XIV^e siècle (tableau 27). Cependant, on peut noter que la légende de saint Ouen est inscrite dans les quarante médaillons du soubassement et que sa figure en pied ornait probablement le trumeau. Par ailleurs, comme sur les autres portails, les autres représentations hagiogra-

phiques sont principalement des saints et saintes martyrs dans un programme consacré à la mort et l'assomption de la Vierge au tympan. Ainsi, il est probable que l'usage du portail avait en partie déterminé son iconographie.

On peut enfin noter que la composition même des programmes dans lesquels se trouvaient les saints ecclésiastiques incitait à établir un parallèle avec le clergé. En effet, on privilégie presque à chaque fois le nombre à la figure elle-même. Ainsi, on ne choisit pas saint Pierre pour symboliser l'apôtre, ou saint Romain l'évêque, sauf dans quelques cas. L'image du collège – qu'il soit apostolique, épiscopal ou abbatial – est nettement favorisée car beaucoup plus claire. Ces collèges ecclésiastiques prennent place dans les fenêtres hautes du chœur (cathédrale, Saint-Ouen, Saint-Maclou), dans les vitraux des chapelles du chœur (Saint-Maclou), sur les statues d'ébrasement et voussures des portails (cathédrale) et sur la façade (cathédrale). On trouve encore un collège apostolique dans l'église paroissiale de Saint-Étienne-la-Grande-Église qui, installée dans une petite chapelle au rez-de-chaussée de la tour de Beurre de la cathédrale, opte pour cette unique représentation vitrée. L'établissement d'une suite d'apôtres, d'évêques ou d'abbés permet de peupler les nombreux supports de l'église et de créer l'image la plus juste de la communauté ecclésiastique. La représentation des collèges d'apôtres, d'évêques ou d'abbés – par son nombre et sa composition – permet de donner l'idée la plus juste du groupe ecclésiastique dans les églises. Il y a une analogie évidente entre la composition hiérarchisée des images hagiographiques dans l'église et la hiérarchie ecclésiastique. La hiérarchie des images hagiographiques va également permettre de déterminer la place de la communauté paroissiale au sein de chaque église.

2- L'élite paroissiale

En effet, l'autre grand groupe représenté dans les églises est la communauté paroissiale, souvent relativement homogène. Il semble qu'elle soit plus investie dans les églises paroissiales que dans les églises institutionnelles. Ainsi, dans les premières, beaucoup moins d'évêques ou d'abbés sont représentés car la fabrique, essentiellement composée de laïcs, choisissait d'autres saints plus proches de leur identité. À Rouen, les fidèles de chaque paroisse se regroupaient souvent en fonction de leur métier, chacun d'entre eux étant représenté par un saint qui permettait ainsi d'individualiser chaque communauté. On pourrait par exemple expliquer le succès de sainte Barbe, patronne des artilleurs, qui aurait aidé ceux-ci dans la reconquête de la Normandie durant la guerre de Cent Ans⁶⁷⁰. De même, saint Nicolas, patron

⁶⁷⁰ Baudoin 1992, p. 132.

des marins, pourrait avoir été très populaire dans le diocèse, qui tire la plupart de ses richesses de ses activités maritimes et fluviales. L'importance des représentations de saint Nicolas à Rouen est à l'image du nombre d'hommes dont la profession est liée à la mer. Ainsi, après les apôtres, saint Jean-Baptiste, saint Étienne et saint Romain, il s'agit du saint le plus représenté à Rouen (10 représentations). Nous constatons le même phénomène en Normandie : des représentations localisées de saint Clément, autre patron des marins, se trouvent dans les vitraux des églises de villes situées sur les bords de la Seine comme à Saint-Martin de Villequier (baie 8 ; 1528) et Saint Martin-et-Notre-Dame de Vatteville-la-Rue (baie 8 ; 1520). Par ailleurs, ce sont dans les départements qui se situent sur le littoral normand que l'on trouve le plus de représentations de bateaux⁶⁷¹. Cela implique que les fidèles projettent dans les images hagiographiques leur propre mode de vie. Saint Nicolas est proportionnellement bien représenté à la cathédrale (6 représentations, 7^e position) et à Saint-Vincent (2 fois), mais peu à Saint-Ouen et à Saint-Maclou (une seule). Sa présence à la cathédrale, trois fois au portail de la Calende qui, nous l'avons vu, s'adressait surtout aux fidèles rouennais, et trois fois dans les vitraux des bas-côtés de la nef (baies 43, 44, 47), s'explique certainement par une volonté de représentativité assez forte de la communauté paroissiale. Il s'agit là bien plus du reflet des communautés paroissiales que de la commande d'un fidèle en particulier dont le métier était lié à la mer.

Il apparaît que les églises paroissiales, où la communauté des fidèles, représentée par la fabrique, a plus de poids, soient celles où les caractéristiques de ses fidèles sont le mieux représentées. Ainsi, si à Saint-Ouen les signes de la communauté paroissiale sont moins présents, à Saint-Vincent nous en trouvons de nombreux exemples. Il est frappant de constater que seules 22% des représentations hagiographiques sont des saints ecclésiastiques. C'est une paroisse de superficie moyenne, beaucoup plus petite que d'autres, comme Saint-Maclou ou Saint-Vivien par exemple⁶⁷². Nous l'avons vu, la paroisse de Saint-Vincent regroupait des familles qui comptaient parmi les plus prestigieuses et habitaient les plus beaux hôtels particuliers de la ville⁶⁷³. C'étaient de riches marchands, dont le métier était essentiellement lié au port et au commerce, mais également des officiers de la vicomté de l'Eau qui se trouvait toute proche⁶⁷⁴. Ils ont souvent une place de premier plan, dans la ville – quarteniers ou conseil-

⁶⁷¹ **Hommes...2004**, p. 28.

⁶⁷² **Bourienne-Savoie 1958-1970**, p. 126.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁷⁴ **VRSV 1995**, p. 21.

lers⁶⁷⁵ – aussi bien que dans la paroisse en tant que trésoriers⁶⁷⁶. Ils formaient une nouvelle catégorie de commanditaires « parvenus », comme dans d'autres paroisses rouennaises telles que Saint-Maclou ou Saint-Étienne-des-Tonneliers. Plus encore que dans ces deux derniers édifices, ils investissent l'espace de l'église paroissiale de leurs donations et fondations. Les hommes dont la profession était liée à la mer constituaient une part majoritaire des habitants ou visiteurs occasionnels de la paroisse⁶⁷⁷. Cela influença notablement l'iconographie des vitraux : on a pu ainsi y repérer deux saints patrons des marins – saint Antoine de Padoue (baie 7) et saint Nicolas (baie 8) à qui la chapelle nord était dédiée⁶⁷⁸ –, deux saints ayant un lien avec la mer – saint Pierre (baie 1), qui était pêcheur, et probablement saint Claude (baie 8) qui avait sauvé un voyageur de la noyade⁶⁷⁹ –, et enfin, de façon inhabituelle, une accumulation de scènes en rapport avec l'eau et les bateaux (baies 1, 7, 13).

3- Les confréries

L. Martin pensait, en 1936, comme É. Mâle en 1908, que le culte des saints était essentiellement entretenu par les confréries⁶⁸⁰. On pourrait effectivement penser que les confrères avaient un poids important dans l'iconographie des églises rouennaises. Il faut cependant relativiser leur rôle dans la diffusion des images hagiographiques. Certes, comme l'ont pensé les auteurs normands du XIX^e et du XX^e siècle, dont J. Fournée, la dévotion confraternelle a entraîné la production d'une multitude d'œuvres, qui ont pour la plupart disparu, mais elle n'est pas à la source d'une « propagande par l'image »⁶⁸¹.

Pourtant, les confréries, en Normandie comme dans d'autres régions, se multiplient considérablement au milieu du XV^e siècle. Ainsi, plus de 1 220 confréries sont répertoriées dans le diocèse, avec 131 pour Rouen⁶⁸². Le nombre de confréries augmente avec l'essor économique⁶⁸³. Leur développement coïncide avec le moment où l'on commence à réparer activement les dégâts de la guerre de Cent Ans, puis à reconstruire pour embellir.⁶⁸⁴ Il apparaît donc évident qu'elles sont à la source de nombreuses commandes hagiographiques dans le

⁶⁷⁵ Quartenaire : officier municipal préposé à la surveillance d'un quartier.

⁶⁷⁶ **Bourienne-Savoie 1958-1970**, p. 137-138.

⁶⁷⁷ Selon *Ibid.*, p. 133, ils représentaient la moitié de la paroisse.

⁶⁷⁸ Il est représenté dans la baie 19 (vers 1470-1480) et dans la baie 9 (vers 1520-1530).

⁶⁷⁹ La *Vocation de saint Pierre* et la *Pêche miraculeuse* sont les premières scènes de la baie 11 (vers 1520-1530) ; Saint Claude figure dans la baie 9 (vers 1520-1530).

⁶⁸⁰ **Martin 1936**, p. VI. **Mâle 1995**, p. 184.

⁶⁸¹ **Fournée 1973**, p. 79.

⁶⁸² **Vincent 1988**, p. 55.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 271.

diocèse. Toute confrérie possède ainsi dans son lieu de culte au moins une image de son saint patron, c'est-à-dire une sculpture isolée⁶⁸⁵. Par ailleurs, l'organisation confraternelle nécessite l'utilisation de beaucoup d'objets variés qui vont être le support de représentations hagiographiques : peintures, bas-reliefs, statues, vitraux, enluminures des registres des membres, comptes, bannières, torches, vaisselles, images éphémères (processions, tableaux vivants, pièces de théâtre), vêtements liturgiques, drap mortuaire, torches⁶⁸⁶. Le bâton, ou la bannière, qui porte l'effigie du saint patron, est tenu au début de la procession comme on le voit dans le vitrail de Pont-Audemer (vers 1515 ; baies 18, 20 ; fig. 364). Le saint patron peut aussi être représenté dans les livres contenant les statuts de la confrérie. Malheureusement, la poursuite du mouvement confraternel après le Moyen Âge a créé un renouvellement du mobilier et donc la disparition de beaucoup d'objets médiévaux⁶⁸⁷. Cependant d'autres œuvres, telles les vitraux ou les sculptures isolées, sont encore aujourd'hui le témoignage de ce mouvement en Normandie. Ainsi, l'inventaire de la confrérie de Saint-Jean, Pierre-et-Paul à la cathédrale de Rouen mentionne, en 1496, trois images d'albâtre des saints patrons posées sur un meuble en bois sur lequel les trois saints et sainte Véronique sont peints⁶⁸⁸. L'église Saint-Ouen du Tronquay renferme la statue de saint Michel, patron d'une des confréries de l'église avec les saints Ouen, Barthélemy, Jean-Baptiste et Antoine de Padoue. À Bézu-la-Forêt, deux statues des saintes Barbe et Catherine auraient été faites à la demande de la confrérie des saints Martin, Eutrope, Michel, Catherine, Barbe et Véronique⁶⁸⁹. Les commandes peuvent également concerner les vitraux, comme à Caudebec-en-Caux où la vie de saint Claude, patron de la confrérie des tanneurs, est représentée en 1526, ou encore à Gisors où la vie des saints Crépin et Crépinien, patrons de la confrérie des cordonniers, est illustrée dans un vitrail datant de 1530⁶⁹⁰.

Cette forte représentation des confréries dans les églises normandes contraste avec le corpus rouennais subsistant. C. Vincent démontre que, d'une manière générale, la dévotion des confrères a peu d'incidence sur les représentations⁶⁹¹ : saint Sébastien, qui est l'un des saints les plus choisis par les confrères, est très peu représenté à Rouen. Il faut cependant interpréter cette constatation à la mesure du nombre d'œuvres mobilières dont nous disposons aujourd'hui. Nos églises rouennaises comportent neuf commandes financées par des confré-

⁶⁸⁵ *Id.*

⁶⁸⁶ Vincent 2001, p. 254, 262.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁸⁸ Vincent 1988, p. 272, d'après BMR ms. 0784.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 276-278.

⁶⁹¹ Vincent 2001, p. 154-156.

ries : sept à la cathédrale, une à Saint-Patrice et à Saint-Vincent. Nous n'avons pas de trace de commande d'une quelconque confrérie à Saint-Maclou. Un certain nombre s'y abritait pourtant : celles de Saint-Maclou, de Saint-Simon-et-Saint-Jude, de Saint-Nicolas, de Saint-Michel, de Sainte-Catherine-et-Sainte-Marguerite, de Saint-Clair, de Saint-Laurent-et-Saint-Leu, de Sainte-Clotilde, Saint-Marc, Saint-Gorgon-et-Sainte-Clotilde et de Saint-Michel. Parmi toutes celles-ci, seul le patron saint Maclou est gratifié d'une représentation sur la façade, en haut du gâble central, sainte Marguerite et saint Nicolas sont présents sur les vitraux commandés par Colette Masselin, et saint Clair est représenté dans les vitraux et sur l'un des portails. Cependant, leurs représentations semblent sans lien avec la commande des confréries (fig. 365).

À Saint-Ouen, la confrérie de Saint-Vulgan, dont les reliques étaient conservées dans l'édifice, n'a semble-t-il pas non plus fait commande d'une œuvre à l'image de son saint patron⁶⁹².

Les confréries ne paraissent pas avoir eu un rôle important dans la commande et le financement des vitraux à Saint-Vincent, monopolisés par le milieu des bourgeois rouennais. Les dédicaces des confréries existantes au xv^e siècle sont presque toutes sans rapport avec les représentations hagiographiques conservées⁶⁹³. Ainsi, d'après L. Martin, il existe notamment à Saint-Vincent une confrérie de Saint-Ouen, de Vulgan et de Barthélemy ; de Quitère, Catherine et Marguerite ; ou encore de Fiacre, Jean-Baptiste, Germain, Sébastien et Avoye⁶⁹⁴. Même la confrérie de Saint-Vincent ne semble pas être impliquée dans la commande de la verrière dédiée à son saint patron, puisque l'on y voit les armoiries des Le Roux – qui, cela dit, en étaient peut-être membres⁶⁹⁵. Seule la confrérie de Saint-Jacques a trouvé un espace iconographique dans les vitraux du chœur, limité au tympan de la baie consacrée à sainte Anne. La *Légende du pendu dépendu*, placée au tympan, miracle commun de saint Jacques et de Notre-Dame, s'insérait parfaitement dans ce vitrail certainement offert par une confrérie de Saint-Jacques, comme le suggère la représentation des pèlerins et de leurs attributs au tympan⁶⁹⁶. C'était effectivement une histoire très populaire chez les pèlerins puisqu'elle évoquait directement leur protection par le saint. Si les confrères n'ont pas fait représenter sa légende sur l'ensemble du vitrail, c'est parce que l'iconographie de cette partie de l'édifice – la cha-

⁶⁹² Voir les statuts de 1422 de la confrérie fondée en 1363, **BMR ms. 0785**.

⁶⁹³ **Martin 1936**.

⁶⁹⁴ *Id.*

⁶⁹⁵ ADSM G 7658 et G 7669. **Bourienne-Savoye 1958-1970**, p. 140.

⁶⁹⁶ **Blancher-Riviale 2004**, p. 91.

pelle Sainte-Anne – devait être entièrement consacrée à la Vierge, sainte Anne et l’Immaculée Conception. On autorisa alors les confrères à insérer au tympan la légende de saint Jacques qui, développant aussi un miracle de Notre-Dame, se mariait aisément avec l’iconographie principale du vitrail⁶⁹⁷.

En ce qui concerne la cathédrale, C. Vincent oppose une pratique officielle, qui est celle du haut clergé de l’église, à une pratique du « monde des simples gens », c’est-à-dire celle des confréries⁶⁹⁸. C’est peut-être pourquoi les confrères sont si peu présents dans la commande d’œuvres (tableau 28). Le premier exemple est un vitrail réalisé vers 1450 à l’initiative de la confrérie des Saints-Innocents, sur lequel ont été représentés la Vierge, saint Jean-Baptiste ainsi que le martyre des saints Innocents (fig. 366). Il s’agit là d’une œuvre reflétant parfaitement la dévotion de la confrérie. Le vitrail de la Vierge et saint Jean-Baptiste (baie 32) a été commandé et financé par les membres de la confrérie des Saints-Innocents, notamment par les exécuteurs testamentaires de Guillaume Le Fève⁶⁹⁹. Il se trouvait à l’origine dans la chapelle des Saints-Innocents et fut déplacé dans la baie 26 en 1520, lorsque le chapitre céda la chapelle à la confrérie de Saint-Romain. En 1960, le vitrail fut de nouveau transféré jusqu’à son emplacement actuel, dans la baie 36. Ce vitrail a une iconographie particulièrement adaptée. Il décrit deux scènes placées l’une à la suite de l’autre dans l’Évangile de Matthieu⁷⁰⁰ : la *Fuite en Égypte* et le *Massacre des Innocents*, situées immédiatement sous les figures de la Vierge et de saint Jean-Baptiste (fig. 367, 368). Ces deux scènes font ici directement référence à la passion du Christ. S’il a échappé enfant au massacre des nouveau-nés perpétré par le roi Hérode, il sera ensuite sacrifié par Pilate comme nous le rappellent les deux morceaux de la croix et la couronne d’épines, discrètement évoqués sur les bordures du vitrail (fig. 369). Il y a donc un parallèle évident entre le martyre du Christ et celui des Innocents sacrifiés. Cependant, les deux scènes de la vie du Christ au registre inférieur ne tiennent qu’une place secondaire dans le vitrail comparées aux figures de la Vierge et de saint Jean-Baptiste. Il est étonnant de constater que ce vitrail, voué à l’iconographie des saints Innocents, consacre une place aussi singulière à saint Jean-Baptiste aux côtés de la Vierge. Ces deux personnages sont mis en parallèle car ce sont les plus proches du Christ. La Vierge porte l’enfant que saint Jean-Baptiste, quelques années plus tard, va désigner à ses disciples

⁶⁹⁷ *Id.*

⁶⁹⁸ Vincent 2001, p. 151.

⁶⁹⁹ LVHN 2001, p. 345.

⁷⁰⁰ Matthieu 2, 13-18.

comme le Sauveur⁷⁰¹. Ce rapprochement est suggéré dans la composition même du vitrail : la Vierge porte dans ses bras le Christ enfant tenant une croix, et le Baptiste l'agneau, symbole du Christ sacrifié, qui est également muni d'une croix. Tous les deux participent à une étape de la vie du Christ, Incarnation et Passion, qui va entraîner son sacrifice pour le bien de l'humanité. L'iconographie du saint est donc ici intimement liée à l'évocation de la passion mais également aux saints Innocents car, à l'instar des enfants situés au registre inférieur, il sera sacrifié par le roi Hérode. Il est clair que ce vitrail trahit une dévotion particulière au sacrifice de saint Jean-Baptiste. Cette iconographie, voulue probablement par le chanoine Guillaume Le Fève, n'appartient pas à un programme cohérent et reste attachée à la chapelle de la confrérie pour laquelle elle a été élaborée. Il est probable que les membres de la confrérie des Saints-Innocents aient voulu insister sur les figures emblématiques de la Vierge et de saint Jean-Baptiste.

Outre cette représentation de la dévotion des confrères des Saints-Innocents, cinq autres confréries présentent l'un de leur saint patron dans les baies des bas-côtés de la cathédrale lors du revitrage presque complet de ceux-ci au milieu du XV^e siècle (tableau 29) : la confrérie de Sainte-Anne (sainte Anne ; baie 41), la confrérie des mariniers (saint Nicolas ; baie 43), la confrérie de Saint-Jean-le-Décollé (deux scènes de la décollation de saint Jean-Baptiste ; baie 53), la confrérie de Sainte-Madeleine (deux scènes de la légende de sainte Madeleine ; baie 53) et la confrérie de Saint-Romain dans sa chapelle (légende de saint Romain, baie 38). Il apparaît d'une part que les confréries ont adopté comme saint patron le saint dédicataire de la chapelle et qu'ils n'avaient donc pas choisi antérieurement leur propre saint patron, et d'autre part que la représentation de leur saint patron a été intégrée à un programme d'ensemble mettant en valeur la figure de l'archevêque ainsi que les saintes femmes et la Vierge.

Le dernier exemple, exécuté vers 1521, a été commandé par la confrérie de Saint-Romain. Comme il se doit, il relate les épisodes principaux de la légende, avec une insistance sur la procession de la libération du prisonnier figurée sur tout le registre inférieur (fig. 370). Il est probable que des représentations des membres de la confrérie se trouvaient sur ce registre, qui est aujourd'hui très endommagé. Si ce vitrail décrit bel et bien la légende du saint évêque, il est probable que sa mise en place fut encouragée par le chapitre car ce dernier élaborait à cette époque un programme ambitieux sur la figure épiscopale, sur lequel nous reviendrons dans notre troisième partie.

⁷⁰¹ Hüe 2002, p. 116-119.

À Saint-Patrice, il semble que la confrérie des épingliers, aiguilletiers et treillagers, dédiée aux saints Fiacre, Paterne et Véronique, avait son importance : les trois saints, qui se trouvaient à l'origine dans deux baies différentes, ont été remontés ensemble en 1540 dans une seule verrière à deux lancettes et deux registres encadrée d'une bordure décorative (fig. 371)⁷⁰². Elle est actuellement comblée de nombreux bouche-trous⁷⁰³. La confrérie a probablement commandé cette verrière consacrée à ses saints patrons pour orner la chapelle qu'elle occupait dans l'ancienne église. Cette iconographie simple devait s'intégrer au mobilier de la chapelle des confrères, probablement composé d'autres représentations de ces trois saints. Lors de la reconstruction de l'église, les membres de la confrérie souhaitent intégrer la verrière réalisée plus de cinquante ans auparavant auprès de deux vitraux neufs, consacrés aux vies de saint Paterne et saint Fiacre, posés dans leur nouvelle chapelle. L'ancienne verrière est conservée, non pour des raisons économiques mais certainement pour témoigner de l'ancienneté de la confrérie⁷⁰⁴.

Les confréries sont donc relativement peu représentées par les commandes iconographiques dans les églises rouennaises : seules deux commandes isolées rapportent individuellement la dévotion des confrères. Les autres s'intègrent plus ou moins bien à un programme d'ensemble préétabli par le chapitre ou la fabrique. Il semble toutefois que, dans certaines églises, les œuvres commandées par les confrères aient totalement disparu.

Cela contraste avec l'exemple de la Basse-Normandie où les commandes paraissent beaucoup plus nombreuses : à Notre-Dame d'Alençon la baie 111 consacrée à l'*Arbre de Jessé* et à la *Naissance de la Vierge*, sur la façade, a été commandée en 1511 par les métiers du cuir, patronnés par la confrérie de Notre-Dame-Angevaine ou de la Nativité-de-la-Vierge et représentés dans la verrière ; à Saint-Pierre de Coutances, la corporation des maréchaux-ferrants et des orfèvres offrirent en 1527 un vitrail dédié à leur saint patron Éloi (vitrail fragmentaire déposé à la conservation des antiquités et objets d'art de la Manche) ; on peut encore citer la confrérie de Saint-Yves et Saint-Sébastien à Notre-Dame de Saint-Lô, qui fit don en 1515 d'un vitrail représentant leur saint patron Yves (baie 17), placé dans leur chapelle⁷⁰⁵. Dans ce dernier cas pourtant, la figure de saint Yves est accompagnée de saint Sébastien, autre saint patron, mais également encadrée de sainte Agathe et sainte Barbe⁷⁰⁶. On retrouve ce cas à Notre-Dame de Carentan où un certain nombre de verrières, qui ont été offertes par

⁷⁰² **LVHN 2001**, p. 387-388.

⁷⁰³ Pour l'état et la restauration de la verrière, *Id.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁰⁵ **LVBN 2006**, p. 51.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 157.

des corporations de métiers, intègrent d'autres personnages saints⁷⁰⁷ : la baie 9, donnée par la confrérie des cordonniers, représente aussi bien saint Crépin, leur saint patron, que saint Romphaire et saint Gall ; dans la baie 10, commandée par la confrérie des bouchers, saint Jean l'Évangéliste et la Vierge accompagnent saint Adrien. On pourrait multiplier les exemples des confréries de métiers ayant donné une verrière pour l'église vers 1470, au moment où le chapitre entreprend une vaste campagne de vitrage des baies du chœur. Comme dans les bas-côtés de Rouen, il est probable que les autres saints choisis pour orner les vitraux l'aient été par le chapitre lui-même et non par les confréries, qui n'ont eu droit qu'à un espace limité. Par ailleurs, pour les auteurs des *Vitraux de Basse-Normandie*, les confrères se font représenter au sein même des œuvres et « font réaliser des verrières ayant pour thème les processions qu'elles organisent régulièrement »⁷⁰⁸. Cependant, l'exemple de l'église Saint-Pierre de Coutances nuance cet état des lieux puisque les nombreuses confréries ne semblent avoir été sollicitées que financièrement pour l'élaboration des verrières hautes du chœur, élaborées au début du XVI^e siècle par le chapitre ayant à sa tête l'évêque Geoffroy Herbert : l'iconographie est effectivement consacrée aux douze apôtres, et les confréries sont représentées dans leurs activités mais non par leurs saints patrons.

Comment s'expliquer cette absence remarquée des confréries dans les commandes hagiographiques rouennaises et dans l'espace ecclésiastique ? S'agit-il d'une pression du clergé qui tente de contrôler les confréries et leur commande iconographique dans l'église ? C. Vincent pense que le développement des confréries fut un mouvement spontané des fidèles qui, même s'il restait sous l'autorité du clergé, n'a pas été encouragé par celui-ci⁷⁰⁹. V. Tabbagh montre qu'au contraire, le développement des confréries dans le diocèse n'est pas dû à la pression des laïcs mais a été organisé par le clergé⁷¹⁰. En effet, les ecclésiastiques du diocèse, alors qu'ils sont exclus des confréries de Bayeux, se trouvent très souvent eux-mêmes, à titre individuel, dans des confréries du diocèse⁷¹¹. Les membres d'une confrérie paroissiale d'une ville modeste regroupent le curé de la paroisse et les bourgeois⁷¹². On peut donc supposer que le choix iconographique des confréries s'est fait d'un commun accord entre clergé et fidèles. Qu'en est-il de la situation rouennaise ? Dans la cathédrale, il semble que le clergé ait souvent hésité entre la source de revenus importante que leur apportaient les

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 120-123.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 32. Nous pouvons citer à cet égard les baies 18 et 20 de Saint-Ouen de Pont-Audemer (vers 1515), offertes par la confrérie du Saint-Sacrement, dans lesquelles est représentée la procession de la confrérie.

⁷⁰⁹ Vincent 1988, p. 110-111.

⁷¹⁰ Tabbagh 1988, p. 789.

⁷¹¹ Vincent 1988, p. 1.

⁷¹² Tabbagh 1988, p. 789.

confréries – dons d'œuvres et aménagement des chapelles – et la gêne qu'elles occasionnaient dans la pratique du culte avec leurs nombreuses célébrations⁷¹³. Les offrandes de messes, que les confréries célèbrent dans leurs chapelles, sont reversées à la fabrique de la cathédrale et sont également utilisées pour l'entretien des châsses et reliquaires des saints patrons des confréries qui attirent la foule lors de grandes processions⁷¹⁴. Le clergé, par la construction de stalles dans le chœur dans les années 1440, a voulu isoler complètement son culte de celui des confréries⁷¹⁵. Ainsi, il n'accepte l'organisation confraternelle au sein de la cathédrale que parce que la mémoire et la vénération de leur saint patron sont étroitement liées au culte des saints et parce qu'elle leur apporte une source de financement. Dans la cathédrale, le clergé encadre les confréries, si bien que c'est lui qui détermine l'ascension sociale de ses membres – comme pour la bourgeoisie –, en imposant aux fidèles un modèle de comportement à suivre : donations, fondations de messes, décorations des églises. Il apparaît donc que, comme pour les laïcs, les œuvres hagiographiques commandées par les confrères étaient effectuées en fonction du programme iconographique d'ensemble de l'église. Cela est dû en partie aux choix de patronage, qui paraît libre. Ils n'optent pas toujours pour les saints promus par le clergé, qu'il s'agisse du saint patron de l'église ou de ceux des chapelles, ce qui les empêche de pouvoir intégrer l'iconographie traditionnelle de leur église. Cependant, il est probable que les confréries aient davantage investi les objets mobiliers pour leurs commandes. Il semble ainsi qu'il y ait eu plus de liberté dans le choix des sculptures. Le besoin d'une iconographie cohérente dans le vitrail de l'église, immeuble par nature et architecturalement lié au reste de l'édifice, n'était pas obligatoire pour la sculpture qui faisait partie des éléments mobiles de la chapelle. Or la majorité des œuvres mobilières a disparu, ce qui pourrait expliquer la présence relativement peu marquée des confréries dans les églises rouennaises.

4- Saint Romain, symbole de l'identité rouennaise

Nous avons vu que chaque communauté – qu'elle soit paroissiale ou ecclésiastique – possède ses types de saints privilégiés. Un saint semble cependant regrouper à la fin du Moyen Âge aussi bien la ferveur laïque qu'ecclésiastique en devenant le symbole de l'ensemble de la ville. Il s'agit de saint Romain qui, bien que saint évêque, suscite des commandes tant de la part du clergé que des particuliers. Deux vitraux du début du XVI^e siècle consacrés à la légende de saint Romain et situés dans la cathédrale confirment la popularité du saint, et de

⁷¹³ **Tabbagh 1997**, p. 224.

⁷¹⁴ *Id.*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 228.

son utilisation comme symbole de la ville (baies 28 et 30). Ces deux œuvres sont très riches, puisqu'elles décrivent plusieurs facettes de l'iconographie du saint, et nous apportent de nombreuses informations sur son culte et son évolution au début du XVI^e siècle.

On peut tout d'abord constater que cette commande prestigieuse – aussi bien du point de vue de l'emplacement, de l'iconographie, que du style – a été financée par des laïcs. Cela paraît étonnant si l'on considère que le culte de saint Romain était habituellement réservé à l'élite ducale et cléricale. Il avait en effet été choisi par les représentants ducaux pour leur dévotion personnelle et représentait aussi bien l'identité spirituelle que monarchique du diocèse. La chapelle établie au-dessus du porche dans la façade de la cathédrale édifée par le duc Richard I^{er} était effectivement dédiée à saint Romain⁷¹⁶. Celle du palais du duc à Rouen était également dédiée à saint Romain. Son culte fut, à l'origine, également développé par le clergé rouennais. Une chapelle de Saint-Romain, dépendance de l'archevêché, située du côté est de la rue Saint-Romain, abritait une des reliques du saint. Enfin, l'église Saint-Godard, dans un faubourg au nord de la ville, était primitivement consacrée à saint Romain. La tradition veut que saint Romain ait été enterré dans cette église. On peut enfin citer la foire Saint-Romain qui se tenait annuellement près de l'église Saint-Godard et dont l'existence est attestée dès le X^e siècle. Lorsqu'est fondée, en 1293, la confrérie des saints Romain, Nicaise, Mellon, Ouen, Ansbert et Victrice, les confrères ne sont que des membres du chapitre⁷¹⁷. Par la suite, les *vidimus* des statuts de la confrérie, consignés en 1437, indiquent que des laïcs font désormais partie de la confrérie⁷¹⁸.

Ce culte, à ses débuts uniquement encouragé par le clergé et les ducs, fut embrassé par l'ensemble des fidèles rouennais. À la fin du Moyen Âge, saint Romain est le saint local qui est de loin le plus représenté individuellement à Rouen et dans le diocèse (10 représentations contre 3 pour saint Ouen). Il l'est huit fois à la cathédrale (vitrail, tombeau et portail) et deux fois à Saint-Ouen (portail). C'est donc principalement sous l'impulsion du chapitre cathédral que son culte va devenir l'un des plus importants à Rouen, et ceci grâce à la réinvention de l'un des épisodes de sa vie qui devient alors primordial : le miracle de la gargouille et le privilège de la libération du prisonnier. Ces épisodes, qui n'existaient pas dans l'iconographie rouennaise avant le milieu du XV^e siècle, comme nous le prouvent les deux légendes du saint inscrites au portail de la Calende de la cathédrale ainsi qu'au portail des Marmousets de Saint-

⁷¹⁶ Le Maho 2000, p. 153.

⁷¹⁷ ADSM G 3562.

⁷¹⁸ ADSM G 3563.

Ouen⁷¹⁹, mêlent l'histoire religieuse à un acte de justice civile. La légende raconte qu'un dragon dévastait la ville de Rouen. Romain voulut le combattre et seul un prisonnier condamné à mort se décida à le suivre. Ce dernier joua un rôle capital dans la capture de la créature en nouant son étole autour du cou du dragon. À la suite de cet événement, et pour rappeler le courage du prisonnier, le roi Dagobert consentit au chapitre et à saint Romain le pouvoir de libérer, une fois par an, le jour de l'Ascension, un prisonnier condamné à mort. Cela donna lieu à une procession qui réunissait l'ensemble de la ville puisqu'y participaient la municipalité, le chapitre, l'archevêque et les fidèles. Cet épisode, inséré tardivement dans la légende, sera évoqué pour la première fois dans un texte officiel en 1394. Le culte de saint Romain, qui semble donc devenir populaire à la fin du XV^e siècle, a été fortement encouragé par le chapitre cathédral, notamment en 1476 lors de la représentation du mystère. Les membres du chapitre autorisent les confrères à faire jouer le mystère dans le cimetière et devant l'église, et vont jusqu'à changer les heures des offices pour permettre sa représentation⁷²⁰. On leur prête des claies, deux tuniques pour le déguisement des anges, une crosse épiscopale et autres habits et ornements religieux. En retour, les confrères cèdent la gargouille qui avait servi pour les représentations, au chapitre qui la reprend pour 10 écus, ce qui montre bien le caractère sacré qu'avait acquis le mystère. Il faut noter que l'attachement au culte des saints locaux à cette époque s'oppose nettement à la situation rouennaise du XV^e siècle, puisqu'après la guerre de Cent Ans et lors de la reprise progressive des commandes artistiques dans la ville, la plupart des choix de commandes hagiographiques se portent sur les saints évangéliques et universels (tableau 30). Cependant ce n'est qu'à la fin du XV^e siècle que le culte prend tout son essor. Tout d'abord en 1476, avec la représentation du mystère de saint Romain qui est donnée sur le parvis de la cathédrale⁷²¹. Les préparatifs avaient duré six semaines, et certains clercs avaient demandé l'autorisation de participer à la pièce. Un dragon en osier, fabriqué pour la circonstance, fut conservé par les confrères pour resservir lors des processions. Puis, en 1485, le roi Charles VIII reconnaît officiellement au chapitre le droit de libérer le prisonnier⁷²². La popularité de la procession s'explique par l'identification des Rouennais à ce fort symbole qu'était devenu saint Romain, incarnation de la puissance de leur ville. Dorénavant, saint Romain ne sera plus représenté sans l'attribut du dragon, figurant la scène désormais la plus renommée. À la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, les maisons s'ornent

⁷¹⁹ Voir notices I-1.3 et III-1.3.

⁷²⁰ ADSM G 2139.

⁷²¹ Allinne 1913 (2), p. 8.

⁷²² Delsalle 1996, p. 97.

de l'effigie de saint Romain, patron et symbole de la ville, ce qui implique que les Rouennais se sont approprié le saint (fig. 372)⁷²³. Par ailleurs, un certain nombre d'imprimeurs rouennais ont choisi comme em-blème saint Romain avec le prisonnier et la gargouille. C'est le cas de Pierre Olivier qui travaille à Rouen de 1500 à 1530⁷²⁴.

La cathédrale, symbole de la ville au Moyen Âge, est le lieu de représentation de saint Romain qui, à travers les scènes de sa légende – dans lesquelles chaque fidèle doit se reconnaître – personnifie la ville tout entière. La preuve que saint Romain est à la fin du Moyen Âge un symbole de la ville nous en est donnée par l'iconographie des trois vitraux représentant la légende du saint dans la cathédrale. Non seulement les commanditaires sont des laïcs, mais l'iconographie des vitraux est atypique. La baie 28, nous l'avons vu, comporte un grand nombre de scènes décrivant la libération du prisonnier et la procession qui l'accompagne (fig. 373). Or c'est la première fois que de telles images sont insérées dans la légende du saint. Il faut donc reconnaître que l'implication des laïcs dans l'œuvre a pu être à l'origine d'une telle iconographie, ou du moins que le culte de saint Romain fut si populaire au début du XVI^e siècle que le clergé n'eut pas de mal à insérer des scènes si contemporaines. Celles-ci exposent les symboles rouennais et s'apparentent presque à une commande collective. Si le chapitre n'apparaît pas dans les sources en ce qui concerne la commande des vitraux, rappelons qu'il dût vivement encourager l'échange de chapelles entre la confrérie de Saint-Romain et celle du Saint-Sacrement pour légitimer le culte grandissant de saint Romain. Les membres du chapitre sont eux-mêmes très présents dans la baie 28, peut-être sous forme de portraits, aux côtés de l'élite bourgeoise rouennaise (fig. 374).

L'iconographie de la baie 28, au contraire de celle de la baie 30, montre clairement une volonté de présenter les grands symboles rouennais : les différents épisodes se déroulant à l'extérieur montrent des vues très précises de la ville de Rouen, avec la chapelle Saint-Romain du château, la cathédrale, la côte Sainte-Catherine, la Seine et ses bateaux (fig. 375), ainsi que la représentation des principaux protagonistes – l'archevêques Georges d'Amboise et probablement le bailli, les membres de la confréries de Saint-Romain et du clergé cathédral (fig. 376). Enfin, la procession de la libération du prisonnier, bien que fort endommagée, semble exposer sur trois scènes les moindres détails, avec peut-être une figuration réaliste de la châsse de saint Romain (fig. 377).

⁷²³ Comme au 74 de la rue Saint-Romain où se trouvent saint Romain, la Vierge et saint Nicolas ; au 12 place du Lieutenant-Aubert avec saint Romain et la Vierge ; anciennement au 29, rue Damiette, des pigeards remontés au musée des Antiquités, avec saint Romain, saint Jean et saint Jacques.

⁷²⁴ **Saint Romain...1980**, p. 25.

La volonté de figurer de façon très précise ces symboles de la vie rouennaise est certainement un des motifs pour lequel cette verrière a été renouvelée au début du XVI^e siècle. Un vitrail avec la vie du saint avait déjà été commandé par la confrérie au milieu du XV^e siècle pour l'ancienne chapelle qu'elle occupait dans la nef (voir notice I-7 ; fig. 378). Il a été détruit pendant la deuxième guerre mondiale, mais une copie en avait été réalisée au début du XX^e siècle⁷²⁵. Le choix et la structure des scènes sont quasiment identiques (fig. 379). Seules les scènes de la procession de Saint-Romain n'y figurent pas. Nous trouvons quelques vues de Rouen : bien que beaucoup moins réalistes que dans le vitrail du XVI^e siècle, nous pouvons néanmoins y reconnaître le château (fig. 380). Il est également probable que l'on ait souhaité représenter l'archevêque Guillaume d'Estouteville dans la scène de l'*Intronisation de saint Romain comme archevêque de Rouen*, ainsi que les membres de la confrérie et du clergé dans les diverses scènes (fig. 381). La volonté d'insérer les épisodes de la procession, des portraits plus réalistes des acteurs locaux ainsi que les vues topographiques précises de Rouen, qui n'étaient pas présents dans le vitrail du XV^e siècle, justifiait pleinement l'élaboration d'un nouveau vitrail. On associait ainsi la communauté civile et religieuse rouennaise autour de la figure de saint Romain.

Il semble donc que les différentes communautés peuplant la paroisse soient très bien représentées par les images hagiographiques. Elles le sont autant par le choix des saints que, plus tard, à la fin du Moyen Âge, par différents symboles qu'elles font insérer au sein même des œuvres. Nous pouvons donc supposer que, plutôt qu'une représentation de l'individu, les œuvres hagiographiques représentent les différents groupes sociaux rouennais qui composent la communauté des fidèles.

e) Le « contrôle » du chapitre et de la fabrique

Pour résumer, les œuvres commandées par des particuliers en dehors des grands programmes iconographiques établis par le clergé nous indiquent plusieurs éléments. Tout d'abord que les dévotions personnelles de chaque individu ne sont que peu représentées. À ce titre, on peut noter une différence entre les événements liturgiques instaurés individuellement par des membres du chapitre et l'iconographie présente dans la cathédrale. Ces dévotions particulières, comme celles des laïcs ou des confréries, si elles ne rentraient pas dans le cadre d'un programme collectif commun et préétabli, ne pouvaient être illustrées. Citons encore le

⁷²⁵ La copie ne nous permet pas de saisir le style originel de la verrière, très restaurée au XIX^e siècle.

cas de saint François, pour qui l'archevêque Eudes Rigaud avait une dévotion toute particulière, et qui ne figure pas dans l'iconographie de la cathédrale. Cela signifie que, malgré l'attachement fort de l'archevêque pour ce saint et pour le symbole qu'il représentait, l'iconographie cathédrale – forte de sa propre identité – ne s'y retrouvait pas. Cela implique que les images hagiographiques, particulièrement celles appartenant à des programmes de grande ampleur, ne reflètent pas forcément les dévotions particulières mais sont davantage liées à un désir de représentativité de l'identité des différentes communautés. Nous voyons donc que les dévotions particulières des membres du clergé ecclésiastique ne s'imposèrent en aucun cas à la dévotion générale et à l'iconographie culturelle, qui restent attachées aux marques identitaires du lieu et à la composition sociale des églises.

Il devient ainsi extrêmement clair que l'iconographie monumentale des églises rouennaises était choisie collectivement, que ce soit par le chapitre ou la fabrique.

1- Un conformisme volontaire du commanditaire

On peut dès lors s'interroger sur la nature de ce « contrôle iconographique » du chapitre et de la fabrique : est-il imposé par le groupe ou est-il traditionnellement induit ? Peut-on opposer ces groupes à l'individu ? Il était jusque-là admis, notamment pour les espaces que l'on concède plus volontiers aux laïcs – transept et nef –, que l'iconographie des vitraux dépendait du choix des confréries ou des particuliers possédant ces chapelles⁷²⁶. On ne pouvait donc pas être confrontés à la présence de programmes iconographiques cohérents dans les vitraux, et encore moins dans l'ensemble de l'église.

Cependant, on reconnaît récemment que, même dans les églises paroissiales, les donateurs laïcs n'imposaient pas forcément leurs choix. Ainsi, à Saint-Vincent de Rouen, « les treize verrières du chœur [...] remontées à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc sont unies par un programme formel et iconographique d'une grande cohérence. Celui-ci, élaboré dès l'origine par la fabrique, fut sans doute imposé aux donateurs qui avaient pour usage, dans la plupart des église paroissiales, de dicter leur choix personnels, notamment en matière d'iconographie »⁷²⁷.

⁷²⁶ « Les éléments qu'il [Guillaume Barbe] compose en 1468-1469 pour les "Belles Verrières" dont la partie inférieure était restée dépourvue de vitraux, représentent des scènes de la vie des saints vénérés par les confréries dont les chapelles avaient ici le siège. » **LVHN 2001**, p. 335.

⁷²⁷ « Les 13 verrières du chœur de Saint-Vincent remontées à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc sont unies par un programme formel et iconographique d'une grande cohérence. Celui-ci, élaboré dès l'origine par la fabrique, fut sans doute imposé aux donateurs qui avaient pour usage, dans la plupart des église paroissiales, de dicter leur choix personnels, notamment en matière d'iconographie. » *Ibid.*, p. 402.

Nous pouvons élargir la première partie du commentaire à l'ensemble des églises rouennaises où la plupart des œuvres – hormis les dix commandes individuelles que nous avons pointées, essentiellement vitraux et tombeaux (tableau 31) – intègrent un programme cohérent. Contrairement aux idées reçues, le commanditaire particulier n'est pas moins frileux dans les églises paroissiales, qui peuvent fournir a priori un cadre plus libre pour les commandes, que dans les églises où les religieux ont un plus grand pouvoir, comme la cathédrale ou l'abbaye de Saint-Ouen. L'exemple de Saint-Vincent est éloquent puisque nous y trouvons également la présence d'un programme très cohérent abordant plusieurs thématiques chères aux paroissiens. L'homogénéité logique des images semble ainsi étroitement contrôlée. Le vitrail devait former un tout cohérent dans l'église, même à plusieurs siècles d'écart. L'étude du corpus d'œuvres consacrées à saint Jean-Baptiste montre que le choix des scènes de la vie du saint est bien orchestré, car on ne trouve pas deux fois la même scène ou le même cycle légendaire au sein d'une même église. Et lorsqu'une œuvre est mise en place deux siècles plus tard, il semble qu'il y ait au préalable une certaine vigilance à l'iconographie antérieure. Ainsi, dans les églises paroissiales, la fabrique, regroupant religieux et laïcs, paraît avoir le contrôle de l'image. En ce qui concerne la cathédrale et l'abbaye, le chapitre remplit alors ce rôle.

Si l'on considérait donc il y a quelques temps que les commanditaires laïcs imposaient leur volonté, notamment en ce qui concerne l'iconographie des vitraux d'une église, on reconnaît aujourd'hui dans toutes les études que ces derniers, en plus de présenter un programme cohérent, découlent essentiellement de la volonté du clergé ou de la fabrique. On sait maintenant que les vitraux de Chartres ont été commandés par les chanoines et non par des particuliers ou des confréries⁷²⁸. Pour parler des vitraux du XIII^e siècle en Basse-Normandie, le *Corpus Vitrearum* évoque un « mécénat principalement religieux »⁷²⁹, tandis que pour ceux du XIV^e siècle « il est entendu que les programmes iconographiques répondaient au choix conjugué du clergé et des donateurs »⁷³⁰. Un doute demeure cependant en ce qui concerne la fin du Moyen Âge : « dès le début du XV^e siècle, alors que le portrait fait timidement son apparition, la dévotion privée prend le pas sur celle du clergé »⁷³¹ ; « À partir de la fin du XV^e siècle, la commande provient tout autant des paroisses que de la noblesse »⁷³². L'idée de commanditaires isolés issus de la société laïque cultivée qui stimule la commande de vitraux

⁷²⁸ Joubert 2001, p. 271.

⁷²⁹ LVBN 2006, p. 25.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷³² *Id.*

à la fin du Moyen Âge reste donc parfois d'actualité. Par ailleurs, la citation précédente indique que la place prise par les laïcs dans l'église est étroitement associée à leur représentation sous forme de portrait. Pourtant, les auteurs qui ont étudiés les vitraux bas-normands en viennent finalement à dire que « le choix de l'iconographie demandée au peintre verrier dépend principalement de l'avis du clergé »⁷³³ ; ou encore, en ce qui concerne Notre-Dame d'Alençon, « Le choix du programme iconographique revient au clergé en accord avec les donateurs, ici les trésoriers »⁷³⁴. Cela revient donc à dire que les commanditaires laïcs financent de plus en plus de vitraux dont l'iconographie reste le choix du clergé.

La situation paraît similaire en Bretagne : « Objet de toutes les attentions, la maîtresse-vitre contient, on l'a dit, le programme iconographique le plus développé de tout le vitrage, et assurément le moins libre, soumis au choix de ceux qui en ont la responsabilité »⁷³⁵. Cette assertion implique qu'il y aurait des espaces de l'église plus ou moins libres d'être investis par les commanditaires pour leur dévotion privée, l'emplacement du chœur étant d'emblée exclu. Par ailleurs, les verrières montrent une iconographie « canonique », sans grande originalité. En traitant les thèmes que l'on trouve dans tous les autres édifices, les commanditaires se conformaient à un schéma classique de l'iconographie et non pas à leur propre dévotion. Cependant, l'exemple de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper indique que la mise en valeur des archevêques dans le chœur de la cathédrale n'est pas toujours si complète et précise, comme elle peut l'être à la cathédrale de Rouen ou à Saint-Ouen. Ainsi, autour du calvaire, posé dans la baie axiale, se déploie un cortège de saints dans les fenêtres hautes⁷³⁶. Nombre d'entre ces verrières ont été données par des laïcs ou par des ecclésiastiques. C'est pourquoi leurs portraits ou leurs armoiries figurent en bonne place dans les vitraux. Même si nous n'avons pu étudier l'ensemble plus précisément, le choix des saints, assez hétéroclite, les redites ainsi que la présence de saints patrons portant le même prénom que le donateur sont autant d'arguments en faveur d'un programme iconographique laissé au libre choix des donateurs et des ecclésiastiques, sans vision d'ensemble. Si la présence de saints bretons peut être notée, notamment dans la verrière placée immédiatement à côté du calvaire de la baie d'axe, nous ne constatons aucune symétrie ni aucune répétition pouvant donner une vision globale de la lignée ecclésiastiques bretonne.

⁷³³ *Ibid.*, p. 51.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁷³⁵ **LVBR 2005**, p. 36.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 172-181.

Dans toutes les églises troyennes étudiées par D. Minois, celle-ci voit la participation quasiment exclusive du clergé dans le choix des vitraux⁷³⁷. Ce qui ressort de l'étude particulière qu'elle fait des vitraux est que, même si, à première vue, la vitrerie d'une église paraît hétérogène, une cohérence est toujours trouvée autour des thèmes traditionnels et orthodoxes que sont les principales étapes du péché originel à la Rédemption. Pour D. Minois, la mainmise du clergé sur le choix iconographique des vitraux s'explique par divers arguments : la présence d'une « cohésion », d'une « organisation globale », la complexité de l'iconographie qui, selon l'auteur, ne peut avoir été élaborée que par un clergé cultivé, la représentation systématique des saints patrons dédicataires de l'église. Le donateur laïc n'est alors souvent que celui qui finance l'œuvre. L'auteur reconnaît cependant aux commanditaires laïcs la possibilité de décider parfois de l'iconographie d'un vitrail en choisissant son saint patron, un saint protecteur ou pour lequel il a une dévotion particulière, mais donne encore une fois la vision classique d'un donateur qui « impose » son choix, comme si celui-ci ne pouvait s'inscrire que dans un rapport de force entre le clergé et les donateurs particuliers. Si l'iconographie n'est pas « imposée » c'est que les donateurs – particuliers ou confréries – ont été « conseillés » par le clergé, gardien de l'orthodoxie et du savoir religieux. Ainsi, l'auteur accorde à la fabrique un rôle non négligeable mais attribue un rôle prédominant au clergé qui assiste constamment les marguilliers dans leurs choix.

J. Guidini-Raybaud, qui évoque les problématiques propres aux peintres verriers de la Provence occidentale, distingue les « espaces communautaires » des espaces individuels constitués essentiellement par les chapelles latérales. Elle nous apprend que, dans les espaces communs, la plupart des commandes émanent du chapitre ou de la fabrique, les commandes à titre privée ne représentant que 20% du total⁷³⁸. Ce sont essentiellement des personnes très fortunées, quelques religieux mais surtout des laïcs qui ont les moyens d'offrir une verrière. Par ailleurs ces commandes individuelles, en ce qui concerne le vitrail, s'intègrent la plupart du temps à un programme d'ensemble conçu par le clergé, si bien que l'auteur s'interroge sur les motivations et le pouvoir décisionnel de ces commanditaires⁷³⁹. Elle émet l'hypothèse d'un contexte d'émulation qui pousse à offrir une œuvre, mais oppose des commanditaires laïcs, qui financent, aux membres du chapitre ou de la fabrique, qui conçoivent. Les espaces privés peuvent être investis à titre individuel ou par la fabrique⁷⁴⁰. Cela implique que la

⁷³⁷ Minois 2005.

⁷³⁸ Guidini-Raybaud 2003, p. 120.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 121-122.

division ne se fait pas au niveau des espaces mais bel et bien des supports, puisque nous avons vu que le chapitre ou la fabrique peuvent tout aussi bien établir un programme communautaire dans des espaces tels que les chapelles latérales. Ainsi, les commandes personnelles prennent place sur certains supports et également en dehors de l'église, c'est-à-dire en dehors du support de l'église, de sa structure même.

Voilà ce qu'en dit L. Blancher-Riviale, pour les vitraux du XVI^e siècle : « L'autonomie du donateur n'est pas aussi grande que ce que sa participation financière laisse supposer : fabriques et chapitres allouent les baies à vitrer, contrôlent l'orthodoxie de l'iconographie et les "programmes" d'ensemble, qui se cantonnent souvent dans la tradition la plus éprouvée ; les emplacements déterminent le sujet ; la catégorie sociale détermine l'allocation de l'emplacement. La liberté du donateur s'exprime en revanche dans le choix de l'homme de l'art, celui du modèle, donc de la forme, les infléchissements enfin, dans la limite de l'orthodoxie, des thèmes iconographiques. »⁷⁴¹

Notre étude approfondie des œuvres hagiographiques rouennaises nous permet de rejoindre totalement ces dernières conclusions : chapitre et fabrique décident du programme d'ensemble de l'iconographie monumentale de l'église, en laissant probablement plus de marge pour les objets mobiliers. C'est pourquoi on trouve une si grande cohérence des programmes dans les églises rouennaises ainsi que des images hagiographiques reflétant à la fois le chapitre et les diverses communautés paroissiales. Si presque tous les auteurs ont récemment reconnu que l'instance décisionnaire du programme iconographique d'une église reste le chapitre et la fabrique, ils sont encore nombreux à penser les rapports entre le groupe – chapitre ou fabrique – et les individus en termes de rapport de force, en utilisant des mots tels que « imposer », « dicter », « contrôler », « liberté » ou « dépendance ».

2- La fabrique, un « idéal de la communauté urbaine »

Nous savons que la fabrique avait un grand pouvoir de décision dans les églises paroissiales. Cette période de la fin du Moyen Âge était propice à l'existence d'une fabrique composée d'hommes cultivés et puissants. Dès le XII^e siècle, la puissance de la bourgeoisie rouennaise est notable car celle-ci participe activement à la vie du duché et aux problèmes politiques⁷⁴². À partir du XIV^e siècle, la multiplication des écoles rouennaises dans lesquelles

⁷⁴¹ Blancher-Riviale 2004, p. 101.

⁷⁴² Gauthiez 1994, p. 121.

se rendent les fils de marchands montre bien l'ascension de cette classe sociale⁷⁴³. Une élite intellectuelle de laïcs et d'ecclésiastiques se retrouve donc dans la fabrique pour l'élaboration des grands programmes. Composée d'hommes d'affaires et de parlementaires, elle ne fait cependant pas d'ombre au milieu clérical, qui tient toujours un rôle très important dans la capitale⁷⁴⁴. Beaucoup de laïcs souhaitent être trésoriers car cela apporte un grand prestige et permet par ailleurs de décider du programme iconographique de leur église paroissiale. Cela offre également la possibilité de déterminer l'emplacement dans lequel le commanditaire peut mettre sa donation, ce qui est probablement pour lui plus important que le sujet de l'œuvre lui-même, le but étant d'avoir la meilleure position dans l'église, la plus conforme à son statut social. Il faut donc faire une large place à la fabrique, qui décide de l'iconographie et met en place des programmes cohérents. Ce groupe, composé de laïcs et de religieux, représente les paroissiens, ce qui explique que le choix des saints soit bien souvent en rapport avec le type sociologique de la communauté. Ce sont aussi très souvent les membres de la fabrique qui financent les commandes de leur église. On ne peut donc pas opposer, comme il a été fait, la volonté des donateurs particuliers à celle du groupe – fabrique ou chapitre⁷⁴⁵. Il est donc nécessaire de remettre en question des termes comme « imposer » ou « caprices des donateurs particuliers », puisque nous ne pouvons évaluer leur « libre choix », qui est souvent en conformité avec l'iconographie traditionnelle de leur église.

Les commanditaires auraient-ils en définitive la volonté de bouleverser l'ordre iconographique établi pour proposer une nouvelle formule, qui pourrait être refusée par le chapitre ou la fabrique, ou sont-ils eux-mêmes naturellement acquis à cette tradition iconographique ? Il paraît naturel que ces fidèles avertis aient une bonne connaissance des codes iconographiques et souhaitent naturellement s'y conformer. Il ne semble pas que l'on puisse attribuer au fidèle à titre individuel une volonté différente de celle du chapitre ou de la fabrique dans le domaine iconographique. Il paye pour une œuvre qui s'insérera au mieux dans l'iconographie générale d'une partie ou de l'ensemble de l'église, perçue comme un espace mémoriel orthodoxe.

Le conformisme des commanditaires se manifeste tout d'abord dans le choix des saints. Ce sont, pour la plupart, des saints connus de l'ensemble de la communauté chrétienne, ceux que l'on trouve dans la *Légende dorée* (tableau 32). On ne constate de fait aucune originalité dans les choix des saints des vitraux de Saint-Vincent : Jean-Baptiste, Jacques

⁷⁴³ Goglin 2004, p. 27, 57.

⁷⁴⁴ Mollat 1979, p. 171.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 157, précise bien qu'à Rouen on ne peut distinguer la culture profane de la culture religieuse.

le Majeur, Anne, Pierre, Nicolas, Vincent, Michel, Marie-Madeleine, Catherine et Antoine de Padoue trouvent tous leur place dans la *Légende dorée*. Il est ainsi frappant de constater, et ceci de façon très nette dans les églises paroissiales, que les types de saints choisis pour les images correspondent davantage aux saints de cet ouvrage qu'aux saints dont l'église conserve les reliques. Ces choix montrent clairement la volonté d'appartenir à une communauté chrétienne universelle et de s'y reconnaître.

Ce conformisme est également notable dans l'emplacement des représentations hagiographiques : saint patron et saint Jean-Baptiste dans le chœur, apôtres sur les ébrasements des portails et dans les fenêtres hautes... Cette répartition topographique est toujours du même type et suit manifestement un code iconographique qui dépend du devoir de représentation des saints traditionnels adoptés par l'église.

Même la représentation du commanditaire, qui est une marque personnelle de l'individu, obéit à des codes immuables que le commanditaire lui-même ne souhaite probablement pas modifier car sa conformité aux codes de l'église l'identifie immédiatement comme un bon chrétien. Il est toujours agenouillé, parfois devant un livre d'heures, et en prière, la plupart du temps tourné vers le chœur et protégé par le saint. Ils peuvent être en couple, et parfois accompagnés de leurs enfants. Dans ce contexte, toute image profondément différente ne serait pas comprise. La façon dont le commanditaire appose son portrait dans l'œuvre est d'ailleurs spécifique au milieu rouennais. Même si globalement les représentations du commanditaire dans les églises utilisent les mêmes codes⁷⁴⁶, les différentes caractéristiques du portrait des églises rouennaises que nous avons établies plus haut ne sont pas communes à l'ensemble des régions françaises ni même des villes normandes. En effet, si l'on regarde les portraits relevés sur les vitraux bas-normands, d'autres codes s'appliquent et se répètent. Ainsi, dans la cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais de Sées, les donateurs sont la plupart du temps insérés dans une des lancettes du vitrail, toujours agenouillés et en prière, mais réalisés dans les mêmes proportions que les saints personnages. C'est par exemple le cas du donateur « mestre » Omont, clerc de l'évêque de Sées en 1256, qui offre la baie 207 vers 1270-1280 et qui se voit placé dans l'une des lancettes au centre de la verrière à six lancettes figurant quatre apôtres et la Vierge à l'Enfant⁷⁴⁷. Cette disposition, réservée aux donateurs de la cathédrale, est celle qui sera adoptée dans les autres verrières de l'église. À Rouen, les représentations des donateurs semblent plus petites que dans d'autres villes, comme à Sées, ou à la cathédrale Saint-

⁷⁴⁶ Voir **Vasselin 2004**.

⁷⁴⁷ **LVBN 2006**, p. 228, fig. 249.

Corentin de Quimper où les donateurs de la baie 121 (fin du xv^e siècle), deux chanoines à genoux et en prière devant leur prie-Dieu sur lequel repose un livre d'heures, occupent quasiment la moitié de la lancettes auprès de deux saints ; ou encore dans l'église Saint-Armel de Ploërmel, où Jean l'Épervier, évêque de Saint-Malo, se trouve dans la même posture (baie 5 ; vers 1480-1490)⁷⁴⁸. Ces deux types de composition, qui reflètent aussi des évolutions chronologiques, n'existent pas dans les églises rouennaises. Chaque église ou ville semble ainsi avoir sa façon propre d'insérer ses donateurs dans l'œuvre, façon qui, probablement à partir d'un modèle initial, sera reproduite à peu près à l'identique dans les œuvres postérieures.

Le but de ces commanditaires est d'apparaître sous leur meilleur jour, non seulement aux autres fidèles, mais aussi en attendant le Jugement dernier et dans l'espoir du salut. Pour cela, la représentation iconographique attendue – choix du saint, emplacement et portrait – est la meilleure des solutions. C'est pourquoi il ne paraît pas envisageable d'évoquer ces questions iconographiques en termes de conflit entre l'individu et le groupe, puisque le commanditaire n'a aucune raison de s'opposer à l'ordre établi.

A. Vauchez, qui a fait une étude des pratiques et expériences religieuses des laïcs au Moyen Âge, en conclut que ceux-ci ont élaboré des « formes autonomes de piété » qui ne s'opposaient pas forcément aux formes plus traditionnelles établies par le clergé⁷⁴⁹. Cependant, il semble qu'ils aient pris cette liberté essentiellement en dehors du cadre institutionnel de l'église. Nous supposons qu'à Rouen ce type de dévotion pouvait avoir lieu en dehors de l'église, dans le cadre d'une dévotion « privée » s'opposant à la particularité publique de l'espace de l'église. Prenons l'exemple des saints Roch et Christophe, très populaires à la fin du Moyen Âge. Généralement représentés pour leur pouvoir prophylactique et thaumaturgique, ils sont en minorité dans les églises rouennaises tandis qu'ils sont très souvent utilisés en Provence, aussi bien par le clergé que par les laïcs⁷⁵⁰. Nous ne trouvons que deux représentations de saint Christophe, censé protéger contre la mort subite. L'une d'entre elles se trouve sur une pierre tombale commandée par deux bourgeois qui choisissent précisément ce saint en fonction de la dédicace de l'ancienne chapelle, la plus proche de l'entrée, détruite au tournant du xvi^e siècle⁷⁵¹. Il était en effet d'usage de trouver patronage et image de saint Christophe à l'entrée de l'église pour protéger contre la mort subite. Il est frappant de constater que saint

⁷⁴⁸ **LVBR 2005**, p. 179-180, fig. 183.

⁷⁴⁹ **Vauchez 1987**, p. 287.

⁷⁵⁰ La figure de saint Christophe est très représentée dans les vitraux provençaux de la fin du Moyen Âge ainsi que d'autres saints thaumaturgiques et prophylactiques. Voir **Guidini-Raybaud 2003**, p. 221.

⁷⁵¹ Voir notice I-3.

Roch, qui guérissait de la peste, n'est pas représenté une seule fois dans les églises rouennaises. En revanche, il l'est à plusieurs reprises dans les églises du diocèse (10 fois), où la culture cléricale n'était pas la même que dans les églises rouennaises. En effet, les programmes iconographiques n'étaient pas toujours aussi construits que dans la capitale. Il en est de même pour saint Sébastien, également considéré comme un saint anti-pestueux, représenté une vingtaine de fois dans le diocèse et seulement deux fois à Rouen. L'étude des figures de saints des quelques manuscrits rouennais – missels, bréviaires, heures – nous apprend que ces saints thaumaturgiques et prophylactiques sont proportionnellement plus présents que dans l'iconographie monumentale des églises. C'est le cas de saint Christophe, présent dans deux missels et un livre d'heure à l'usage de l'Église de Rouen et de saint Sébastien, figurant dans deux missels et trois livres d'heures de l'Église de Rouen.

Les représentations hagiographiques des livres d'heures en usage à Rouen sont, à ce titre, éloquentes. Même si les résultats que nous donnons restent incomplets, car l'établissement d'un recensement complet des livres d'heures rouennais n'a pu être fait, il est frappant de constater que le choix se porte en majorité sur les saints universels alors que la part de saints locaux reste infime. C'est ainsi sainte Marguerite qui est la plus choisie, puis Catherine, Jean-Baptiste et Nicolas. Les choix de ces riches commanditaires laïcs se portent donc sur des saints dont le culte est confirmé dans l'ensemble de la chrétienté. Ce support, plus privé et intime, trahit un net décalage par rapport au support monumental et public des églises rouennaises et confirme aussi l'adaptabilité des commanditaires laïcs dans le contexte ecclésiastique.

P. Boucheron, qui a analysé les rapports entre la fabrique et la ville en Italie, en conclut que la fabrique incarne « un certain idéal de la communauté urbaine »⁷⁵². Il fait notamment remarquer tout ce qui relie la fabrique de la cathédrale à la ville. C'est le cas à Rouen où les architectes de la ville et de la cathédrale sont souvent les mêmes personnes. V. Tabbagh confirme que les relations, au sein des fabriques rouennaises, entre les trésoriers et le clerc, reposant sur un intérêt commun, étaient apaisées⁷⁵³. Il rappelle que clercs et laïcs d'une paroisse appartenaient la plupart du temps au même milieu, voire à la même famille⁷⁵⁴. Il conclut que « l'élite de la société recouvre donc exactement celle de la piété » et que le groupe paroissial forme ainsi une grande unité⁷⁵⁵.

⁷⁵² Boucheron 2000, p. 96.

⁷⁵³ Tabbagh 1991, p. 131.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁵⁵ *Id.*

Conclusion

Tout fidèle souhaite donc naturellement s'insérer dans le groupe paroissial sans bouleverser aucunement l'ordre établi. Il semble qu'à Rouen les commanditaires aient privilégié l'aspect narratif, descriptif et métaphorique d'un programme iconographique à sa fonction thaumaturgique. On ne peut donc lier schématiquement les choix iconographiques aux dédicaces de chapelles, d'autels et aux reliques conservées dans l'édifice comme si ces derniers éléments étaient seuls à l'origine des choix iconographiques, mais pas davantage aux dévotions intimes des commanditaires. L'iconographie hagiographique rouennaise reste ainsi très représentative et finalement peu liée au cadre intime de la dévotion privée, comme elle pouvait l'être dans l'ensemble du diocèse, l'essentiel étant de mettre en valeur les différentes caractéristiques de l'église elle-même et de la communauté de fidèles.

Il a été permis aux commanditaires d'insérer leurs marques personnelles au sein des œuvres pour favoriser le financement de celles-ci, pour insister sur l'importance de la protection des saints, pour signifier l'importance du saint et de l'Église dans l'intercession pour le salut, pour valoriser le rôle de l'église elle-même, seule intermédiaire entre les fidèles et Dieu. Les représentations du fidèle au sein de l'œuvre, qui ne supportent aucune originalité, sont bel est bien la présentation de bons fidèles chrétiens. Si même, dans certains cas, il y a mise en avant de caractéristiques personnelles d'un commanditaire, elle est toujours au service de l'église car, en contrepartie, le commanditaire accentue la fonction d'intercession de l'église et de ses représentants – saints et clergé. Symbole de la paroisse et de la ville, elle est l'intermédiaire pour le salut – pour l'au-delà – et pour les relations sociales – pour l'ici-bas. Religieux ou laïcs qui constituent la fabrique ont ainsi certainement conscience de leur propre devoir de représentation dans l'église. Ce caractère de représentativité de l'image hagiographique qui permet de créer un lien social est également un élément déterminant dans la construction de discours politiques.

III- La fonction politique des images hagiographiques

L'image hagiographique, qui a la particularité de pouvoir s'adapter à plusieurs types de fonctions, convient, comme nous allons le voir, aussi bien à l'édification du fidèle qu'à l'élaboration d'un discours politique et parfois militant. Ces deux « discours iconographiques » – théologique et politique – peuvent parfois, comme nous l'avons vu, cohabiter avec des préoccupations dévotionnelles et culturelles. Probablement encore plus que pour le trésor, dont Ph. Georges reconnaît qu'il est une vitrine du pouvoir ecclésiastique, l'image hagiographique peut, par sa capacité de représentativité, incarner un langage politique en développant une « véritable liturgie du pouvoir »⁷⁵⁶. C'est un langage qui cible davantage les acteurs politiques et religieux locaux, voire nationaux, mais qui peut aussi dans certains cas s'adresser à la communauté des fidèles. Ce discours – que nous appelons politique – englobe, en réalité, aussi bien revendications politiques que religieuses. En effet, à cette époque on ne peut dissocier le fait religieux du politique, l'Église et l'État étant intimement liés. Ainsi, certaines églises rouennaises, telles que la cathédrale et l'abbaye de Saint-Ouen, constituent de véritables pouvoirs politiques aussi bien en ville, dans la région, que sur le plan national.

Le cas de la Normandie est intéressant car la province connaît à la fin du Moyen Âge une série de bouleversements significatifs. Le pouvoir de la royauté s'accroît petit à petit, ce qui, par conséquent, remet en question l'emprise *d'une Église et d'ecclésiastiques jouissant de moins en moins de place dans une société qui, en outre, est de plus en plus centralisée. Paris s'affirme progressivement, à partir du XIII^e siècle, comme capitale française, au détriment d'importantes villes de province telles que Rouen. Par ailleurs, une série de troubles politiques et religieux affectent la Normandie. Ces changements politiques et sociaux sont évidemment à chaque fois l'occasion d'une déstabilisation de l'autorité ecclésiastique. Ainsi, les images hagiographiques incarnent-elles des prises de positions face aux mutations politiques et religieuses de la fin du Moyen Âge ? Jouent-elles alors un rôle spécifique par rapport à d'autres types d'images ?*

⁷⁵⁶ George 2006.

Un grand nombre de programmes iconographiques politiques ou militants ont effectivement été découverts dans les églises rouennaises. *Toutes ces représentations se trouvent toujours, comme celles qui appartiennent à un langage proprement édificateur, à un emplacement privilégié, assez significatif pour constituer une véritable vitrine du pouvoir : façade, portail, chœur, chapelle axiale...*

Pour comprendre l'origine et la finalité de certains de ces programmes, il est nécessaire d'exposer, en premier lieu, l'histoire normande.

1) La spécificité politique et religieuse du diocèse de Rouen

Les caractéristiques chrétiennes du diocèse de Rouen à la fin du Moyen Âge ne peuvent être dissociées de sa situation politique si particulière, d'autant que les frontières du diocèse ont la particularité de coller presque parfaitement avec les frontières politiques (fig. 382). Jusqu'à l'annexion de la Normandie au domaine royal, en 1204, Rouen va se forger une identité singulière qui permet d'expliquer son constant recours aux traditions et aux fondements chrétiens des origines.

Le christianisme pénètre la région par les villes situées sur les axes commerciaux⁷⁵⁷. Selon la légende, il aurait été introduit à Rouen par saint Mellon au milieu du III^e siècle⁷⁵⁸. Cependant, le nom d'Avitien, qui apparaît dès 314, fait de ce saint le deuxième, si ce n'est le premier évêque de Rouen connu avec certitude. La vie de l'évêque Victrice (384-vers 404), qui a construit la cathédrale, probablement sur le site actuel, est mieux connue⁷⁵⁹. Rouen joue déjà à cette époque un rôle déterminant par rapport aux autres villes de la région⁷⁶⁰.

Les conséquences de la fin de l'époque romaine, avec l'invasion des Francs à Rouen et dans la province, ne sont pas encore mesurées. On sait cependant qu'au VII^e siècle, les pratiques chrétiennes n'ont pas été interrompues⁷⁶¹. Cette époque constitue même l'âge d'or du diocèse auquel les Rouennais n'auront de cesse de se référer. L'Église, avec ses évêques influents, est déjà la première puissance économique de la ville⁷⁶². Après saint Romain

⁷⁵⁷ **Boüard 2001**, p. 83.

⁷⁵⁸ **Chaline 1976**, p. 8-9.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 9-12.

⁷⁶⁰ **Mollat 1979**, p. 28, p. 31-32.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 33.

(vers 631-vers 646), dont la vie est mal connue, saint Ouen (vers 646-vers 686) achève l'évangélisation de la région et y développe le monachisme⁷⁶³. De nombreuses abbayes sont fondées dans le diocèse sous son épiscopat : Saint-Wandrille en 649, Jumièges en 654, Fécamp en 658, Pavilly et Montivilliers en 680 (fig. 383). Le nombre de dédicaces d'églises en son nom témoigne de son succès dans la christianisation de la région. À sa mort, il est enterré dans l'église Saint-Pierre, en dehors de Rouen, qui prend ensuite le nom de Saint-Ouen et devient, comme on le sait, une communauté monastique de grande envergure. Son successeur Ansbert (684-687) mène une politique ecclésiastique tout aussi importante⁷⁶⁴. Ces évêques du VII^e siècle sont en réalité des figures ayant joué un rôle plus ou moins significatif. Cependant, ce sont eux qui seront présentés comme les vrais fondateurs chrétiens du diocèse, les évangélistes de la région, particulièrement saint Ouen et saint Romain qui deviennent peu à peu les em-blèmes de l'abbaye de Saint-Ouen et de la cathédrale.

Durant l'époque carolingienne, la Normandie est assez délaissée par l'État qui lui préfère Aix ou Francfort⁷⁶⁵. L'histoire ecclésiastique est par ailleurs peu connue, notamment parce qu'il n'y a plus d'évêque de premier plan⁷⁶⁶. Puis, à partir de la fin du VIII^e siècle, les scandinaves envahissent les terres normandes, pour s'y installer dans la première moitié du X^e siècle. En 911, le roi de France Charles le Simple (893-922) conclut un traité avec Rollon (911-933), le chef viking. Il offre à ce dernier le comté de Rouen en échange de son baptême et de la protection de la Seine contre l'invasion des autres vikings⁷⁶⁷. Le clergé rouennais, et l'archevêque en premier lieu, a donc joué un rôle de premier plan dans l'établissement des vikings en Normandie⁷⁶⁸. Si, au début du X^e siècle, le diocèse est assez délabré, le baptême de

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 34-35.

⁷⁶⁴ *Id.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 35. **Boüard 2001**, p. 89.

⁷⁶⁶ **Chaline 1976**, p. 23. **Mollat 1979**, p. 35-36.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 39. **Boüard 2001**, p. 91-96.

⁷⁶⁸ Selon **Dudon 1865**, p. 168-169 : « À l'époque fixée, ils vinrent au lieu indiqué, qui s'appelle Saint-Clair. L'armée de Rollon se tient en deçà de la rivière d'Epte, celle du roi et de Robert de l'autre côté. Aussitôt Rollon envoya au roi des Francs l'archevêque, avec pour mission de lui dire : "Rollon ne peut conclure de paix avec toi, car la terre que tu veux lui donner n'est pas cultivée par la charrue, elle manque absolument d'animaux et de troupeaux, elle est privée de la présence des hommes. Il n'y a pas en elle de quoi vivre, si ce n'est par le vol et le pillage. Donne-lui une région d'où il tire nourriture et vêtement, jusqu'à ce que la terre que tu lui donnes soit remplie de richesses et rende en ravitaillement, en hommes et en animaux les fruits correspondant aux saisons. Il ne traitera pas avec toi si la terre que tu lui donneras, tu ne jures pas, par serment chrétien, toi et les archevêques et évêques, comtes et abbés de tout le royaume, qu'il la tiendra, lui et ses successeurs, de l'Epte jusqu'à la mer, comme un alleu à perpétuité". Alors Robert, duc des Francs, et les comtes, évêques et abbés qui étaient là, dirent au roi : "Tu n'auras pas un duc d'une telle valeur si tu ne fais pas ce qu'il désire. Si tu ne lui donnes pas en raison du service qu'il réclame de toi, donne-lui en raison de la religion chrétienne, afin qu'un peuple si nombreux soit acquis au Christ – alors qu'il est pris au filet d'une erreur diabolique – et afin que l'édifice de ton royaume et de l'Église ne soit pas détruit sous l'assaut de son armée : tu exerces sa défense et sa protection au nom du Christ, tu dois être un roi et un

Rollon suscite un nouvel essor chrétien⁷⁶⁹. C'est d'ailleurs à partir de cette époque qu'il commence à prendre l'organisation et la forme qu'il aura à peu près définitivement au XIII^e siècle⁷⁷⁰. Le duché est officiellement créé lorsque les descendants de Rollon deviennent ducs de Normandie à la fin du X^e siècle. Associé à partir de 1066 au royaume d'Angleterre, il est alors l'un des premiers états féodaux et apparaît comme un territoire original et singulier⁷⁷¹. Le diocèse de Rouen correspond déjà au duché de Normandie, comprenant en plus le Vexin français (fig. 382). C'est pourquoi histoires religieuse et politique ont été naturellement confondues. Rouen est la capitale et la métropole ecclésiastique du duché. C'est là qu'on y frappe la monnaie et c'est dans sa cathédrale que se déroule le sacre des ducs⁷⁷². Rollon (911-933) et Guillaume Longue Épée (1035-1087) y ont leur tombeau, phénomène qui semble s'être poursuivi avec Henri I^{er} (1100-1135)⁷⁷³. L'élite laïque et ecclésiastique est alors inexorablement séduite par cette ville.

Après la conquête de l'Angleterre en 1066, le duché anglo-normand passe aux mains du grand État Plantagenêt à la fin du XII^e siècle, dont il devient le territoire majeur. Il est alors considéré comme une forte et riche puissance, d'autant que Rouen est l'archevêché le plus important et fortuné de France. Il représente désormais un enjeu au centre du royaume⁷⁷⁴. Rouen, prestigieuse vitrine, bénéficie, au détriment des autres villes du diocèse, de diverses campagnes édilitaires menées par les rois pour asseoir leur pouvoir. Cette indépendance de près de trois siècles est une donnée fondamentale dont il faut analyser les répercussions sur la politique artistique de la fin du Moyen Âge.

Après plusieurs tentatives, c'est en 1204 que Philippe Auguste (1180-1223) réussit à conquérir la Normandie ducale et à l'intégrer dans le domaine royal français. Ce rattachement, après des siècles d'indépendance, ne peut s'effectuer totalement. Les rois le comprennent bien et doivent ainsi s'adapter à la spécificité normande, en adoptant une

défenseur de l'Église très ferme". Alors le roi voulut lui donner la Flandre pour qu'il en vive ; mais il ne voulut pas l'accepter à cause des marais. Aussi le roi promit de lui donner la Bretagne, qui était limitrophe du territoire promis. Aussitôt Robert et l'archevêque Francon annoncèrent tout cela à Rollon et l'amènèrent au roi Charles, après échange d'otages, dans l'intégrité de la foi chrétienne. Les Francs, voyant Rollon, envahisseur de toute la Francie, se dirent les uns aux autres : "Ce chef a une grande puissance, un grand courage, beaucoup de sagesse et de prudence et plus encore d'énergie, pour avoir mené une telle guerre contre le comte de ce royaume". Aussitôt, contraint par les paroles des Francs, il mit ses mains entre les mains du roi, ce que jamais son père, son aïeul et son bisaïeul n'avaient fait à personne. Le roi donna donc sa fille, appelée Gisla, à ce duc et la terre qui avait été convenue, en bien-fonds et en alleu, de l'Epte jusqu'à le mer, et toute la Bretagne afin qu'il pût en vivre. », texte édité dans **Documents...1972**, p. 74-75.

⁷⁶⁹ **Chaline 1976**, p. 27.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 30-35.

⁷⁷¹ **Boüard 2001**, p. 159.

⁷⁷² **Mollat 1979**, p. 46.

⁷⁷³ *Id.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

attitude bienveillante ou au contraire une politique répressive. Philippe Auguste participe, semble-t-il, de la première position puisqu'il permet aux Normands de garder leur Coutume et institutions⁷⁷⁵. Tout comme Saint Louis (1226-1270) après lui, il confirme le monopole de la navigation commerciale sur la Seine, très important pour le développement économique de la région⁷⁷⁶. Cette période est ainsi marquée par la relative autonomie de la Normandie, même si Philippe Auguste garde un œil très attentif sur le diocèse. En effet, il fait construire à Rouen un château, dont il ne reste actuellement qu'une tour, pour y loger les officiers royaux et lui-même lors de son passage (fig. 384). Un bailli, qui le représente, contrôle la ville et un vicomte surveille la bonne levée des revenus royaux⁷⁷⁷. Par ailleurs, la nouvelle université qu'il crée à Paris attire un nombre important de Normands qui souhaitent se former dans la capitale. Ainsi, les échanges avec la capitale sont nombreux puisque nobles et marchands s'y rendent également⁷⁷⁸.

À partir de 1292, Philippe le Bel (1285-1314) décide brutalement de renforcer le pouvoir royal dans la province et supprime le privilège du monopole de la navigation de la Seine, ce qui provoque une certaine hostilité d'une bonne partie de la population⁷⁷⁹. Il comprend, dans un deuxième temps, la nécessité de rallier la faveur des Normands au royaume, qui connaît alors des difficultés en Flandres mais aussi avec la papauté. La Charte aux Normands, qui réactualise leurs nombreux privilèges, notamment ceux qui sont liés au commerce fluvial, leur est finalement accordée par Louis X (1314-1316) en 1315⁷⁸⁰. Ce document servira ainsi de support de revendication contre la centralisation et l'absolutisme croissants de la monarchie. De plus, le roi mène une politique édilitaire importante à Rouen. La ville s'agrandit durant cette période, connaissant une croissance démographique notable. Elle devient alors, après Paris, la seconde ville de France⁷⁸¹.

Ce n'est qu'au début du XIV^e siècle que la Normandie commence petit à petit à se franciser, même si la conscience de l'ancienne indépendance demeure⁷⁸². Sa position semble d'autant plus importante aux dirigeants français que l'archevêque y possède l'une des meilleures situations⁷⁸³. Bien que les Normands aient mis un point d'honneur à défendre leur

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 77-78. **Boüard 2001**, p. 191.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 195-196.

⁷⁷⁷ **Mollat 1979**, p. 76.

⁷⁷⁸ **Boüard 2001**, p. 200.

⁷⁷⁹ **Mollat 1979**, p. 205.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 210-211.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 78-79.

⁷⁸² **Schlicht 2005**, p. 14-15.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 16.

autonomie après leur rattachement au royaume de France, plusieurs éléments indiquent qu'ils se sont assez vite adaptés à leur nouvelle situation.

Le XIV^e siècle est marqué par une série de fléaux qui affectent plus ou moins le diocèse : famines, intempéries, peste noire, début de la guerre de Cent Ans⁷⁸⁴. Il convient de relativiser l'impact de ces éléments. S'il est certain que la population des campagnes est touchée par ces phénomènes, il semble cependant que l'activité économique rouennaise reste stable⁷⁸⁵. Dans la capitale, on répare et on rebâtit, notamment la cathédrale qui fait l'objet de travaux incessants⁷⁸⁶. La politique artistique se maintient à Rouen, s'accroissant même pendant le règne de Charles V (1364-1380), alors qu'elle ralentit dans le diocèse, dans lequel la population vit indirectement les conséquences de la guerre. Cette prospérité rouennaise est encore une fois due aux marchands qui peuplent la ville. Ainsi, ils utilisent aussi bien les routes terrestres que maritimes et vont chercher le ravitaillement de la ville dans les terres⁷⁸⁷.

Si la Normandie n'est pas encore conquise par l'Angleterre au XIV^e siècle, elle constitue cependant déjà un enjeu majeur dans le conflit qui l'oppose à la France. En effet, elle fut pendant plusieurs siècles dirigée par des rois anglo-normands. La cathédrale était la nécropole des ducs de Normandie et rois d'Angleterre, ce qui en fait un lieu hautement symbolique. Depuis 1204, elle est partagée entre ses racines anglo-normandes et son appartenance au royaume de France. C'est pourquoi les rois ont bien compris l'importance de contrôler la province, d'une manière ou d'une autre. Le diocèse, qui est l'un des plus riches de France, est ainsi aussi bien convoité par le roi que par le pape, qui, au XIV^e siècle, insiste de plus en plus pour en choisir lui-même les archevêques⁷⁸⁸. Les liens que la Normandie entretient avec le royaume vont ainsi être déterminés par le contexte politique. L'adhésion au roi ne se fait que lorsque celui-ci confirme les privilèges de la province ou lorsqu'il s'impose par une politique de communication convaincante.

Après la mort de Charles V, la Normandie connaît une succession de difficultés. Les officiers royaux imposent une taxe qui provoque une émeute en février 1382. Elle est réprimée par une sanction importante : la perte de l'autonomie communale, que la province ne

⁷⁸⁴ Mollat 1979, p. 100-101. Boüard 2001, p. 215-217.

⁷⁸⁵ Mollat 1979, p. 101-102.

⁷⁸⁶ Cailleux 1998, p. 600. Mollat 1979, p. 92. Ainsi, une partie de la façade de la cathédrale est en travaux tout au long du XIV^e siècle : voir Bottineau-Fuchs 1997, p. 375-379.

⁷⁸⁷ Mollat 1979, p. 106, 108.

⁷⁸⁸ Chaline 1976, p. 48.

retrouvera jamais vraiment⁷⁸⁹. Les pouvoirs administratifs sont confiés aux officiers royaux⁷⁹⁰. De plus, Rouen doit désormais payer la hanse à Paris, qui en est elle-même dispensée⁷⁹¹.

Lorsque les Anglais occupent la Normandie, de 1417 à 1450, ils ont le sentiment de récupérer un territoire perdu. La population, lasse de la guerre, ne s'est pas vraiment soulevée contre les occupants, d'autant plus que le roi de France, Charles VI (1380-1422), ne les a pas soutenus pour défendre Rouen⁷⁹². Si dans les premiers temps ce sont les Normands qui payent le coût de la guerre par d'importantes taxes, les années de la régence du duc de Bedford (1422-1435) sont économiquement les meilleures du XV^e siècle⁷⁹³. Le régime anglais ne prive pas Rouen de ses relations commerciales avec l'Angleterre et Paris. De plus, l'alliance de l'Angleterre avec les Bourguignons ouvre à la ville des possibilités de commerce avec Bruges⁷⁹⁴. Les Anglais installés à Rouen semblent avoir exercé un mécénat important en employant les artisans locaux, notamment dans le domaine de l'enluminure⁷⁹⁵. Par ailleurs, la ville et le diocèse connaissent pendant la guerre la continuation de certains travaux de grande envergure, comme à Saint-Maclou (notice IV) ou au portail des Marmousets du transept sud de Saint-Ouen (notice III-1.3). Pour empêcher un soulèvement de la population, les administrateurs anglais alternent entre une politique de répression et de séduction, mettant parfois en jeu une communication visuelle⁷⁹⁶. Ainsi, dans cette guerre des images, Charles VII (1422-1461) met la France sous la protection de saint Michel, dont la ville est la seule à ne pas être tombée entre les mains des anglais, alors que Talbot (vers 1373-1453), homme de guerre anglais, offre en 1444 à l'église du Saint-Sépulcre à Rouen une chapelle dont les ornements liturgiques rappellent sa dévotion à saint Georges, patron de l'Angleterre⁷⁹⁷.

Après la guerre, la province entre dans une nouvelle phase. Si les états de Normandie tentent auprès du roi de France, Charles VII (1422-1461), de récupérer leurs anciens privilèges en échange de leur fidélité, son successeur Louis XI (1461-1483) refuse l'autonomie normande en exigeant que les états affirment leur union totale au domaine royal⁷⁹⁸. Ainsi, en

⁷⁸⁹ **Mollat 1979**, p. 119-121.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹³ **Sadourny 1999**, p. 11-15.

⁷⁹⁴ **Mollat 1979**, p. 141.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁹⁷ *Id.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 135.

1469, le lieutenant du roi en Normandie met définitivement fin au duché en brisant l'anneau d'or des ducs et en y plaçant un gouverneur⁷⁹⁹. Il semble qu'à ce moment la Normandie perde définitivement la situation si particulière qu'elle avait au sein du royaume. Cependant, le poste de gouverneur d'une province si riche n'est occupé que par des personnalités très importantes, souvent des princes, comme François I^{er} avant de monter sur le trône de France⁸⁰⁰.

L'essor économique est très rapide jusqu'au milieu du XVI^e siècle, essentiellement grâce au commerce maritime qui s'effectue dans les circuits européens. Toute l'activité est concentrée sur Rouen, au détriment de Caen, pour faire de la capitale normande la rivale d'Anvers⁸⁰¹. Même si elle ne récupère pas ses privilèges fluviaux, ses marchands s'associent aux marchands parisiens, représentant ainsi une majorité parmi les étrangers négociant à Paris⁸⁰². Toute la région travaille à faire vivre ce commerce florissant. Rouen devient au XVI^e siècle l'une des premières villes en échange commercial avec le Brésil, ainsi que Dieppe, qui compte parmi ses marchands Jehan d'Ango, un important mécène⁸⁰³. Les ressources du commerce maritime sont désormais plus importantes que celles que procure la terre⁸⁰⁴. Le développement de l'imprimerie à la fin du XV^e siècle devant l'avant-portail des Libraires de la cathédrale permet, en outre, une accélération de la communication. Cet état de croissance intensif ne doit pas faire oublier que la peste continue à faire de nombreuses victimes à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, si bien qu'un médecin de Rouen dit que « le principal est de se recommander à Dieu et les saints, qui sont les remèdes principaux »⁸⁰⁵.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, les constructions ou transformations sont très nombreuses dans le diocèse puisque près de la moitié des paroisses entreprennent des travaux⁸⁰⁶. Ce ne sont pas les dévastations de la guerre de Cent Ans qui poussent les hommes à la reconstruction, car les dégâts causés lors du siège de Rouen ont déjà été réparés pendant l'occupation anglaise⁸⁰⁷, mais plutôt les conditions économiques et la ferveur religieuse. Les fidèles donnent assez volontiers pour permettre cette politique édilitaire. C'est en majeure partie grâce à leurs donations que les églises de la ville peuvent s'embellir, car elles rencontrent assez souvent des difficultés financières⁸⁰⁸. Les églises du diocèse connaissent le

⁷⁹⁹ **Boüard 2001**, p. 258.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 258-259.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 244-245.

⁸⁰² **Mollat 1979**, p. 126. **Boüard, 2001**, p. 245.

⁸⁰³ **Mollat 1979**, p. 154. **Boüard 2001**, p. 295-296.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 320-321.

⁸⁰⁶ **Chaline 1976**, p. 78.

⁸⁰⁷ **Mollat 1979**, p. 135.

⁸⁰⁸ **Chaline 1976**, p. 78-79. **Mollat 1979**, p. 174.

même phénomène et il semble que toutes les couches de la société participent au financement⁸⁰⁹. Après 1525, la situation économique n'est plus aussi favorable et l'avancement des chantiers stagne quelque peu, surtout dans les églises du diocèse⁸¹⁰.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, laïcs comme ecclésiastiques participent au dynamisme intellectuel et religieux. La noblesse qui vivait autrefois de ses terres a été durablement marquée par la guerre et a été supplantée par les marchands et les officiers royaux, qui ont désormais le pouvoir à Rouen et dans le diocèse⁸¹¹. Voilà donc une riche partie de la société désireuse de montrer son ascension sociale en exerçant un mécénat qui tente d'égaliser celui de l'ancienne noblesse, aussi bien dans la capitale que dans le diocèse⁸¹².

Quant au clergé rouennais, il compte parmi ses effectifs des personnalités de premier plan. Les archevêques, quasiment absents pendant la guerre de Cent Ans, ne sont pas beaucoup plus présents à cette période. Cela s'explique par leur position prestigieuse dans le gouvernement central de l'Église⁸¹³. Cependant, certains, comme Guillaume d'Estouteville (1453-1483), Georges I^{er} (1494-1510) et Georges II (1510-1550) d'Amboise, ont marqué la ville de leur personnalité⁸¹⁴. Le chapitre cathédral profite ainsi largement de leur place auprès du roi pour enrichir la cathédrale⁸¹⁵.

La société rouennaise du début du XVI^e siècle est très vite gagnée par les idées luthériennes, probablement parce que ses citoyens étaient particulièrement cultivés et réceptifs aux écrits véhiculés par les imprimés⁸¹⁶. Les textes de Luther ont probablement été lus à Rouen dès 1519, au moment de leur propagation en France⁸¹⁷. Le nombre total des réformés dans la ville reste cependant toujours très minoritaire⁸¹⁸. Quels sont les indices de la pénétration des idées luthériennes et de la résistance des Rouennais dans les années 1520 ? Les témoignages re-cueillis de la confrérie du Puy de la Conception en 1521-1522 montrent clairement la nature anti-luthérienne des poèmes rédigés par ses membres⁸¹⁹. Plusieurs événements attestent par ailleurs de la diffusion des idées luthériennes ainsi que de leur condamnation dans la capitale normande : en 1523, les Rouennais assistent à un autodafé d'ouvrages de Luther ; en

⁸⁰⁹ **Bottineau-Fuchs 2001**, p. 327-328.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 330-332.

⁸¹¹ **Boüard 2001**, p. 248-249.

⁸¹² *Ibid.*, p. 250.

⁸¹³ **Chaline 1976**, p. 64-65.

⁸¹⁴ **Mollat 1979**, p. 171-172.

⁸¹⁵ **Janin 1997**, p. 123-125.

⁸¹⁶ **Boüard 2001**, p. 258. **Mollat 2001**, p. 181.

⁸¹⁷ **Blancher-Riviale 2004**, p. 23.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 55, parle de 15 à 20% de protestants en 1562.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

1524 plusieurs de ses écrits sont trouvés dans les effets personnels d'un chanoine⁸²⁰. Les réactions de l'Église face au mouvement de Réforme – sermons, processions, mystères, livres de propa-gande, pamphlets, enseignement – seront cependant beaucoup plus manifestes au milieu du XVI^e siècle.

L'histoire normande est ainsi composée de plusieurs phases distinctes. Celle des origines chrétiennes, qu'elle soit historique ou mythique, en constitue le terreau. Elle est construite sur un modèle classique et commun à d'autres régions, où saints évêques et abbés locaux bâtissent avec zèle l'histoire religieuse de leur diocèse. Les multiples changements politiques ont ensuite déterminé plusieurs temps historiques : l'invasion barbare et le duché de Normandie (911-1204), la Normandie française (1204-1346), la Normandie au cœur de la guerre de Cent Ans (1346-1450) – avec la conquête anglaise de 1417 à 1450 – et l'essor économique d'après-guerre (à partir de 1450). Comme nombre d'historiens s'accordent pour le dire⁸²¹, ce mouvement de balancier entre indépendance ducal et royauté française, entre France et Angleterre, ne semble pas avoir marqué profondément la population rouennaise qui s'est adaptée assez facilement à toutes les situations. Cependant, cela a ébranlé l'identité ecclésiastique qui, comme nous allons le voir, a été contrainte de redéfinir continuellement sa position face aux nouvelles entités politiques et religieuses, le but étant à chaque fois de préserver sa situation privilégiée au sein du nouveau pouvoir en place.

2) La construction de la mémoire ecclésiastique normande

Les deux églises qui symbolisent le mieux l'identité religieuse rouennaise sont la cathédrale et l'abbaye de Saint-Ouen. Ces deux institutions, qui sont les deux édifices religieux les plus importants de la ville, ont été constitutifs des origines chrétiennes du diocèse avant de tenir un rôle primordial dans le système ducal normand. Elles contribuent à l'équilibre politique durant l'âge d'or du duché normand et restent un enjeu dans le système politique français et anglais, notamment durant la guerre de Cent Ans. Quel qu'ait été le pouvoir en place, ce sont elles qui sont garantes de l'identité religieuse du diocèse à l'époque médiévale et qui disposent d'une autorité sans partage, aussi bien au plan local que national.

⁸²⁰ *Id.*

⁸²¹ **Leroi 1970**, p. 17. **Delsalle 1979**, p. 17-18. **Mollat 1979**, p. 127-135. **Sadourny 1999**, p. 13.

Nous pouvons donc nous interroger sur l'existence d'une politique iconographique qui confirmerait la situation particulière de ces deux édifices dans le paysage politique normand de la fin du Moyen Âge. Ce qui est à première vue le plus frappant est l'importance numérique d'images d'évêques et d'abbés locaux dans l'iconographie épiscopale et abbatiale (tableaux 7, 8). Elles constituent environ 28% pour la cathédrale et 20% pour Saint-Ouen de la totalité des représentations hagiographiques, tandis que Saint-Vincent n'en présente pas une. Seule Saint-Maclou, qui est traditionnellement liée à la cathédrale, en est ornée (autour de 19%). L'usage d'une telle iconographie revient donc essentiellement au clergé cathédral et abbatial. Ces représentations sont moins nombreuses que celles des saints évangéliques ou universels mais elles sont cependant présentes aux emplacements les plus marquants de l'édifice, ce qui, dans une politique de communication, semble le plus important. Pour la cathédrale, elles apparaissent régulièrement jusqu'au début du XVI^e siècle, notamment sur la façade occidentale et son portail, les portails du transept, les vitraux de la chapelle de la Vierge (fig. 385). Elles ornent la suite de vitraux qui couvre l'ensemble de l'abbatiale Saint-Ouen ainsi que le portail du transept sud, seuls vestiges de l'iconographie médiévale. Les saints évêques et abbés sont-ils les meilleurs représentants de la mémoire et de la puissance de l'Église rouennaise ? L'utilisation récurrente de leur image peut-elle être apparentée à une politique de propagande ?

A) Saints évêques et saints abbés : mémoire de l'Église locale

L'historiographie concernant l'iconographie du saint évêque et du saint abbé est très succincte. Celle de l'abbé n'a visiblement pas retenu l'attention des historiens de l'art. L'ouvrage récent *Abbatiat et abbés dans l'ordre de Prémontré* apporte cependant un éclairage intéressant sur la figure de l'abbé ainsi que sur ses portraits⁸²². Nous nous appuyons donc sur les quelques travaux consacrés à l'image de l'évêque qui recourent globalement les mêmes problématiques que celle de l'abbé. *L'Évêque dans la cité du IV^e au V^e siècle : image et autorité* ainsi que *Évêques, saints et cités en Italie et en Gaule*, tous deux publiés en 1998 par l'École française de Rome, abordent la question de l'image et de la fonction sociale de l'évêque mais à une époque antérieure, si bien que les thématiques proposées sont bien

⁸²² *Abbatiat...*2005. Voir notamment **Oury 2005**, p. 23-37 et **Plouvier 2005**, p. 147-159.

différentes de celles envisagées pour notre période⁸²³. C'est également le cas de l'ouvrage très complet de J.-L. Picard, *le Souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*⁸²⁴, qui concerne, en outre, une autre ère géographique. On peut encore citer pour ces dernières années l'article de J. Fontaine sur la perception de la figure de l'évêque dans la littérature, paru dans le collectif *les Évêques normands du XI^e siècle*⁸²⁵. Notons enfin l'étude fructueuse d'E. Palazzo, *l'Évêque et son image*, qui s'interroge sur l'évolution de l'évêque dans la société médiévale, sur sa place par rapport au pouvoir monastique et royal et sur les portées symboliques de son image⁸²⁶. C'est donc davantage la figure de l'évêque qui a retenu l'attention des historiens, au détriment de celle du saint évêque.

Pourtant l'iconographie du saint évêque, ou du saint abbé, semble essentielle dans la politique iconographique des églises institutionnelles puisqu'elle est le reflet de l'image que le clergé souhaite donner de son église et de ses dirigeants. L'évêque, représentant de son église, occupe ainsi une grande place dans la société tout au long du Moyen Âge. À l'origine, il était présenté comme un descendant local de l'apôtre. Une légende dit ainsi que dès l'origine saint Pierre dépêcha sept évêques pour évangéliser la Gaule⁸²⁷. En réalité, ce fut au cours du IV^e siècle que l'on plaça un évêque au sein de chaque communauté chrétienne qui constituait la Gaule, sur le modèle de l'organisation administrative impériale. L'évolution sémantique du terme désignant l'église exprime clairement l'importance que va prendre l'évêque dans la société. Alors qu'à ses débuts le terme *ecclesia* désignait l'édifice chrétien, c'est-à-dire le rassemblement de la communauté chrétienne autour de son évêque, on emploie par la suite le mot *cathedra*, à savoir le siège de l'évêque⁸²⁸. Ce dernier représente le diocèse, autant que la cathédrale qui en est le centre névralgique⁸²⁹. L'anneau qu'il porte à l'index est d'ailleurs le symbole de son alliance avec son église. Son rôle et son pouvoir dans l'édifice et auprès de la communauté chrétienne sont incontestables. Tout comme le Christ, il doit protéger et être au service des fidèles qui peuplent son diocèse. Tandis que, durant les premiers temps du christianisme, beaucoup de chrétiens canonisés étaient évêques, ce lien implicite entre sainteté et prélature tend à disparaître au cours du Moyen Âge. La situation de l'évêque est alors sans cesse remise en cause par les interventions papales et royales, de plus en plus fréquentes dans

⁸²³ **L'Évêque...1998**. Voir aussi **Picard 1998**.

⁸²⁴ *Id.*

⁸²⁵ **Fontaine 1995**, p. 41-51.

⁸²⁶ **Palazzo 1999**.

⁸²⁷ **Erlande-Brandenburg 1989**, p. 42.

⁸²⁸ **Erlande-Brandenburg 1989**, p. 50.

⁸²⁹ Voir l'article « Évêque » par J. Avril dans **DMA 2002**, p. 503-505.

les affaires des diocèses et ce malgré des réformes permanentes pour essayer de maintenir la place dominante de l'évêque dans la société médiévale. Aux XII^e et XIII^e siècles, la protection des droits des ecclésiastiques est l'une des plus ardentes batailles du clergé séculier qui se sent menacé par la montée en puissance des ordres mendiants et des laïcs. L'image de l'évêque devient pourtant de plus en plus négative, et ceci essentiellement parce que le ministère de la plupart d'entre eux ne correspond plus aux valeurs chrétiennes des origines du christianisme. Ainsi, à partir du XIII^e siècle, leurs mœurs sont de plus en plus relâchées. Ils résident de moins en moins souvent dans leur diocèse car ils ont désormais le droit de déléguer leur administration à des évêques suffragants ou des vicaires. Par ailleurs, l'autorisation du cumul des bénéfices les conduit fréquemment à ne voir dans leur diocèse qu'une façon de s'enrichir. De pasteurs zélés qu'ils étaient au début du Moyen Âge, ils sont désormais perçus comme de grands seigneurs, même si certains d'entre eux continuent d'être de très bons administrateurs. Par ailleurs, l'intervention du pape dans la nomination des évêques au sein du diocèse a pour conséquence de centraliser davantage l'Église. L'évêque devient un représentant local du pape et n'est plus, comme auparavant, l'un des maillons local du déploiement pastoral. Dans les faits, il n'est donc plus l'élément indispensable à partir duquel rayonne le christianisme mais une des pièces du puzzle d'une société chrétienne globalisée.

En Normandie, les évêques, qui étaient également abbés de Saint-Ouen à l'origine, ne sont plus canonisés dès l'époque ducal. Après les invasions barbares, le culte des saints permet pourtant la reconstruction de la province. Les monastères se servent dans un premier temps des reliques dont ils font une quête incessante, et développent considérablement dans un deuxième temps la littérature hagiographique afin de conforter la position de leur église⁸³⁰. Certains de ces textes, qui insistent sur les miracles accomplis par les saints dont l'église détient les reliques, sont de véritables outils de propagande destinés à mettre en valeur un sanctuaire au détriment des autres. Les nombreuses *vita* rédigées à l'époque ducal ainsi que le culte des reliques cèdent, à la fin du Moyen Âge, progressivement la place aux images dans la construction de modèles hagiographiques⁸³¹. En effet, l'utilisation des reliques et de la littérature hagiographique paraît diminuer au moment même où le recours aux images devient prédominant. Il semble donc primordial d'étudier la mise en scène de l'image du saint évêque et du saint abbé, qui traduit souvent une réaction face à toutes ces remises en question.

En effet, cette image représente à la fois l'église et ses dirigeants successifs. En outre,

⁸³⁰ Gonthier, *Le Bas* 1974, p. 4.

⁸³¹ Gazeau 2001, p. 220.

elle apporte une dimension géographique locale puisqu'il s'agit d'une figure du diocèse. Elle est une évocation du temps chrétien de l'église et du diocèse, car elle relie le passé au temps contemporain en faisant référence tout à la fois aux origines chrétiennes et à tous les prélats qui ont traversé les âges. Elle installe l'église dans une temporalité éternelle, puisque les prélats successeurs s'inséreront naturellement dans la lignée des saints ecclésiastiques, sur lesquels ils prendront modèle. Ces figures de saints évêques et abbés présentent ainsi l'église sous son meilleur jour en prolongeant indéfiniment son aura de sainteté. L'image du saint ecclésiastique permet alors d'évoquer la *memoria* de l'église tout en assurant la puissance de cette dernière sur le temps présent et à venir, grâce à la présentation de la succession de ses dirigeants.

Se joue alors un double processus iconographique : dans un premier temps la figuration du saint évêque ou du saint abbé, symbole le plus éclatant de la cathédrale, de l'abbaye et par extension du diocèse, et, dans un deuxième temps, et uniquement parce que la première donnée a été accomplie, la représentation de l'archevêque/abbé de la fin du Moyen Âge, qui est en est l'aboutissement. Tout l'éclat de la sainte lignée retombe alors sur son épiscopat/abbatiate et permet donc de mettre en valeur la personne même de l'archevêque en fonctions en lui offrant l'aura de sainteté dont il est désormais privé. L'utilisation de l'image hagiographique est alors un moyen de légitimer et de sacraliser les évêques et abbés de la fin du Moyen Âge, dont l'autorité était souvent remise en question. Puisque l'usage récurrent des images de saints ecclésiastiques à cette période traduit la nécessité de confirmer le statut des prélats, qui ne sont désormais que de simples ecclésiastiques, il sera donc nécessaire de faire l'étude de l'image du saint ecclésiastique conjointement avec celle de l'évêque et de l'abbé de la fin du Moyen Âge.

En plus d'être la représentation de son église, l'image du saint évêque/abbé aussi bien que celle du prélat qui la dirige sont une des manifestations du pouvoir de celle-ci. E. Palazzo indique d'emblée que l'image de l'évêque permet, tout comme les textes liturgiques, de définir son pouvoir⁸³². Il sert en premier lieu à symboliser les pouvoirs religieux locaux, c'est-à-dire des diocèses, à leur donner force et image⁸³³. En tant que représentant du pouvoir local, sa voix trouve un écho important au sein des enjeux politiques nationaux⁸³⁴. L'évêque acquiert ainsi au cours du Moyen Âge une importance quasi monarchique, si bien que rois et

⁸³² Palazzo 1999, p. 13-14.

⁸³³ *Ibid.*, p. 19.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 20-21 et 23.

papes doivent toujours le prendre en compte dans les décisions politiques⁸³⁵. Il est en cela en rivalité plus ou moins vive avec les monastères, qui connaissent des périodes de grandes influences. Tout comme l'évêque, le statut de l'abbé connaît un relâchement considérable à la fin du Moyen Âge. En effet, ce nouvel abbé, que l'on appelle commendataire, est alors nommé par le pape ou le roi. Il peut cumuler les bénéfices et possède alors quasiment le même statut que l'archevêque. À Rouen, l'évêque devient ainsi abbé commendataire de Saint-Ouen à partir du milieu du XV^e siècle.

L'image des saints ecclésiastiques locaux est donc le reflet des multiples enjeux qui animent le milieu ecclésiastique. Ces représentations dévoilent l'image que l'église souhaite donner d'elle-même au plan local et national. Elles acquièrent donc une dimension « militante » car, en faisant appel à la mémoire géographique et chronologique du lieu où elles sont établies, elles défendent une identité au sein de la carte ecclésiastique de France et révèlent les rivalités qui existent entre les différentes églises françaises. Par ailleurs, l'image des saints prélats, mémoires chrétiennes locales, sert aussi bien l'église que ses dirigeants. Nous allons voir à travers plusieurs exemples significatifs que le clergé cathédral et abbatial mêle effectivement presque toujours, dans ses grands programmes sculptés et vitrés, images du saint évêque/abbé – fondateur mythique de l'église, évangéliste zélé du diocèse et modèle incontesté dans sa fonction – à des représentations de l'évêque en place.

B) Mise en scène épiscopale et abbatiale au tournant du XIV^e siècle

a) Guillaume de Flavacourt dans la cathédrale

Cette mise en scène est explicitement établie à Notre-Dame dans le plus vaste chantier de la fin du Moyen Âge entrepris au tournant du XIV^e siècle sur les deux façades du transept et dans la chapelle de la Vierge (fig. 386). Il s'agit non seulement de travaux considérables mais ils concernent en outre des parties de l'église qui sont matériellement et symboliquement primordiales. Comment s'expliquer la mise en route d'un tel chantier seulement quelques années après l'achèvement de la reconstruction de la cathédrale et l'adjonction de chapelles dans les bas-côtés de la nef ?

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

Le siège épiscopal de Rouen est à cette époque le plus riche de France⁸³⁶. Ces trois réa-lisations résultent en partie de la prospérité économique qui crée une forte émulation artistique à Rouen. Des raisons fonctionnelles peuvent également être invoquées. À la fin du XIII^e siècle, les chanoines n'habitent plus en communauté mais individuellement, au nord de la cathédrale, près de la rue Saint-Romain. Avant le percement du portail des Libraires, ils devaient faire un détour et passer par le grand portail pour assister aux offices⁸³⁷. Par ailleurs, le chapitre sou-ligne l'étroitesse de la chapelle de la Vierge qui empêche le bon déroulement de la célébration liturgique : « [...] la chapelle de la bienheureuse Marie située au chevet de notre prédite église [...] ne peut contenir à cause de sa petite taille la multitude de la foule pieuse qui y afflue »⁸³⁸. Or, la raison prétextée dans les écrits ne semble pas la principale, puisque le nombre croissant des fidèles ne circulait probablement pas dans cet espace, dédié au clergé, mais plutôt dans le déambulatoire. Le vrai motif semble être la volonté de créer une mise en scène fastueuse de l'Église de Rouen. Les trois textes concernant les cessions de terrain nécessaires à l'entreprise du chantier évoquent bel et bien une volonté d'embellissement de la cathédrale⁸³⁹. Bien que la construction de la chapelle et du portail de la Calende ait été commencée après la mort de Guillaume de Flavacourt, il apparaît, avec le chapitre, comme le véritable concepteur de ces projets architecturaux et iconographiques⁸⁴⁰. Il fait d'ailleurs parallèlement entreprendre la re-construction du palais archiépiscopal (vers 1300) pour réaffirmer le pouvoir de l'évêque et de l'Église rouennaise.

M. Schlicht a démontré que Guillaume de Flavacourt était au moins à l'initiative du premier des trois chantiers entrepris au tournant du XIV^e siècle (fig. 387)⁸⁴¹. Bien que son pouvoir de décision au sein du chapitre puisse nous sembler compromis par une élection épiscopale contestée, puisqu'il ne fut choisi que par vingt-huit membres du chapitre sur quarante-quatre, plusieurs éléments nous indiquent qu'il pourrait bel et bien être le moteur de cette vaste entreprise. Outre la cession de terrain que consent l'archevêque pour permettre la construction du portail des Libraires, il place des membres de sa famille à des postes clefs du chapitre, notamment celui de trésorier, au moment où sont initiés les grands travaux dans la

⁸³⁶ Schlicht 1999, p. 16.

⁸³⁷ Carment-Lanfry 1970, p. 12.

⁸³⁸ Voir ADSM G 857 « [...] *capella beate Marie ad caput nostre predicte ecclesie situata qui presenti nimia parvitate capere nequit devote plebis multitudinem inibi confluentem [...]* ». Schlicht 2005 publie le texte en latin ainsi que sa traduction dans la pièce justificative 3, p. 377.

⁸³⁹ ADSM G 857 et BMR ms. 1193 n°347, f°178 v°-179 : « Sachez que nous, désirant l'embellissement de la maison de Dieu et voulant améliorer l'état de notre mère l'église de Rouen [...] ».

⁸⁴⁰ Il est suivi par le chapitre qui, après son élection, est composé de plusieurs membres de sa famille. À ce sujet, voir Schlicht 2005, p. 313-314.

⁸⁴¹ *Id.*

cathédrale. Ainsi, la fonction de trésorier est occupée sept années durant par des membres de la famille Flavacourt, entre 1289 et 1302 : par Philippe en 1289-1291 puis entre 1299 et 1300⁸⁴² ; entre-temps par Jean en 1296, puis par un autre Guillaume en 1302⁸⁴³. L'implication de l'archevêque dans la conception et la construction du portail des Libraires devient donc évidente.

L'agrandissement de la chapelle de la Vierge et son ornementation vitrée paraissent tout aussi liées à sa propre motivation (fig. 388). Pour commencer, la *Chronique abrégée des archevêques de Rouen* cite clairement le prélat : « Guillaume de Flavacourt fit édifier la chapelle de la Bienheureuse Marie derrière l'autel majeur »⁸⁴⁴. L'éclat et l'ampleur architecturale et iconographique de la nouvelle chapelle de la Vierge ne laissent aucun doute sur la participation active de Guillaume de Flavacourt et sur son lien avec les travaux entrepris au portail des Libraires. L'ancienne chapelle axiale, qui avait été édifiée au moment de la reconstruction du chœur au début du XIII^e siècle⁸⁴⁵, devait avoir sensiblement la même taille que les deux chapelles rayonnantes actuelles du chœur. Or, ses proportions sont, au tournant du XIV^e siècle, considérablement allongées : la chapelle, de trois travées droites achevées à l'est par un chevet polygonal à cinq pans, est éclairée par neuf grandes baies qui surmontent un soubassement composé d'arcades aveugles (fig. 386, 388). Son élévation, proche des chapelles palatiales du XIII^e siècle comme Saint-Germain-en-Laye (fig. 389) ou la Sainte-Chapelle (fig. 390), traduit l'intention d'une reconstruction luxueuse⁸⁴⁶. Il est impossible de ne pas lier cette considérable extension de la chapelle à la volonté de présenter de façon plus somptueuse et plus lumineuse les tombeaux des archevêques. L'agrandissement architectural de cette partie de l'édifice fait suite à un mouvement, entrepris depuis le début du XIII^e siècle, par lequel la surface visible du chœur est mise en valeur au détriment de la crypte. En effet, lorsque le chœur surélevé se trouve élargi et allongé, au XIII^e siècle, la nouvelle longueur envisagée n'aurait pas permis au fidèle de l'apercevoir entièrement de la nef. L'architecte est alors contraint d'abandonner la position surélevée, comme à l'époque romane, et doit donc sacrifier l'ancienne crypte, qui est remblayée (fig. 391, 392)⁸⁴⁷. Il apparaît qu'après cette longue suite de travaux les nécessités liturgiques et cultuelles sont déplacées de la crypte à

⁸⁴² Philippe de Flavacourt est simple chanoine en 1281.

⁸⁴³ Guillaume de Flavacourt est chanoine en 1298 et devient archidiacre de Rouen en 1305.

⁸⁴⁴ « *Iste [Guillelmus de Flava Curia] venerabiliter vixit, capellam Beatae Mariae retro majus altare, in qua sepultus est, aedificare fecit.* »

⁸⁴⁵ Carment-Lanfry 1977, p. 10.

⁸⁴⁶ Schlicht 2005, p. 321.

⁸⁴⁷ Carment-Lanfry 1977, p. 10.

l'espace visible du chœur. Cette constatation nous confirme que le culte se porte désormais davantage sur la « représentation » des archevêques que sur leurs reliques.

Lors de la reconstruction de la chapelle de la Vierge, l'accent est effectivement mis sur l'image de l'évêque. Outre la suite de vitraux consacrée à la lignée épiscopale rouennaise (vers 1310-1322), sur laquelle nous reviendrons par la suite, nous présumons que l'archevêque Guillaume de Flavacourt s'est fait représenter aux pieds de la Vierge dans la baie axiale à l'instar de l'abbé Suger dans un des vitraux de l'abbaye de Saint-Denis (fig. 393). Nous avons pu reconstituer l'iconographie des verrières de la chapelle d'axe, dont cinq d'entre elles ont été détruites (baies 0-4). Les trois baies d'axe figuraient l'enfance du Christ et la vie de la Vierge (baies 0-2). Les deux baies suivantes (3-4) étaient probablement ornées de quatre figures de saints archevêques qui complétaient logiquement la suite des archevêques présents dans les baies 5-8 (fig. 394)⁸⁴⁸. Deux sources des XV^e et XVII^e siècles mentionnent une figure d'évêque dans la baie 0 où se trouvait un couronnement de la Vierge. Vers 1462-1463, les comptes de la fabrique évoquent un archevêque à genoux⁸⁴⁹. En 1644, une image d'évêque, certainement la même, doit être réparée⁸⁵⁰. Or, l'attitude à genoux, bien distincte de la position en pied des saints archevêques, ainsi que sa place au côté du couronnement de la Vierge, sainte patronne de la cathédrale, nous rappellent bien évidemment la composition du vitrail de l'abbatiale Saint-Denis où l'abbé Suger est allongé aux pieds de la Vierge de l'Annonciation (1144). Il est donc fort probable que cette figure d'archevêque ne soit autre que la représentation de l'archevêque Guillaume de Flavacourt en dévotion devant le couronnement de la Vierge. Cette hypothèse entre tout à fait dans l'objectif d'une reconstruction fastueuse de la chapelle de la Vierge par un prélat qui voulait mettre en valeur son église et sa propre image. L'éclat de la nouvelle construction nous est confirmé par la qualité de ses vitraux, aussi bien formelle – avec l'utilisation d'un style novateur – que technique – puisqu'on considère que le jaune d'argent a pu y être utilisé pour la première fois (fig. 395)⁸⁵¹. Les auteurs qui se sont intéressés au style des vitraux insistent sur la complexité des tabernacles, dans lesquels sont placées les figures d'évêques, qui sont les premiers exemples de ce type en France⁸⁵². Les nombreuses réparations opérées sur ces vitraux, notamment au XV^e siècle par le talentueux peintre verrier Guillaume Barbe, témoignent de

⁸⁴⁸ Voir notice I-1.2.

⁸⁴⁹ ADSM G 2497, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1462 à la Saint-Michel 1463. Ritter 1926, p. 11, note de bas de page 1.

⁸⁵⁰ ADSM G 2691. Ritter 1926, p. 11, note de bas de page 1.

⁸⁵¹ Lautier 2000, p. 99-103.

⁸⁵² Bugslag 1993, p. 74-77. Voir aussi Schlicht 2005, p. 324.

l'importance qu'on leur accordait⁸⁵³. Outre son probable portrait, Guillaume de Flavacourt fit apposer ses armoiries sur le fond des baies 3 et 8. Il est probable que d'autres en étaient ornées⁸⁵⁴. La présence d'armoiries d'archevêques tels que Guillaume V de Lestranges (1375-1389) ou Guillaume VI de Vienne (1389-1407), placées postérieurement sur les baies 5, 8 et sur celles du chevet, confirme l'intention de ces prélats de signer la nécropole ecclésiastique de leur marque identitaire et de créer une analogie visuelle entre la lignée épiscopale de la fin du Moyen Âge et celle des origines.

Cette mise en scène architecturale confirmée par une mise en scène iconographique nous amène au dernier élément qui soutient l'hypothèse d'une implication totale de l'archevêque dans cette entreprise. Comme nous l'avons laissé entendre, la reconstruction de la chapelle de la Vierge n'est pas seulement entreprise pour des raisons pratiques mais probablement plus encore pour valoriser la figure de l'archevêque et particulièrement de Guillaume de Flavacourt. Sa dédicace est en effet couronnée par la mise en place du tombeau du prélat, disparu au XVIII^e siècle⁸⁵⁵. M. Schlicht rappelle l'effet que produisait le tombeau monumental par son ampleur et le luxe de ses matériaux (fig. 396)⁸⁵⁶. Celui-ci était orné de petites figurines, certainement des apôtres. De fait, les vêtements longs et identiques ainsi que l'objet tenu dans les mains, probablement un livre, évoquent clairement le collège apostolique même si le nombre de neuf personnages ne coïncide pas avec une figuration à douze ou quatorze apôtres⁸⁵⁷. Une dalle de marbre noir soutenait le gisant de marbre blanc, créant un fort contraste qui mettait en valeur le portrait. Le monument funéraire était surmonté d'un baldaquin en pierre avec un gâble orné de remplage. Il se détachait du mur de la chapelle sur lequel il s'appuyait grâce à l'utilisation de marbre noir qui recouvrait la surface du mur sur toute la hauteur du tombeau. Une tablette de marbre blanc, encore visible sur le dessin de la collection Gaignières, était probablement surplombée d'un groupe sculpté dont on ignore aujourd'hui l'iconographie⁸⁵⁸. Ce monument à la gloire de l'archevêque détonnait fortement avec les tombeaux beaucoup plus modestes de ses prédécesseurs. Seul celui d'Eudes Rigaud (1248-1275) peut être apparenté, dans les grandes lignes, à celui de Guillaume de Flavacourt :

⁸⁵³ Voir **Perrot 1972**, p. 18-19. Voir aussi **LVHN 2001**, p. 340-341.

⁸⁵⁴ Guilhermy signale ces armoiries dans les baies nord-est et sud-est de l'abside : *Id.*

⁸⁵⁵ On peut ainsi se référer au dessin du tombeau dans **BNF ms. 17044**, f°135.

⁸⁵⁶ **Schlicht 2005**, p. 328.

⁸⁵⁷ En effet, même si d'autres apôtres étaient présents sur les tranches latérales du tombeau, la logique aurait voulu un nombre pair pour la tranche longitudinale. Deux hypothèses se présentent donc à nous : soit la reproduction du tombeau n'est pas fidèle soit la figure centrale de la tranche latérale est une représentation du Christ.

⁸⁵⁸ **BNF ms. 17044**, f°135.

soubassement composé d'arcades aveugles ornées du Christ, de la Vierge et de six apôtres, dalle de marbre noir et baldaquin en pierre (fig. 397). M. Schlicht, qui a fait une analyse stylistique des deux tombeaux d'après les dessins de la collection Gaignières, émet l'hypothèse de la réfection du tombeau d'Eudes Rigaud au moment de la réalisation de la nouvelle chapelle⁸⁵⁹, ce qui pourrait encore indiquer que la reconstruction de cet espace fut motivée par la volonté d'en faire une nécropole épiscopale.

Les tombeaux des premiers évêques étaient à l'origine placés dans des églises situées hors de la ville de Rouen⁸⁶⁰. Puis, à partir du XI^e siècle, les archevêques rouennais sont désormais enterrés au sein même de la cathédrale, à divers emplacement : baptistère, salle du chapitre, chapelles du déambulatoire...⁸⁶¹ Si l'on observe la liste établie par V. Tabbagh, on peut suivre avec précision le lieu de sépulture des archevêques de Rouen de 1183 jusqu'à la fin du Moyen Âge. L'archevêque Gautier se fait enterrer dans la chapelle Saint-Pierre-et-Saint-Paul en 1207. Puis Maurice et Eudes Clément, en 1235 et 1247, à des emplacements inconnus. Guillaume de Flavacourt tenait certainement à renforcer la nouvelle spécificité funéraire de la chapelle de la Vierge par une mise en scène monumentale qui s'accompagna en outre d'une cérémonie fastueuse lors de ses funérailles⁸⁶². Le désir de transformer cet espace en véritable nécropole épiscopale motiva ainsi très certainement l'agrandissement de la chapelle qui, dans son état antérieur, ne pouvait contenir que quelques tombeaux⁸⁶³. Cependant, ses successeurs immédiats, Bernard de Farges, mort en 1341, et Gilles Aycelin, mort 1318, ne suivirent pas l'initiative de Guillaume de Flavacourt et se firent inhumer dans d'autres églises, l'un dans la cathédrale de Narbonne dont il avait la charge au moment de sa mort⁸⁶⁴, l'autre dans l'église de Cerneuf de Billom où se trouvait la chapelle familiale⁸⁶⁵. Après Guillaume de Flavacourt, et jusqu'au milieu du XV^e siècle, seuls deux archevêques sur dix-sept élisent la cathédrale de Rouen pour y placer leur tombeau : Guillaume de Durfort, mort en 1330, à un endroit non spécifié, et Aimery Guenand, mort en 1343, dans la chapelle de la Vierge⁸⁶⁶. Les autres se firent enterrer dans des lieux où ils avaient un lien familial ou d'origine : Pierre (1330-1338) et Nicolas Roger (1343-1347), le neveu et l'oncle, dans l'ab-

⁸⁵⁹ Schlicht 2005, p. 330-331.

⁸⁶⁰ Deville 1833, p. XIV.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. XIX.

⁸⁶² Schlicht 2005, p. 332.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁶⁴ Bernard de Farges devint évêque de Narbonne en 1311 jusqu'à sa mort. Tabbagh 1998, p. 92.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 97, 100.

baye de la Chaise-Dieu dans laquelle ils avaient tous deux été moines⁸⁶⁷ ; Jean de Marigny (1347-1351) à la collégiale d'Écouis fondée par son frère Enguerrand⁸⁶⁸ ; Pierre de la Forêt (1352-1356) dans la cathédrale du Mans, près de son oncle Geoffroy de La Chapelle qui en avait été l'évêque⁸⁶⁹ ; Louis d'Harcourt (1409-1422), tout comme Jean de la Rochetaillée (1423-1429), dans des églises pour lesquelles ils avaient un attachement d'origine, le couvent des franciscains de Châtellerauld et la cathédrale de Lyon⁸⁷⁰. D'autres archevêques, qui avaient fait une partie de leur carrière en Italie en tant que cardinaux, comme Philippe d'Alençon (1359-1375), se firent inhumer dans la péninsule⁸⁷¹. Enfin, ceux qui avaient assumé d'autres fonctions après l'épiscopat rouennais, comme l'évêque de Narbonne Pierre de la Jugie (1375) ou l'évêque de Bâle Hugues d'Orges (1432-1436), ont fait placer leur tombeau dans les cathédrales dont ils eurent ensuite la charge⁸⁷². L'inhumation systématique des archevêques dans la cathédrale ne fut réellement effective qu'avec Raoul Roussel (1444-1452) et se prolongea, pour la période qui nous concerne, jusqu'à Georges II d'Amboise (1510-1550). Presque tous ces archevêques ont fait installer leur sépulture dans la chapelle de la Vierge, excepté Guillaume d'Estouteville qui lui préféra la nef⁸⁷³. Hormis le fait que seuls les archevêques morts en fonction dans la cathédrale de Rouen s'y faisaient enterrer, il semble que l'accentuation de l'édifice comme nécropole épiscopale s'organisait autour de personnalités fortes comme Guillaume de Flavacourt, Guillaume d'Estouteville ou encore Georges d'Amboise, qui y entreprirent également de grands travaux d'embellissement. C'est autour de ces archevêques charismatiques que l'on a voulu reconstruire l'identité épiscopale. Guillaume de Flavacourt prit d'ailleurs un certain nombre de dispositions liturgiques pour construire sa *memoria*. Il fonde six obits dans la cathédrale et un collège de six chapelains du Saint-Esprit qui avait la charge de dire une messe de requiem quotidienne à sa mémoire⁸⁷⁴.

Ainsi, le faste architectural, iconographique et funéraire qui entoura la reconstruction de la chapelle de la Vierge laisse peu de doute sur l'entière implication de Guillaume de Flavacourt, d'autant qu'il passe pour avoir reconstruit dans la seconde moitié du *XIII*^e siècle le

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 97-99, 101.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 102-103.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 103-105.

⁸⁷⁰ Louis d'Harcourt possédait la vicomté de Châtellerauld et Jean de la Rochetaillée descendait d'une famille d'officiers du chapitre de la cathédrale de Lyon : *Ibid.*, p. 117, 119.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 107-109.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 109-111, 121-123.

⁸⁷³ Son tombeau, qui comporte une dalle de marbre noir surmontée d'un gisant d'albâtre, avait été exécuté dès 1474 : *Ibid.*, p. 135. Certains tombeaux d'archevêques – Maurice (1231-1235), Eudes Clément (1245-1247) et Guillaume de Durfort (1319-1330) – n'ont pu être restitués avec précision.

⁸⁷⁴ **Pommeraye 1667**, p. 490. Voir aussi **Schlicht 2005**, p. 328.

palais archiépiscopal qui fut, lui aussi, beaucoup plus somptueux que les précédents⁸⁷⁵. Actuellement, le palais ne garde que peu d'éléments du *XIII*^e siècle puisqu'il fut rebâti successivement aux *XV*^e et *XVI*^e siècles par les mêmes Guillaume d'Estouteville et Georges d'Amboise (fig. 398)⁸⁷⁶. Son luxe est cependant décrit par un inventaire de 1390 : « Au cours du *XIV*^e siècle, surtout sous Guillaume de l'Estrange et Guillaume de Vienne, cet archevêché triste et austère à l'extérieur, offrait à l'intérieur un aspect des plus brillants : sur des dressoirs aux fines sculptures, une riche vaisselle d'argent ; aux murs, des tapisseries de Flandre à grands personnages ou aux riantes verdure ; dans la Grand'Salle, un nombreux personnel d'écuyers, de fauconniers, de serviteurs de tout ordre ; aux écuries, des chevaux de poste, de carrosse et de selle ; devant la porte du palais, dans la cour d'honneur, contre le puits que surmonte un gracieux baldaquin en fer forgé, un banc sculpté qui sert de marchepied lorsque l'archevêque se met en selle ; dans le jardin, des paons à l'éclatant plumage, des fleurs variées et des vignes vigoureuses... »⁸⁷⁷. Même si ce texte décrit l'apparat du palais archiépiscopal à la fin du *XIV*^e siècle et non pas à l'époque de Guillaume de Flavacourt, il semble que les dispositions prises pour le palais à l'initiative de ce dernier se soient prolongées jusqu'à la fin du *XIV*^e siècle⁸⁷⁸. Le texte décrit d'ailleurs dès le début une situation propre au *XIV*^e siècle. On peut ensuite souligner que « l'aspect des plus brillants » du palais est décrit par l'auteur « surtout sous Guillaume de l'Estrange et Guillaume de Vienne », dans un temps très proche de l'écriture de l'inventaire. Nous y voyons la volonté de l'auteur de mettre en valeur les archevêques contemporains qui, en outre, sont ceux dont on trouve les armoiries apposées postérieurement dans les vitraux de la chapelle de la Vierge. Ainsi, le statut de l'archevêque se vit fortement conforté par la reconstruction d'un fastueux palais archiépiscopal qui revalorisait la position des évêques de leur vivant, et par la réalisation d'une véritable nécropole qui leur assurait une mémoire fastueuse après la mort.

b) Jean Roussel à Saint-Ouen

L'ambition de Jean Roussel, dit Marc d'Argent, qui fut à la tête de l'abbaye de Saint-Ouen de 1303 à 1339, semble a priori avoir été encore plus vive que celle de Guillaume de Flavacourt⁸⁷⁹. Alors que ce dernier n'est pas systématiquement évoqué comme l'initiateur

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 333-335.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁸⁷⁷ **Fuzet, Jouen 1908**, p. XXIV-XXV, d'après inventaire ADSM G 9.

⁸⁷⁸ **Schlicht 2005**, p. 336.

⁸⁷⁹ Natif de la région de Rouen, Jean Roussel, dit Marc d'Argent, occupa différentes fonctions au sein de l'abbaye avant d'en prendre la tête en 1303, et ceci jusqu'à sa mort en 1339. Pour la vie de Jean Roussel, voir

du chantier, et bien que nous n'ayons pu clairement montrer qu'il en était à la tête, l'abbé est explicitement désigné comme la source incontournable de la reconstruction de l'église (fig. 399).

La fondation de l'abbaye remonterait aux premiers rois mérovingiens, plus précisément à Clotaire I^{er}, vers 535. La première église fut dédiée aux saints Pierre et Paul, mais, entre le X^e et le XII^e siècle, le vocable fut progressivement supplanté par celui de l'évêque et abbé saint Ouen qui y avait été inhumé en 684⁸⁸⁰. On ne sait si la première église mérovingienne fut modifiée avant sa reconstruction par l'abbé Nicolas de Normandie (1042-1092), fils du duc Richard (1026-1027), vers 1066⁸⁸¹. La dédicace eut lieu en 1126 mais l'église fut incendiée dès 1136, puis une nouvelle fois en 1248. Le bâtiment, déjà fort dégradé, fut condamné par l'écroulement du chevet au début du XIV^e siècle, ce qui fut l'une des raisons invoquées pour justifier la reconstruction totale de l'édifice par Jean Roussel. On ne connaît pas le nom de l'architecte qui procéda à la réédification, car les comptes et pièces justificatives étaient déjà perdus au moment où dom Pommeraye rédigea son ouvrage, mais l'on suppose qu'il fut choisi par Jean Roussel parmi les meilleurs⁸⁸².

En effet, le chœur, construit entre 1318 et 1339, est non seulement une grande œuvre de l'architecture rayonnante, mais il comporte par ailleurs une série de verrières particulièrement ambitieuses aussi bien du point de vue formel qu'iconographique.

Nous pouvons nous interroger sur les motivations qui furent les causes de la reconstruction totale de l'édifice. Cette entreprise abbatiale commence au moment même où le chantier de Notre-Dame est en pleine effervescence. La façade des Libraires vient tout juste d'être achevée (vers 1280-vers 1310), la chapelle de la Vierge est en cours de construction (vers 1310-1322) et la façade de la Calende s'apprête à être entamée (vers 1320-1330). Bien que, nous allons le voir plus loin, ces travaux ne soient pas sans lien avec ceux de l'abbaye, les deux chantiers n'ont pas la même ampleur. La cathédrale avait déjà largement initié ses travaux de rénovation de l'église romane durant le XIII^e siècle, si bien que les travaux du tournant du XIV^e siècle s'apparentent plutôt à des embellissements qu'à une réelle reconstruction. À la même époque, l'abbaye de Saint-Ouen ne pouvait s'enorgueillir d'une construction de style gothique puisque subsistait l'ancienne église romane, de surcroît en très mauvais état. Cela semblait une excellente justification pour refaire à neuf l'ensemble de l'église. Cela dit,

Gilbert 1822, p. 17, note de bas de page 3.

⁸⁸⁰ **Masson 1926**, p. 102.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁸² **Beaurepaire 1874**, p. 441.

cette reconstruction intervint assez tardivement compte tenu de la dégradation de l'édifice. Ce n'est donc pas un hasard si elle a lieu sous l'abbatiat de Jean Roussel, mais bien parce qu'il en est le moteur principal.

Celui-ci garda les mêmes proportions en largeur pour la nouvelle église mais agrandit considérablement l'espace du chœur en longueur. L'ancien chœur roman ne comportait que deux travées avec une chapelle d'axe enserrée par deux chapelles orientées. Le nouveau chœur est doté de trois travées prolongées à l'est par une abside à cinq chapelles rayonnantes. La chapelle d'axe consacrée à la Vierge est, comme dans la cathédrale, plus longue que les autres : deux travées droites précèdent un chevet à trois pans. Elle est cependant beaucoup moins imposante que celle entreprise simultanément à la cathédrale. L'ambition de Jean Roussel n'était pas concentrée dans ce seul espace architectural, contrairement à la cathédrale, mais s'étendait en réalité à l'ensemble de l'édifice, et particulièrement au chœur : l'abbé pouvait y transposer le faste architectural et iconographique, et n'était pas limité à la seule chapelle d'axe – comme dans la cathédrale. C'est pourquoi la comparaison des deux chapelles d'axe montre plus de dissemblances que de ressemblances (fig. 400). Il faut alors davantage mettre en rapport la chapelle de la Vierge de la cathédrale avec l'ensemble architectural de Saint-Ouen, également élaboré pour former une unité architecturale dans laquelle se déploie un programme iconographique cohérent.

À l'instar de la cathédrale, le chœur de Saint-Ouen est conçu pour glorifier la figure épiscopale et abbatiale, et en premier lieu Jean Roussel. Les sources rappellent systématiquement que l'entreprise de reconstruction de l'église est l'œuvre de l'abbé : « Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen »⁸⁸³. Au XVII^e siècle, dom Pommeraye évoque encore les qualités de bâtisseur de Jean Roussel : « L'an 1318, l'incomparable abbé Marc d'Argent porté d'un zèle extraordinaire pour la décoration de la maison de Dieu, où l'on voyait encore des vestiges du dernier embra-sement, forma un dessein digne d'un grand prince et beaucoup au-dessus de ce qu'on devait attendre d'une personne particulière. J'apprends d'un ancien manuscrit de cette

⁸⁸³ Le texte est conservé (BNF ms. 04946) et publié dans Michel 1840, p. 23-28 : « L'abbé Jehan Marc-d'Argent tout plain de bien et d'aumentacions fist en la dite prieurté, et fist la grant sale que l'en apele quant à present l'Enfermerie, et mout d'autres chozes qui chi ne sunt pas escriptes. Et trova le dit abbé l'abéie bien garnie de tous biens souffisanment et de bons arrierages en grains et en deniers, qui estoient deus à la dite abaie trops plus qu'ele ne devoit, sans compareson. Il conquist moust grandement de rentes et augmenta de mout de biens, et commença le neuf moustier de Saint-Ouen, et fist dessusques as piliers de la tour ; lesquiex piliers il consumma, et deux autres au-desseux, si comme cy devant est escript. » L'épitaphe de sa tombe, qui se trouvait sur le côté droit de la chapelle de la Vierge, rappelle également son rôle : « *Hic jacet frater Johannes Marc d'Argent, alias Roussel, comdam abbas istius monasterii ; qui incepit edificare istam ecclesiam de novo, et fecit chorum et capellas et pilliaria turris et magnam partem crucis monasterii antedicti.* » *Ibid.*, p. 27.

abbaye que cet excellent homme se porta à une si haute entreprise par le conseil de Charles Comte de Valois, qui l'aimait uniquement et qui même lui donna une somme d'argent assez considérable pour être employée à cet édifice »⁸⁸⁴.

Nous ne conservons pas de portrait de l'abbé en dévotion, contrairement à la cathédrale, mais il est fort possible que les vitraux étaient ornés de sa représentation ou au moins de ses armoiries. Comme dans la cathédrale, l'achèvement du chœur fut parachevé par l'inhumation de Jean Roussel et la mise en place de son tombeau dans la chapelle de la Vierge. Tout comme les chanoines l'avaient fait à Notre-Dame, le tombeau de Jean Roussel fut placé contre le mur droit de la chapelle en face du tombeau de son prédécesseur, l'abbé Nicolas de Normandie, mort en 1092, dont les restes furent transférés à cet endroit par Jean Roussel lui-même⁸⁸⁵ : « Nichole, abbé de l'abbaye de Saint-Ouen augmenta l'église moult richement de dras et de vestemens et de plusieurs autres richesses. Et fu enfouy en la dite abbaye, devant le grant autel, en mys le cuer ; et y furent trouvés plusieurs de ses os et une pieche de plon, là où son non estoit escript. Les quix ossemens furent translétés et mis en une noble sepulture en la chapele Nostre-Dame, en la partie senestre, assés tost après que nouviau moustier qui est maintenant fu commenchié, qui fi commenchié l'an MCCCXIX »⁸⁸⁶. Le tombeau de Jean Roussel fut quant à lui placé du côté droit : « Lequel abbé trespasé, il fut ordené oar dant Regnaut du Quesnay, qui lors estoit priour conventual du moustier de Saint-Ouen... que le corps de li seroit le samedi ensuiant enterré en la chapelle Nostre-Dame dudit moustier de Saint-Ouen »⁸⁸⁷. Un certain nombre de grandes personnalités furent convoquées le jour de son enterrement : « Et cen ordené, eulz firent feire pluseurs lettres adrechantes as abbés de Fescamp, du Bec-Helluin, de Jeumieges, de Saint-Vandrille, de Saint-Victor-en-Caus, de Sainte-Katherine de l'Ille-Dieu et à plusieurs autres abbés et prieurs, et à monseigneur Pierres de Preaus, monseigneur Guillaume Malet seigneur de Vasqueul, et plusieurs autres chevaliers et seigneurs, en eulz supliant, priant et requerant que il leur pleust estre le dit samedi à l'enterrement dudit abbé »⁸⁸⁸. La Chronique des abbés de Saint-Ouen rend hommage à l'abbé en faisant un récit long et détaillé de ses funérailles. Y est relatée la préparation du corps : « Il fu tantost pourveu de sa sepulture. Et furent achatés deux biaux draps d'or et honestes, qui cousterent XLV livres tournois, et puis furent bordés de noirs cendaux. Et par emprès le corps dudit abbé fut appareillié et ordené mout deuement et honestement par mestre

⁸⁸⁴ Pommeraye 1662, p. 189.

⁸⁸⁵ La Bunodière 1897, p. 6.

⁸⁸⁶ Michel 1840, p. 1-2, d'après BNF ms. 04946.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 23, d'après *Id.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 24, d'après *Id.*

Jehan de Fontenay, surgien de Rouen mout loé et approuvé en teles choses. Lequel corps ainsi apparellié et ordené et vestu comme pontifical fut mis en present au milieu de la salle du manoir de Biorel, sus un grant barst mout bel et honeste, couvert dez draps d'or devant dis, le chief sus un grant oreiller de drap d'or, l'anel ou doi, sa croche en sa main »⁸⁸⁹. Puis le parcours qu'il emprunte à travers la ville avant de revenir à Saint-Ouen : « Et fut le corps du dit abbé apporté tout au lonc dez rues d'Aubevoie et de Biauvoisine et de la rue Saint-Ouen au dit moustier de Saint-Ouen, et mis en present en cueur devant le mestre-autel, en une chapelle bien faite et ordenée ou cueur devant dit, couverte de naire tele bien et deuement ; sus laquelle chapelle il avoit très bel et grant luminaire de cierges de chire. »⁸⁹⁰ Est enfin évoquée la cérémonie avant l'inhumation.

Alors que Guillaume de Flavacourt avait fait placer le tombeau de son prédécesseur immédiat, Jean Roussel prévoit de mettre en face de lui celui qui avait été à l'origine de la reconstruction de l'église romane. Il s'agissait donc de mettre en valeur la figure d'évergète ecclésiastique puisque se retrouvaient l'un en face de l'autre les deux grands bâtisseurs de l'histoire monumentale de Saint-Ouen. La *memoria* abbatiale se trouvait ainsi inextricablement liée à l'histoire architecturale et ornementale de l'édifice, d'autant que, nous allons le voir, les deux abbés sont mis en parallèle avec d'autres saints abbés normands qui avaient eux-mêmes été à la source du développement architectural des abbayes en Normandie.

Nous ne connaissons malheureusement pas la composition et l'ornementation des ces deux tombeaux, mais nous savons qu'une cavité avait été aménagée dans le mur méridional de la chapelle pour accueillir le tombeau de Jean Roussel⁸⁹¹. Voici ce que relate la *Chronique* : « la messe dite, le corps dudit abbé fut despoullié des bons vestemens pontificals, et de l'atour pontifical, et vestu et ordené d'autres vestemens et adorné d'autre abit pontifical, comme de mistre sans cindales, de croche, d'anel et de toutes autres choses à cen neccessaires et conve-nables. Et puis fu mis en un coffre de fust, et après en un autre coffre de plon bien scellé de bon estain. Et fut escript en une table de plon cousue en chief du coffre de plon, en latin : *Hic jacet frater Johannes Marc d'Argent, alias Roussel, comdam abbas istius monasterii ; qui incepit edificare istam ecclesiam de novo, et fecit chorum et capellas et pilliaria turris et magnam partem crucis monasterii antedicti*. Et cen fait, le corps d'icelli abbé fut mis en une sépulture en la capele Nostre-Dame du moustier dessus dit ; laquele il fit

⁸⁸⁹ *Id.*, d'après *Id.*

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 25, d'après *Id.*

⁸⁹¹ **Tombe...1842.**

faire à son vivant en la destre partie d'icelle capelle. »⁸⁹² L'épithaphe complète ainsi la symbolique élaborée par l'in-humation en vis-à-vis des deux grands bâtisseurs en commémorant encore une fois l'œuvre de l'abbé.

Jean Roussel y avait par ailleurs fait transférer le tombeau de son prédécesseur, l'abbé Jean d'Auteuil⁸⁹³, comme Guillaume de Flavacourt dans la cathédrale. Il s'agissait là aussi de valoriser la lignée abbatiale. Malgré cela, la chapelle de la Vierge ne devint pas à proprement parler une nécropole abbatiale comme elle l'était désormais à la cathédrale. C'est dans l'ensemble du chœur que les abbés se firent enterrer, avec certains emplacements privilégiés. Jean Roussel déplaça le tombeau de l'abbé Jean de Fontaine, mort en 1287 et enterré dans l'ancienne église, non pas dans la chapelle mais dans le chœur, entre le grand et le petit autel, et celui de l'abbé Hugues de Courmoulin, mort en 1251, dans la chapelle Saint-André⁸⁹⁴. En effet, hormis les trois abbés précédemment cités, seul le cardinal Cibo, abbé de Saint-Ouen de 1515 à 1545, se fit également enterrer dans la chapelle. On pourrait évoquer l'espace limité de la chapelle mais nous savons que d'autres religieux et même des laïcs se firent inhumer à cet endroit (tableau 33)⁸⁹⁵. Par la suite, plusieurs abbés des XIV^e et XV^e siècles furent enterrés dans la chapelle Saint-Jean-et-Saint-Étienne qui semble avoir eu un certain succès.

Jean Roussel choisit donc de transférer les tombeaux de deux abbés ayant une valeur symbolique pour mettre en valeur sa propre personne : son prédécesseur immédiat pour montrer sa légitimité dans la lignée abbatiale et l'autre grande figure d'abbé bâtisseur pour renforcer sa position dans la mémoire abbatiale. Comme Guillaume de Flavacourt l'avait fait dans la cathédrale, Jean Roussel avait non seulement reconstruit au sens propre et figuré l'église mais il avait également édifié sa propre commémoration au sein de l'église. L'espace du chœur, qui avait été rebâti avec faste, servit alors de nécropole abbatiale tout comme la chapelle de la Vierge dans la cathédrale.

Ce faste architectural, iconographique et liturgique initié par Guillaume de Flavacourt et Jean Roussel, et destiné à mettre en scène leur propre mémoire, fut accompagné de procédés iconographiques utilisés pour valoriser la memoria abbatiale et épiscopale.

c) La sainte lignée

⁸⁹² Michel 1840, p. 27, d'après BNF ms. 04946.

⁸⁹³ La Bunodière 1897, p. 7.

⁸⁹⁴ Ibid., p. 3, 5.

⁸⁹⁵ Ibid., p. 6-9.

1- Le culte des saints évêques et abbés

Le programme iconographique de la chapelle de la Vierge de la cathédrale a été conçu pour exalter la figure de l'archevêque puisqu'il est essentiellement consacré aux saints évêques rouennais : seules trois baies sur neuf illustrent la vie de la sainte patronne, qui occupe cependant un emplacement privilégié dans les trois baies d'axe (baies 0-2 ; vers 1310-1322). Il est d'ores et déjà étonnant de constater que, dédiée à la Vierge, la chapelle est toutefois presque entièrement consacrée à une iconographie hagiographique.

Les six autres verrières (baies 3-8 ; vers 1310-1322 ; fig. 401-404) étaient ornées de grandes figures d'évêques, en pied sous des dais de très grande dimensions, revêtus de leur *pallium* et tenant la crosse d'une main, l'autre main saisissant un livre ou faisant un geste de bénédiction. Les baies 5 à 8 présentent quatre archevêques par verrière tandis que les baies 3 et 4, plus étroites et aujourd'hui disparues, comportaient probablement deux archevêques chacune. L'hypothèse de verrières ornées des quatre premiers archevêques rouennais connus – Nicaise (vers 250), Mellon (260-312), Avitien (311-325) et Sever (325-341) – est également celle émise par M. Schlicht⁸⁹⁶. Il semble en effet très probable que la série des évêques rouennais s'apparente à une liste épiscopale remontant à ce que l'on pensait être les origines du diocèse. C'est pourquoi il était important d'y faire figurer les quatre premiers archevêques.

D'ailleurs, la plupart des vingt archevêques, dont les fondateurs du diocèse, étaient en fonction aux premiers temps de l'épiscopat rouennais. Seuls deux d'entre eux ont été évêques après le VIII^e siècle (tableau 34)⁸⁹⁷. Bien qu'ils n'aient pas tous été canonisés, leur mise en scène processionnelle dans cette partie de l'édifice contribuait à les sanctifier. L'ambition était de créer, grâce à leur présence dans les vitraux, une descendance locale sainte qui s'insérerait dans le programme eschatologique établi aux portails des Libraires et de la Calende⁸⁹⁸. Cela paraît assez novateur dans l'iconographie cathédrale puisqu'au XIII^e siècle les vitraux affichaient essentiellement des saints comme Nicolas, Étienne ou Jean-Baptiste, dont les reliques étaient conservées dans la cathédrale.

La mise en scène et le choix de ces archevêques semblent étonnants si l'on considère la dédicace de la chapelle, d'une part, et les listes épiscopales des XIII^e et XIV^e siècles, d'autre part⁸⁹⁹. Dans les *Actes des archevêques*, l'auteur trace une liste exhaustive d'une quarantaine de figures d'évêques depuis les origines jusqu'au XI^e siècle. Il passe très vite sur les plus po-

⁸⁹⁶ Schlicht 2005, p. 336-337.

⁸⁹⁷ Maurille a vécu au XI^e siècle et Maurice est mort en 1237.

⁸⁹⁸ Voir Partie I, p. 54-57.

⁸⁹⁹ Schlicht 2005, p. 337.

pulaires d'entre eux (Godard, Romain, Ouen, Ansbert), pour lesquels il renvoie aux *vita* : « Nous avons bonne mémoire de ces trois prélats et du bienheureux Godard, parce que leurs actes ont été consignés par écrit par des hommes de toute confiance ». D'autres figures dont les vies n'ont pas été consignées sont beaucoup plus développées, particulièrement Maurille, l'un des derniers évêques de la liste. On peut donc s'interroger sur le choix des vingt archevêques qui devaient orner les prestigieux vitraux de la nouvelle chapelle. Comment sélectionner quelques prélats parmi l'ensemble des archevêques dont la plupart d'entre eux n'avaient jamais été officiellement canonisés ? Excepté le choix d'évêques les plus anciens, il semble qu'on opta aussi bien pour des évêques « populaires » que pour d'autres plus obscurs.

Par ailleurs, on pourrait s'attendre à la représentation d'une vraie lignée chronologique. Or, hormis pour les vitraux disparus qui représentaient en tête de série les quatre premiers archevêques – Nicaise (vers 250), Mellon (260-312), Avitien (311-325), Sever (325-341) – les suivants comprennent chacun des prélats de différentes époques (tableau 34) : ainsi la baie 5 est ornée d'évêques des VI^e et VII^e siècles, la baie 6 de prélats ayant été en fonctions aussi bien au V^e qu'aux VI^e ou VII^e siècles. Enfin les baies 7 et 8, les plus éloignées des baies 3 et 4 où se trouvent les évêques les plus anciens, présentent une grande diversité chronologique : dans la première des évêques des IV^e, V^e et XIII^e siècles, et dans la seconde des VI^e, VIII^e et XI^e siècles. Il n'y a donc pas d'évolution chronologique claire des baies orientales aux baies occidentales, à l'instar de ce qui avait été initié dans les baies 3 et 4. Nous avons, en vain, essayé de reconstituer un ordre chronologique logique, puisque nous avons aussi constaté que certaines figures se succédaient dans les vitraux comme ils l'avaient fait à la tête de l'archevêché. C'est le cas de Godard (vers 488-525) et Filleul (525-542) ou Ouen (646-689) et Ansbert (689-695) dans la baie 5 ; ou encore de Victrice (393-417) et Innocent (417-vers 426) dans la baie 6 et de Rémi (753-762) et Hugues (762-769) dans la baie 8. Ceci pourrait être l'indication de la recherche d'un effet chronologique. L'ordre des lancettes dans la suite de vitraux a-t-il été bouleversé du fait des nombreuses réparations effectuées sur ces derniers ? C'est une possibilité qui permettrait d'expliquer cette absence de rigueur dans l'ordre chronologique que l'on pourrait attendre dans un programme si soigneusement composé. Cependant, l'analyse minutieuse des baldaquins sous lesquels ont été placés les archevêques révèle une disposition qui ne paraît pas avoir été modifiée depuis l'origine (tableau 35, 36). Ainsi, les types architecturaux sont très différents d'une verrière à l'autre. L'aspect général de chacun des groupes de baldaquins est différent pour chaque verrière et a ses caractéristiques propres : un certain nombre de détails qui sont reproduits d'une lancette à l'autre ne figurent pas dans

les autres baies. Dans la baie 5 par exemple, nous trouvons la présence d'animaux tandis que la baie 7 figure des anges et la baie 8 présente des piles blanches. Par ailleurs, chaque verrière, composée de quatre lancettes, répète ainsi les mêmes détails en fonctionnant par paire : la première lancette est associée à la troisième et la deuxième à la quatrième. La première et la troisième lancette de la baie 5 comportent des motifs de points et de traits dans la structure du gâble alors que la deuxième et la quatrième ont des traits pleins. Une alternance de couleur est utilisée dans la baie 6 où les trilobes sont successivement blancs puis jaunes et blancs. L'analyse détaillée des structures architecturales aboutit ainsi à une cohérence devant être celle d'origine. Il apparaît donc que l'ordre initial n'a pas été bouleversé par les restaurations.

Nous avons donc émis plusieurs hypothèses sur l'ordre adopté dans la série. Nous avons tout d'abord recherché un lien avec le contexte liturgique dans lequel cette série a été élaborée. On sait qu'une confrérie de Saint-Romain, également dédiée à saint Nicaise, saint Ouen, saint Victrice et saint Ansbert, fut créée à cette époque, et que la fête de saint Hugues fut instaurée tandis que celle de saint Ansbert fut triplée. Le chanoine Guy le Rabscher raviva la dévotion pour saint Mellon en faisant tripler sa fête. Par ailleurs, un nouvel office fut composé pour le saint : 30 sols tournois devaient être donnés à chaque chanoine qui y assisterait et aux chapelains et chantres qui connaîtraient l'histoire du saint⁹⁰⁰. Tous ces saints sont effectivement présents dans les vitraux de la chapelle de la Vierge, mais leur disposition ne semble pas suivre une quelconque préférence liturgique puisqu'ils sont répartis dans toutes les baies. L'hypothèse la plus probable, même si la question reste ouverte, est la popularité des archevêques et leur aura de sainteté. Ainsi, tous les siècles des origines chrétiennes sont représentés par au moins une figure d'évêque, jusqu'à Hugues (mort en 769). Les évêques les plus populaires – Romain, Ouen, Ansbert, Godard – sont situés dans les verrières 5 et 6, celles qui sont les plus proches des saints évêques des origines dans les baies 3 et 4. Aucun évêque entre 769 et le XI^e siècle n'est représenté, traduisant la volonté d'insister sur une période lointaine et révolue, celle des origines chrétiennes du diocèse de Rouen. Seuls deux évêques évoquent une période plus contemporaine : Maurille et Maurice. Le premier a dédié la nouvelle église romane en 1063 et il est probable que sa mort, quelques années plus tard en 1067, ait été associée à la reconstruction prestigieuse de l'église. Dudon de Saint-Quentin décrit ainsi les événements qui entourèrent sa mort : « Or aussitôt ils placèrent rapidement son saint corps dans un cercueil, et l'ayant transporté dans la ville de Rouen avec des grands gémissements,

⁹⁰⁰ Pommeraye 1686, p. 602.

ils l'ensevelirent honorablement dans l'église de la bienheureuse Marie mère de Dieu »⁹⁰¹. La dédicace et son tombeau sont par ailleurs associés à l'inhumation des premiers ducs Rollon et Guillaume Longue Épée⁹⁰². Les qualités de l'archevêque étaient suffisamment reconnues pour qu'il bénéficie d'une inscription posthume sur un pilier du haut de la nef : « *In Media Navi e regione hujus columnae jacet beatae mem. Maurillus archiep. Rotom. an. MLV. hanc basilicam perfecit consecravitque anno MLXIIIIVIX enatos berengarii errores in provin. concil. praefocavit plenus meritis obiit an. MLXVII hoc pontif. normanni guillel. duce anglia potiti sunt anno MLXVI* »⁹⁰³. Le texte souligne bien le caractère de sainteté qui entoure le prélat. On accordait tant d'importance à cette figure rouennaise que l'archevêque Guillaume d'Estouteville voulut faire enterrer son cœur à l'endroit présumé de sa sépulture⁹⁰⁴. La présence de Maurice reste plus énigmatique mais son tombeau, dans la chapelle de la Vierge, dont la structure et l'iconographie sont proches de celles des sépultures d'Eudes Rigaud et de Guillaume de Flavacourt, pourrait expliquer sa mise au pinacle aux côtés de ses saints prédécesseurs. L'assimilation entre les saints évêques contemporains et les saints des origines serait ainsi encore plus évidente. Ces deux derniers archevêques sont, comme il convient puisque bénéficiant d'un culte moindre, placés dans les baies des extrémités. Le degré de sainteté ou de popularité des évêques pourrait ainsi expliquer l'ordre dans lequel ils ont été placés, leur légitimité et leur aura leur permettant d'être au plus près de l'axe de la chapelle.

Les inscriptions nominatives qui ont été insérées au-dessus de chaque archevêque indiquent que ce n'est pas uniquement le corps épiscopal que l'on a voulu représenter – comme on a pu le faire sur d'autres supports⁹⁰⁵ – mais également chaque membre de la lignée sainte.

Ce programme hagiographique à la gloire des archevêques locaux était donc tout à fait

⁹⁰¹ Deville 1881, p. 8-9, 18.

⁹⁰² Carment-Lanfry 1970, p. 6.

⁹⁰³ Deville 1833, p. 186 : « Au milieu de la nef, dans la direction de cette colonne, gît Maurile, de bienheureuse mémoire, archevêque de Rouen en l'année 1055. Il acheva cette basilique et en fit la consécration en 1063. Dans un concile provincial il étouffa les erreurs naissantes de Bérenger. Plein de vertus, il décéda l'an 1067. Sous son pontificat, les Normands, ayant le duc Guillaume à leur tête, ont conquis l'Angleterre en l'année 1066. »

⁹⁰⁴ Une inscription se trouvant sur un des piliers du haut de la nef évoque la réfection du tombeau : « *Perenni memoriae d. d. Guillelmi d'Estouteville S. R. ecc. cardinalis arch. Rotom. an. MCCCCLIII a. sum. Pont. Nicolao V ad. carolum VII Galliarum Regem lagati a latere qui rotom. ecclesiam amantissimi cordis heredem romae moriens instituit anno MCCCCLXXXII reconditum est in tumulo B. Maurilii archiep* », retranscrite dans Loth 1879, p. 546-547.

⁹⁰⁵ Voir par exemple les statues d'archevêques du portail des Libraires et de l'extérieur de la nef, ou encore la rose du transept nord où les figures ne sont pas individualisées.

novateur et se voyait encore complété par des dispositions liturgiques initiées, semble-t-il, par Guillaume de Flavacourt⁹⁰⁶. Il fit ainsi réaliser deux nouvelles châsses, l'une destinée aux reliques de saint Mellon en 1296 et l'autre à celles de saint Sever en 1299⁹⁰⁷. Pourtant, les reliques de saint Sever conservées dans la cathédrale n'étaient pas celles de l'évêque de Rouen mais d'Avranches, dont la vie ornaît un vitrail du XIII^e siècle dans la nef (actuellement baie 51). Il semble donc que l'archevêque et le chapitre n'aient pas hésité à entretenir la confusion sur l'identité du saint afin de bénéficier d'une relique supplémentaire d'un saint local. En 1281, Guillaume de Flavacourt tripla la fête de saint Ansbert et le clergé introduisit les fêtes d'autres archevêques locaux comme celle de saint Hugues, en 1309, alors qu'au cours du XIII^e siècle saint Romain avait été le seul archevêque rouennais à se voir consacrer une fête triple aux côtés de saints comme Pierre et Paul, Julien du Mans, Jean-Baptiste ou encore Jean l'Évangéliste⁹⁰⁸. Cet intérêt soudain pour les évêques rouennais dans la liturgie de la cathédrale est particulièrement marquant puisqu'il ne concerne qu'une période très courte. En effet, les deux successeurs de Guillaume de Flavacourt, Gilles Aycelin et Guillaume de Durfort, firent respectivement tripler la Fête-Dieu (1317) et celle de saint Didier, évêque de Langres (1321)⁹⁰⁹. Par ailleurs, une confrérie de Saint-Romain, également dédiée à Nicaise, Ouen, Victrice, Ansbert et Mellon, fut fondée dans la cathédrale en 1293⁹¹⁰.

Ainsi, le faste architectural, iconographique et liturgique s'organise autour du culte des saints évêques locaux au tournant du XIV^e siècle.

Ce culte est renforcé par un procédé courant de l'iconographie hagiographique qui fonctionne sur un lien de similitude entre apôtres et archevêques⁹¹¹, permettant de suggérer et de légitimer une ascendance apostolique. À l'origine, douze apôtres logés dans les médaillons devaient surmonter les saints évêques, créant ainsi une équivalence locale à la sainteté des disciples du Christ (fig. 405) : comme les apôtres qui ont parcouru le monde pour diffuser la parole du Christ, les évêques rouennais ont évangélisé leur région et en sont devenus les chefs spirituels.

L'assimilation entre évêques et apôtres avait été entreprise dès les premiers siècles du christianisme⁹¹². En effet, saint Paul, dans sa Première Épître à saint Timothée, attribue à

⁹⁰⁶ Schlicht 1999, p. 274-275.

⁹⁰⁷ Pommeraye 1686, p. 76.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 587.

⁹⁰⁹ Schlicht 2005, p. 339-340.

⁹¹⁰ ADSM G 3562.

⁹¹¹ À l'origine, le terme fait référence à l'identité, la ressemblance entre Dieu et le Christ. Voir DCLF 2005, t. IV, p. 795.

⁹¹² Fontaine 1995, p. 43.

l'évêque la capacité d'enseigner la foi, d'expliquer la Parole du Christ et de la répandre. Les évêques doivent ainsi prendre naturellement la succession des apôtres, comme l'indique Clément de Rome dans sa Première Épître aux Corinthiens : « Les apôtres ont reçu pour nous la bonne nouvelle par le Seigneur Jésus Christ... Ils prêchaient dans les campagnes et dans les villes et ils en établissaient les prémices, ils les éprouvaient par l'Esprit, afin d'en faire les évêques et les diacres de futurs croyants »⁹¹³. Dans les textes de canonisation de la fin du Moyen Âge, le saint évêque apparaît encore comme celui qui doit défendre son église et transmettre la foi, comme le firent autrefois les apôtres⁹¹⁴.

Le parallèle visuel entre le cortège des apôtres et celui des évêques dans un programme iconographique eschatologique – avec l'évocation du Jugement dernier et du salut aux portails des Libraires et de la Calende – permettait ainsi de faire remonter le diocèse de Rouen et sa cathédrale aux origines du christianisme.

À Saint-Ouen, Jean Roussel se servit des mêmes procédés iconographiques qu'à la cathédrale, mais à l'échelle de l'église. De ce fait, les abbés qui furent enterrés dans la nouvelle chapelle axiale étaient au cœur d'un programme vitré mêlant des représentations de saints locaux et de saints universels. En effet, les chapelles rayonnantes du chœur sont consacrées aux apôtres André, Jean, Jacques le Majeur, Barthélemy, Matthieu, ainsi qu'à saint Jean-Baptiste (fig. 406). Les autres chapelles du chœur affichent des représentations d'Étienne, Éloi, Thomas Becket, Michel et Nicaise, un des premiers évêques de Rouen. Les fenêtres hautes du chœur, du transept et de la nef comportent une succession ininterrompue d'apôtres, d'évêques et abbés universels et locaux (fig. 407). L'iconographie des fenêtres basses et hautes de Saint-Ouen, en plus de présenter la sainte lignée des archevêques et abbés rouennais – dont les fonctions étaient confondues à l'origine du diocèse – met l'accent, comme dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale, sur le lien de similitude qui existe entre ces derniers et les apôtres. À la cathédrale, des médaillons dans lesquels figurent les apôtres surmontent simplement certaines figures d'archevêques, alors qu'à Saint-Ouen le lien est beaucoup plus complexe puisqu'il se lit aussi bien dans l'emplacement des vitraux que dans leur iconographie et leur construction formelle.

La composition des verrières du chœur (1325-1339) présente saint Nicaise comme l'apôtre de Rouen : le saint, auquel l'abbé a consacré un cycle dans le chœur (baie 18), y est

⁹¹³ Épître aux Corinthiens, 42, 1-2

⁹¹⁴ **Vauchez 1981**, p. 340.

placé à la suite des saints André, Jacques, Jean, Matthieu et Barthélemy, premiers apôtres à avoir suivis le Christ, auxquels sont réservées les chapelles rayonnantes. Par ailleurs, le Martyre du saint évêque est placé en face de celui du premier martyr universel, saint Étienne (baie 17), ce qui fait de lui, outre le premier apôtre local, le premier martyr du diocèse. La parenté des deux saints est accentuée par l'analogie dans l'iconographie et la composition des deux verrières (fig. 407). Les épisodes de la vie du saint archevêque prennent donc modèle sur les principales scènes de la vie des apôtres. La Mission évangélique de saint Nicaise et de ses compagnons envoyés par le pape Clément en Gaule est comparable à l'Appel du Christ des saints André, Pierre et Jacques (baie 6 ; fig. 408). Le thème de la Prédication est présent aussi bien dans la vie de saint Nicaise que dans celle de saint Barthélemy (baie 14 ; fig. 409). Le triomphe des vertus chrétiennes sur le démon ou les animaux sauvages symbolisant le paga-nisme est visible dans la Victoire de saint Nicaise sur un dragon du Vexin et dans celle de Saint André chassant de la ville des démons, qu'il change en chiens (baie 8 ; fig. 410). Dans la scène où Saint Nicaise chasse un diable d'une grotte, il effectue le même geste de la main que lorsque Saint Barthélemy exorcise la fille d'un roi possédée par le démon (baie 12 ; fig. 411).

Par ailleurs, saint Ouen est lui aussi introduit dans la lignée apostolique puisque, dans les fenêtres hautes, il se trouve en bonne place entre saint Pierre et saint Paul, les premiers patrons de l'église (baie 202 ; fig. 412). Il se tient en tête du cortège des apôtres et des évangélistes, terminé par les saints archevêques Romain et Mellon qui, bien que situés à l'extrémité, représentent des figures constitutives du christianisme local (fig. 413-415). Saint Éloi, qui fut consacré à Rouen évêque de Noyon en même temps que saint Ouen, partage l'iconographie de la baie 19 avec saint Thomas Becket (fig. 406). Il faut noter enfin qu'apôtres et saints sont entourés par deux représentations de la lignée biblique, l'Arbre de Jessé (baie 216) et la Hiérarchie céleste, figurées dans les roses du transept (baie 215). À Saint-Ouen, la référence apostolique des archevêques rouennais est plus explicite qu'à la cathédrale par l'ampleur du développement iconographique consacré à saint Nicaise et à saint Ouen. Elle traduit bien la volonté de Jean Roussel d'insérer l'abbaye dans la lignée apostolique.

Cependant, le programme iconographique va encore au-delà en montrant que c'est le monachisme bénédictin, à travers notamment la figure de saint Ouen, qui est à la source de la christianisation du diocèse. Saint Ouen, même s'il vêtu en archevêque, est implicitement

montré comme le fondateur du monachisme local (fig. 412)⁹¹⁵. Il est effectivement suivi dans la dernière verrière du chœur des grands moines universels des origines (IV^e-VII^e siècles) : saint Benoît et saint Maur sont à la source du monachisme bénédictin (baie 210 ; fig. 416)⁹¹⁶ ; saint Martin, représenté en évêque de Tours, est lié au plus ancien établissement monastique d'Occident ; saint Jérôme porte la coule bénédictine car, au-delà de sa fonction de docteur de l'Église, il fut abbé de Bethléem ; saint Grégoire était à la tête d'un monastère qui se trouvait dans sa propre maison ; enfin, saint Ansbert, abbé de Fontenelle et de Saint-Ouen avant d'être archevêque de Rouen, termine cette série, certainement parce qu'il est l'équivalent normand de ces saints universels et peut-être aussi parce que, en tant que successeur de saint Ouen, il fit la translation des reliques de ce dernier dans le chœur de l'église. Malgré la diversité de leurs fonctions, tous sont des abbés modèles car ils ont contribué à la diffusion du christianisme dans le monde. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ils ne sont pas placés dans l'ordre chronologique, car pour illustrer la dualité des origines chrétiennes de Rouen, épiscopales et monastiques, la verrière se compose en alternance d'une figure d'archevêque et d'abbé.

Par ailleurs, dans les verrières du transept, exécutées vers 1454-1483, saint Ouen est accompagné d'une série de moines du VII^e siècle qu'il avait lui-même placés à la tête des grandes abbayes normandes (baies 212, 214, 220 ; fig. 417-419) : ainsi saint Leufroy qui fut abbé de La Croix-Saint-Leufroy, près d'Evreux, à un endroit désigné par saint Ouen lui-même, saint Wandrille, abbé de Fontenelle⁹¹⁷, saint Philibert de Jumièges⁹¹⁸, saint Laumer de Corbion près de Mortagne et saint Germer de Saint-Germer-de-Fly dans l'Oise⁹¹⁹. Ils sont encadrés par des archevêques universels comme les saints Nicolas, Éloi, Rémi ou Laurent, des archevêques des diocèses voisins tels saint Julien du Mans et saint Lubin de Chartres ou encore des archevêques Pères de l'Église comme saint Ambroise ou saint Augustin.

Les cinq fenêtres suivantes, réalisées dans les baies de la nef à la fin du XV^e siècle sous l'abbatiat d'Antoine Bohier, sans complètement renoncer au parti pris de Jean Roussel, paraissent moins cohérentes. Des cartons ont été réemployés à plusieurs reprises et certaines

⁹¹⁵ Né vers 600, il travaille comme conseiller à la cour de Dagobert jusqu'en 641. À cette date, il devient archevêque de Rouen jusqu'à sa mort en 684. Comme Romain, il combat le paganisme et fonde de nombreux établissements monastiques dans le diocèse. Pour la vie de saint Ouen, voir **Masson 1930**, p. 11-14.

⁹¹⁶ Saint Benoît rédigea la règle de l'ordre des bénédictins au monastère du Mont-Cassin qu'il avait fondé avec saint Maur en 528.

⁹¹⁷ Saint Wandrille travailla à la cour de Dagobert tout comme saint Ouen dont il était proche. Ce dernier le plaça à la tête d'un des monastères les plus prospères de Normandie qui prit le nom de Saint-Wandrille.

⁹¹⁸ Il se forma à la cour de Dagobert II avant de prendre la direction de l'abbaye de Jumièges et du couvent de religieuses de Pavilly.

⁹¹⁹ Pour l'analyse de l'iconographie des fenêtres hautes voir **Pottier 1994 (2)**, p. 39-40.

figures sont ainsi répétées plusieurs fois⁹²⁰. Le mauvais état des inscriptions sur les sou-bassements et les possibles déplacements entre les figures lors de la repose des vitraux empêchent souvent de retrouver la logique iconographique des premières verrières. Malgré cela, la référence au monachisme continue d'apparaître clairement avec la représentation de moines normands – tels saint Salvius de Saint-Saire, saint Vulfran de Saint-Wandrille et saint Valéry – ou d'archevêques ayant été abbés comme saint Guillaume (fig. 420). Les origines locales sont de nouveau rappelées par la présence d'évêques normands – comme saint Leu ou saint Vigor de Bayeux, saint Sever d'Avranches, saint Lô de Coutances et saint Ursin de Bourges, patron de Lisieux – ou bretons – tels saint Maclou et saint Magloire de Dol –, ou encore par des saints d'églises ayant eu un lien direct avec saint Ouen, comme l'archevêque Raoul de Saint-Médard de Soissons. Les dernières verrières de la nef, posées à la fin du XVI^e siècle, reproduisent le même schéma, mais de façon caricaturale et désordonnée.

L'alternance entre les représentations d'abbés et d'archevêques, telle qu'elle avait été définie par Jean Roussel dans la dernière verrière du chœur, fut reproduite par ses successeurs. Il est fort probable que Guillaume d'Estouteville et Antoine Bohier aient suivi le programme initial, même si l'iconographie fut subtilement adaptée à la nouvelle situation de l'église. En effet, Guillaume d'Estouteville était également archevêque de Rouen : cette alternance lui permettait ainsi de valoriser aussi bien la fonction abbatiale qu'épiscopale. Quant à Antoine Bohier, encouragé par des préoccupations personnelles, il ajouta son propre saint patron, saint Austremoine, évêque de Clermont, en tête des verrières de la nef (baie 224). Cependant, même si l'iconographie des verrières des fenêtres hautes n'est pas l'exact reflet de celle conçue par Jean Roussel, le message qu'il a voulu transmettre continue de nous apparaître. Saint Ouen, patron de l'abbaye, est une figure exemplaire qui a contribué à diffuser le christianisme en fondant de nombreux établissements monastiques. Pour la renommée de l'abbaye et la bonne continuité de son pèlerinage, les abbés se devaient donc d'entretenir son culte, notamment par l'établissement d'une iconographie adaptée.

On peut par ailleurs émettre l'hypothèse que les sculptures qui ornaient les piliers de la nef et du chœur, sans savoir précisément à quelle date elles ont été réalisées, comportaient des apôtres, saints évêques et abbés en pied, même si nous n'avons aucun élément permettant de le prouver. Une photo du croisillon sud, reproduite par A. Masson en 1930, montre des sculptures déposées d'un abbé, de Pierre avec la clef, probablement de Paul avec l'épée et d'un

⁹²⁰ LVHN 2001, p. 370.

évêque (fig. 421)⁹²¹. La qualité de la photo ainsi que la prise de vue ne permettent pas d'envisager une analyse stylistique. Mais il précise qu'il s'agit d'œuvres du XIX^e siècle refaites après la destruction des anciennes statues⁹²². Gilbert souligne que douze apôtres furent détruits en 1794⁹²³. Masson indique que ces statues étaient celles qui avaient été refaites après la destruction des originaux en 1562⁹²⁴. Il est probable que l'on ait réalisé ces statues d'après l'ancien modèle et que les originaux étaient déjà dédiés aux douze apôtres. Non seulement le nombre de douze correspond parfaitement au nombre de niches du chœur mais, en outre, l'iconographie serait en totale adéquation avec celle des vitraux. Les niches de la nef auraient pu, quant à elles, contenir des figures d'abbés et d'ecclésiastiques en miroir des personnages présentés dans les fenêtres hautes. Si cette hypothèse se vérifiait, on imagine l'effet somptueux qu'aurait produit l'ensemble du programme iconographique.

Ainsi, saint Nicaise dans les fenêtres basses, et saint Ouen dans les fenêtres hautes, tous deux évêques et abbés descendants des grands saints universels, sont deux figures emblématiques des origines chrétiennes du diocèse. Saint Nicaise, figure apostolique, est le premier évêque et martyr rouennais et saint Ouen, modèle parfait de l'archevêque/abbé, symbolise la mémoire épiscopale et monacale. L'un fut à l'origine de l'évangélisation du diocèse que l'autre entretint par la fondation d'églises. Ce programme iconographique répondait de ce fait à celui de l'évêque qui prétendait, par sa fonction même, perpétuer les valeurs traditionnelles des premiers temps du christianisme.

Ce renforcement du culte des saints locaux se voyait probablement complété par des dispositions liturgiques dont nous n'avons pas trace dans les sources mais dont nous avons des indices au portail des Marmousets, réalisé au début du XV^e siècle mais probablement d'après le projet original du XIV^e siècle⁹²⁵. La légende de saint Ouen est décrite en quarante scènes sur les médaillons des piédroits (tableau 37). La représentation de sa vie, très rare ailleurs, prend ici tout son sens. Quatorze scènes retracent différents épisodes, essentiellement son enfance et ses miracles. Saint Ouen est présenté comme un nouveau saint Pierre dans le Pèlerinage à Rome, où il accède à la fonction épiscopale pendant quelques années. Tout comme sur le programme vitré, saint Ouen devient le saint rouennais le plus important et

⁹²¹ Masson 1930, fig. 16, pl. XI.

⁹²² *Ibid.*, p. 50.

⁹²³ Gilbert 1822, p. 45.

⁹²⁴ Masson 1930, p. 50.

⁹²⁵ Kurmann 2005, p. 243, formule même l'hypothèse de sculptures réalisées avant la mort de Jean Roussel et montées seulement au début du XV^e siècle.

l'archétype de l'apôtre local. Cependant, la partie la plus développée porte sur les épisodes post mortem : mort, guérisons, miracles, sont amplement décrits. Sa châsse et son effigie sculptée sur l'autel sont représentées de très nombreuses fois, souvent au cœur de scènes de dévotion (fig. 422). Le concepteur a voulu insister sur les reliques du saint patron de l'abbaye, et sur leur pouvoir propre à guérir (20, 21, 22, 27, 39-40)⁹²⁶, à rétablir la justice (23-24, 25-26 et 38)⁹²⁷, à remettre la royauté dans le droit chemin (31-35, 36-37)⁹²⁸. Les moines essayaient ainsi de démontrer la prééminence de leurs reliques, et de celles de saint Ouen en particulier, sur celles que possédait alors la cathédrale, car ils tenaient à rester le premier centre de pèlerinage rouennais⁹²⁹.

D'autres exemples de programmes vitrés démontrent bien que, dès le *XIII*^e siècle, le clergé a tenté de glorifier son église grâce à l'utilisation d'images hagiographiques. S. Balcon, qui a fait l'étude des vitraux du *XIII*^e siècle de la cathédrale de Troyes, a reconnu un ensemble dans lequel s'insèrent grands évêques et saints locaux⁹³⁰. Ceux-ci, comme habituellement, ont été placés dans le chœur de l'église, entourant le Christ et la Vierge. Les baies hautes du chœur et du triforium de la cathédrale de Troyes associent la renommée de la cathédrale – avec la représentation des saints locaux – à la glorification de la chrétienté universelle⁹³¹.

Cette politique de mise en valeur du statut de l'archevêque est à l'œuvre dans d'autres cathédrales, comme à Reims où trente-six archevêques ont été posés dans les fenêtres hautes. Ils rappellent eux aussi le rôle indispensable joué par ces saints locaux dans un programme dédié à la Jérusalem céleste. Comme à Rouen, on a insisté sur les évêques fondateurs de l'église de Reims. On peut encore citer les vitraux des fenêtres hautes du chœur : la baie axiale est composée d'une représentation de la Vierge à l'Enfant et du Christ en croix surmontant l'image de l'Église de Reims et de l'archevêque Henri de Braine (mort en 1240), qui a commandé le programme. De part et d'autre, les fenêtres suivantes présentent des figures d'apôtres, accompagnées de quelques scènes de leur apostolat, surmontant les évêques de

⁹²⁶ Voir notice III-1.3 : *Scène de dévotion ou de guérison devant la châsse* (20), *Guérison devant la châsse* (21), *Guérison d'un aveugle* (22), *Guérison d'un jeune paralytique* (27), *Guérison d'un jeune garçon* (39-40).

⁹²⁷ Voir notice III-1.3 : *Un prisonnier injustement puni est libéré par le saint* (23-24), *le Voleur puni* (25-26), *le Paysan puni* (38).

⁹²⁸ Voir notice III-1.3 : *la Dîme des Rots* (31-35), *les Donations du duc Richard* (36-37). On peut ainsi comparer l'iconographie de la légende de saint Ouen du portail des Marmousets avec celle du portail de la Calende de la cathédrale de Rouen, sur les piédroits duquel se trouve également une vie de saint Ouen accompagnée de la représentation de la légende de saint Romain. Le type des scènes représentées diffère d'un portail à l'autre puisqu'à Notre-Dame la plupart des scènes mettent en valeur sa fonction épiscopale.

⁹²⁹ **Thénard-Duvivier 2007**, p. 366, 551-552.

⁹³⁰ **Balcon 1999**, p. 249.

⁹³¹ **Pastan, Balcon 2006**, p. 262.

Soissons, Beauvais, Noyon, Cambrai, Tournai, Laon, Châlons, Senlis, Amiens, Thérouanne, Arras, représentés avec l'image de leur église. C'est l'archevêque Henri de Braine qui détermina en 1231 l'ordre dans lequel les évêques devaient se placer pour assister au concile provincial qui avait lieu à cet endroit, ordre qui a été respecté dans la composition du programme vitré⁹³². Par ailleurs, l'iconographie insiste sur le pouvoir de l'Église et de ses évêques, sur la capacité de l'Église locale à s'inscrire dans l'Église universelle⁹³³. Comme à Rouen, il y a une comparaison très claire de la fonction apostolique des apôtres et des évêques.

La conception d'un tel programme au *XIII*^e siècle semble finalement assez banale, même si extrêmement bien composé à Saint-Ouen, puisque nous retrouvons encore le même principe à la cathédrale Saint-Gervais-et-Protais de Sées (fin *XIII*^e siècle) ou à la cathédrale de Bayeux (dans les années 1260) pour ne citer que la Normandie⁹³⁴. Cependant, ce cas de figure n'est pas présent dans toutes les régions françaises. Pour preuve la Bretagne, où une place de deuxième plan paraît consacrée aux saints locaux toujours dominés dans la hiérarchie des images par la Crucifixion⁹³⁵.

2- Le processus de sanctification des prélats contemporains

À Rouen, l'iconographie consacrée à la descendance sainte ne se limite pas aux saints évêques et abbés mais se prolonge naturellement jusqu'aux archevêques/abbés contemporains, réaffirmant ainsi leur autorité. Durant le haut Moyen Âge, les évêques avaient comme fonction de défendre leur cité. Cette défense se déployait sur trois domaines : édilitaire, politique et militaire. L'archevêque de la fin du Moyen Âge, pour être un bon prélat, avait le devoir de reprendre à son compte ce rôle. Pour cela, une filiation devait être créée entre ces saints évêques du haut Moyen Âge et les archevêques contemporains. Le pouvoir d'incarnation des images, associé aux dispositions architecturales et liturgiques, sont alors à la base d'un processus de sanctification des prélats contemporains. Les saints évêque/abbés sont les équivalents locaux des apôtres ; les archevêques/abbés contemporains sont eux-mêmes les descendants directs des saints évêques/abbés puisqu'ils occupent la même fonction. La fonction de médiateur entre les hommes et le divin unit le saint évêque/abbé au prélat en place qui se doit de prolonger cette tâche. Par le lien qui les unit aux saints évêques, ils acquièrent ainsi eux-mêmes la dimension d'apôtres locaux.

⁹³² Demouy 2005, p. 589.

⁹³³ *Ibid.*, p. 590-591.

⁹³⁴ LVBN 2006, p. 73, 221.

⁹³⁵ LVBR 2005, p. 36.

L'exemple de Guillaume de Flavacourt, que nous avons évoqué plus haut, est éloquent. Il se fait représenter probablement deux fois aux côtés de ses saints prédécesseurs : sur son tombeau disparu placé sous les vitraux, et peut-être en prière aux pieds de la Vierge dans la scène du couronnement (baie 0)⁹³⁶. Il était visiblement important pour les prélats de la fin du Moyen Âge d'insérer leurs signes distinctifs – portrait ou armoiries – auprès de leurs prestigieux ancêtres. C'est certainement pourquoi on trouve un certain nombre de blasons d'archevêques, dont celui de Guillaume II de Flavacourt (1356-1369), Guillaume V de Lestranges (1375-1388) et Guillaume VI de Vienne (1388-1406), insérés postérieurement à la réalisation des vitraux sur les fonds ornementaux, derrière les figures. Rappelons que c'est à partir du moment où Guillaume de Flavacourt fait mettre son propre tombeau et celui de son prédécesseur Eudes Rigaud dans la chapelle, sous la lignée sainte, qu'elle devint le lieu conventionnel d'inhumation des archevêques du diocèse, selon la volonté du prélat qui l'avait conçue comme un mausolée dédié aux archevêques saints et contemporains.

L'image des archevêques contemporains est volontairement superposée à celle des saints évêques rouennais et dans un deuxième temps à celle des apôtres. Les liens entre les tombeaux commandés pour la chapelle de la Vierge au tournant du XIV^e siècle et les vitraux sont très parlants. Nous retrouvons, en effet, l'image de l'archevêque avec crosse et *pallium*, la présence des apôtres et la disposition des prélats sous des baldaquins aussi bien sur les vitraux que sur les tombes (fig. 423). Cette volonté de créer une analogie entre saints évêques et prélats contemporains va bien plus loin puisque la composition des tombeaux de Guillaume de Flavacourt et d'Eudes Rigaud – ce dernier, nous l'avons vu, ayant certainement été refait au tournant du XIV^e siècle – est quasiment la même que celle des dais architecturaux surmontant les archevêques dans les vitraux (fig. 424). Les archevêques sont représentés en pied sous une arcade trilobée au-dessus de laquelle s'élève un gâble ajouré. Toutes les parties de l'arcature et du gâble sont en tous points similaires à celles des tombeaux. Les gâbles sont composés de roses trilobées et quadrilobées ainsi que de mouchettes. Ils sont enrichis sur leurs parties latérales de motifs végétaux à trois branches. L'arcade inférieure retombe sur deux fins pilastres tandis que le gâble supérieur repose sur deux colonnettes, elles-mêmes ornées de faux gâbles dans lesquels s'inscrit un motif trilobé. Toutes ces caractéristiques se trouvent sur la reproduction du tombeau de Guillaume de Flavacourt effectuée par Gaignières. Les apôtres sont associés à la figure de l'évêque. Ce dernier repose également sous une arcade

⁹³⁶ Deville 1881, p. 215, fait mention de son tombeau : « On voyait son tombeau dans la chapelle de la Vierge à gauche en entrant. Un treillis de fer enfermait l'arcade du tombeau qui était en marbre noir et orné de sculptures. »

trilobée que surmonte un gâble sur lequel on retrouve exactement les mêmes motifs que dans le vitrail : mouchettes, trilobes et quadrilobes. Les rampants sont aussi pourvus de motifs végé-taux à trois branches. La face antérieure du tombeau est soutenue par deux supports : une colonnette avec le même socle et chapiteau que celle du vitrail, et la pile s'achevant avec un motif de faux gâble dans lequel s'inscrit un trilobe. Nous pouvons également rapprocher le tombeau d'Eudes Rigaud des dais architecturaux, même si les correspondances sont moins probantes. Par ailleurs la comparaison entre l'image même des saints évêques en pied – attributs, costumes – et l'effigie de Guillaume de Flavacourt allongé est saisissante. Il paraît maintenant indiscutable que la volonté de l'archevêque et du chapitre ait été de créer une équivalence – iconographique et formelle – entre les saints évêques et les deux archevêques contemporains qui inaugurent la nécropole. L'iconographie des tombeaux et des vitraux a bien entendu été conçue conjointement. Chaque support – tombeau et suite vitrée – est consacré à un type d'archevêque. Seuls les archevêques considérés comme saints sont figurés dans les vitraux, et Guillaume de Flavacourt ne pouvait pas s'immiscer dans la lignée sainte. Par ailleurs, ce dernier n'a pas choisi de recréer le tombeau d'un saint évêque mais d'un archevêque contemporain. Nous saisissons ici en partie le statut si particulier du vitrail. La place naturelle des archevêques contemporains ne pouvait être qu'une image de dévotion dans le vitrail ou encore une représentation mortuaire sur le tombeau.

L'association des panneaux vitrés et des tombeaux dans cet espace architectural fastueux peut être apparentée aux dispositions mises en place dans les saintes chapelles reliquaires des *XIII*^e et *XIV*^e siècles. Il est probable qu'à Rouen ce soient les corps des archevêques contemporains qui aient été volontairement placés au centre de la dévotion. E. Palazzo rappelle que l'exploitation de la *memoria* épiscopale existe depuis l'époque carolingienne, et qu'elle y prenait alors surtout une forme liturgique⁹³⁷. L'inhumation du corps de l'évêque au cœur de l'église concrétise ce culte voué à certains évêques et ranime à chaque enterrement la vénération de la lignée entière. Ce culte est particulièrement accentué au début du *XIV*^e siècle à Rouen par la liturgie mais aussi par le support iconographique.

À Saint-Ouen, l'absence d'indication iconographique concernant représentations, armoiries et tombeaux de Jean Roussel et Nicolas de Normandie, que le premier fit placer dans la nouvelle chapelle de la Vierge, ne nous permet pas d'établir d'analogie entre programme vitré et sépultures mais il est très probable qu'un processus analogue de sanctification des abbés ait été mis en place.

⁹³⁷ Palazzo 1999, p. 26-27.

3- *Memoria* personnelle et *memoria* ecclésiastique

Cette mise en scène du dignitaire ecclésiastique par l'image participe-t-elle d'un « mécénat » épiscopal ou abbatial ? Nous avons souligné l'implication majeure des deux prélats Guillaume de Flavacourt et Jean Roussel dans ces deux chantiers architecturaux, iconographiques et liturgiques qui monopolisent les activités artistiques de la cathédrale et de l'abbaye au tournant du XIV^e siècle. Cependant, peut-on réduire ces grands travaux à la seule construction de leur propre mémoire au sein de l'église ? Hormis saint Ouen, nous n'avons pas de témoignage d'un culte populaire en l'honneur des saints évêques locaux avant le XV^e siècle, où l'on assiste au développement de la dévotion à saint Romain. Cette mise en valeur de la figure épiscopale au début du XIV^e siècle provient d'une politique proprement ecclésiastique. Il sem-ble y avoir ainsi une étroite parenté entre mémoire personnelle de l'archevêque et mémoire ecclésiastique⁹³⁸. Le texte laissé par Jean Roussel décrit un but beaucoup plus ambitieux que la seule création d'une *memoria* personnelle : celui de faire de son église une Jérusalem céleste locale dans laquelle ses représentants terrestres sont les plus aptes à honorer Dieu. Certes, leur mémoire individuelle devait être importante, mais elle n'est qu'un maillon dans la grande chaîne de la mémoire collective, car l'individu est toujours replacé au sein d'une communauté et existe dans cette communauté essentiellement grâce à son statut. Cette mise en scène de la figure ecclésiastique répond ainsi à trois objectifs : prolonger la mémoire individuelle, réaffirmer la fonction de l'évêque ou de l'abbé pour enfin entretenir la *memoria* ecclésiastique. Car évêque ou abbé sont avant tout à cette époque les symboles de leur église et les représentants de la communauté ecclésiastique.

La constitution d'une mémoire épiscopale autour du dignitaire en place et des saints prélats permet donc de développer deux pôles de la mémoire chrétienne : l'une individuelle, qui exalte la personnalité même de l'évêque dont la fonction est d'unifier l'Église, l'autre collective, regroupant saints anciens, dirigeants ecclésiastiques contemporains et fidèles⁹³⁹. C'est ce qu'a constaté E. Palazzo, qui distingue une quatrième forme de mécénat épiscopal. En plus d'être au service de la mémoire ecclésiastique, de la mémoire propre du commanditaire et de la fonction même de l'évêque dans la société, elle contribue à la gloire de l'autorité publique⁹⁴⁰. Toutes ces formes que peuvent prendre les commandes épiscopales et abbatiales servent à la fois la mémoire individuelle de l'individu, très souvent une figure d'évêque très emblé-

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

matique, et la mémoire collective de l'Église locale et universelle. Il s'agit d'un processus habituel et traditionnel de la commande ecclésiastique. Nous retrouvons en effet d'autres exemples de cette imbrication entre célébration de la mémoire personnelle du prélat et celle de l'institution ecclésiastique dans les pratiques funéraires en Normandie. Ainsi, V. Gazeau, qui a fait l'étude du processus de perpétuation du souvenir des abbés bénédictins en Normandie durant la période ducal, décrit les mêmes caractéristiques dans d'autres édifices⁹⁴¹. Elle constate en premier lieu que l'inhumation de l'abbé constitue toujours une cérémonie spécifique, à dissocier de celle des autres religieux⁹⁴². Par ailleurs, un traitement distinct est toujours réservé aux abbés fondateurs⁹⁴³. Le souvenir de l'abbé en place s'organise ainsi systématiquement autour du souvenir de la lignée abbatiale, en attachant une importance particulière aux abbés mérovingiens et carolingiens⁹⁴⁴.

Ces dispositions architecturales, iconographiques et funéraires, font au demeurant écho aux procédés des livres liturgiques et de la littérature ecclésiastique normands des X^e-XII^e siècles⁹⁴⁵. Ainsi, les *gesta episcoporum* et *abbatum*, où sont consignées les lignées des évêques et des abbés depuis les origines de l'église, s'articulent autour de deux moments chronologiques : les origines et la période contemporaine⁹⁴⁶. C'est la sainteté d'origine qui permet de justifier l'aura de l'évêque ou de l'abbé contemporain vers qui toute la lignée converge. Nous avons vu que les images de la cathédrale, comme celle de l'abbatiale, étaient employées dans le même sens : la lignée abbatiale et épiscopale s'achève avec la représentation de l'archevêque ou de l'abbé contemporain sur son tombeau. Tout comme la rédaction de la *gesta* semble indissociable d'une mise en scène des reliques de l'ecclésiastique défunt⁹⁴⁷, la représentation de la lignée abbatiale ou épiscopale sainte est dans chaque cas liée à la mise en valeur d'une figure ecclésiastique contemporaine et à la perpétuation de sa mémoire. C'est de cette façon que l'auteur de la *gesta* ou le concepteur des images parvient à faire échapper la lignée des dignitaires ecclésiastiques au temps humain⁹⁴⁸. C'est également un moyen de commémorer tout à la fois l'individu et la communauté entière, l'Église ayant besoin des deux pour son bon fonctionnement. La rédaction d'une *gesta* a souvent été

⁹⁴¹ Gazeau 2001, p. 215-221.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 217.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 219-220.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁴⁶ Sot 1981, p. 16. On peut citer en exemple les *Actes des archevêques de Rouen (BMR ms. Actes)*, qui appartient au genre de la *gesta* (traduction française dans *Cathédrale de Rouen...1996*, p. 49-60).

⁹⁴⁷ Sot 1981, p. 19.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

associée à une volonté de réforme de l'Église ou à une réaffirmation de l'autorité et du pouvoir de l'évêque, ce qui, nous allons le voir, est également le cas lors des grandes conceptions iconographiques autour de la mémoire épiscopale et abbatiale⁹⁴⁹. Ainsi, si les motivations d'une reconstruction étaient auparavant associées à la mise en valeur des reliques conservées dans l'édifice, au tournant du XIV^e siècle elle s'apparentent, de plus, à une mise en scène iconographique des saints auxquels l'église était attachée, dans le but de renforcer son identité sur le plan local et plus largement dans un contexte politique national. Comme nous allons le voir, les images hagiographiques deviennent à la fin du Moyen Âge un support incontournable reprenant les procédés propres à la littérature ecclésiastique des X^e-XII^e siècles, mais avec un résultat plus sensible et spectaculaire.

d) La rivalité des origines : *memoria* épiscopale contre *memoria* abbatiale

Cette volonté partagée de la cathédrale et de Saint-Ouen de célébrer le rôle essentiel de leur église et de leurs dirigeants dans la chrétienté apparaît dans un climat de rivalité qui existait entre la cathédrale Notre-Dame et l'abbaye, et ce au moins depuis le X^e siècle⁹⁵⁰.

L'Église de Rouen est très puissante depuis ses origines. La cathédrale était l'une des plus anciennes fondations chrétiennes du nord de la France et Saint-Ouen le premier établissement monastique de Normandie⁹⁵¹. Un seul homme, l'archevêque, était à la tête des deux églises qui formaient donc un pouvoir ecclésiastique très important au sein de la ville et du diocèse. Contrairement à d'autres villes, il exista une continuité chrétienne pendant tout le haut Moyen Âge. À l'époque mérovingienne, les saints archevêques dirigeaient et protégeaient la cité tout en continuant d'évangéliser le diocèse. Les VIII^e-IX^e siècles ne nous ont pas laissé de grandes figures locales, signe que l'Église s'était peu à peu affaiblie⁹⁵². La conquête de la région par les Normands au début du X^e siècle raviva paradoxalement l'autorité de l'Église rouennaise parce que la ville s'affirmait alors comme capitale du nouveau duché. En 911, l'archevêque Francon convertit au christianisme le duc Rollon qui, en 918, fit sa première donation pieuse à l'occasion du rapatriement du corps de saint Ouen de Gasny à Saint-Ouen⁹⁵³. C'est dans la cathédrale qu'avait lieu le sacre des ducs et ces derniers en nommaient les prélats. Le siège épiscopal était ainsi étroitement lié au duché car il se rendait indis-

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁵⁰ Cette partie d'analyse a été reprise de **Blaise 2006**.

⁹⁵¹ **Mollat 1979**, p. 27, situe l'origine du christianisme à Rouen au début du IV^e siècle. Plusieurs historiens pensent que Saint-Ouen fut fondée au début du VI^e siècle alors que les autres monastères se développèrent plutôt au VII^e siècle, voir **Masson 1930**, p. 11-12.

⁹⁵² **Mollat 1979**, p. 33-39.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 31, 43-47.

pensable à la vie politique normande⁹⁵⁴. En contrepartie, les ducs s'approprièrent les origines chrétiennes du diocèse et firent en conséquence de nombreuses donations aussi bien à la cathédrale qu'à l'abbaye⁹⁵⁵. La cohérence entre la province politique et la province ecclésiastique, presque parfaite, était assez exceptionnelle.

Malgré le renforcement de son siège, l'évêque connut à cette époque quelques difficultés, comme le démontre l'apparition de nombreuses exemptions monastiques dans le diocèse⁹⁵⁶. L'événement le plus significatif reste l'élection par les moines de Saint-Ouen de leur premier abbé au milieu du X^e siècle⁹⁵⁷ : l'abbaye n'était alors plus soumise à l'autorité de l'évêque et pouvait désormais affirmer son identité propre. C'est certainement à ce moment que l'ancien patronage de saint Pierre disparut définitivement au profit de celui de saint Ouen, dont les reliques étaient de nouveau conservées dans l'église. En revanche, le pouvoir de la cathédrale fut affaibli pour deux raisons : elle perdait d'abord la jouissance de nombreuses reliques, notamment celles d'archevêques locaux, désormais détenues par l'abbaye⁹⁵⁸ ; par ailleurs, elle ne pouvait s'enorgueillir de disposer d'une littérature hagiographique locale puisque, avant le X^e siècle, seuls les établissements monastiques qui conservaient les corps d'archevêques rouennais en avaient rédigé les vies⁹⁵⁹. Saint-Ouen pouvait donc prétendre à une certaine autorité sur la cathédrale comme le confirme la cérémonie d'investiture des archevêques. Le nouvel élu devait passer la nuit dans l'abbatiale la veille de sa consécration ; lorsque les chanoines de la cathédrale venaient le chercher le lendemain, l'abbé disait : « Moi, prieur de Saint-Ouen, je vous livre le seigneur archevêque de Rouen vivant ; vous nous le rendrez mort ». Effectivement, après son décès, les chanoines devaient conduire son cercueil jusqu'à l'abbaye où il était exposé dans l'église pendant vingt-quatre heures⁹⁶⁰. Ce lien conservé avec la cathédrale, probablement ressenti comme une aliénation, était très important pour les moines. Lorsque, pour diverses raisons, la cérémonie ne pouvait avoir lieu, l'abbaye ne manquait pas d'en souligner le caractère inhabituel par la rédaction systématique d'une

⁹⁵⁴ **Violette 1994**, p. 2, montre les liens existant entre la famille ducale et les archevêques de Rouen.

⁹⁵⁵ Voir ADSM 14 H 145, où l'on trouve mention de ces donations.

⁹⁵⁶ **Violette 1994**, p. 2.

⁹⁵⁷ La date de l'élection du premier abbé de Saint-Ouen n'est pas connue. Dans une charte du 17 novembre 872, ADSM 14 H 156, l'archevêque Riculphe est encore présenté comme abbé de Saint-Ouen. En 918, c'est l'archevêque Francon qui demande le retour des reliques à l'abbaye, ce qui laisse présumer qu'il est encore abbé, voir **Mollat 1979**, p. 43. La première mention trouvée d'un abbé indépendant apparaît au milieu du siècle. Il s'agit d'Hildebert qui, d'après **Gazeau 2002**, p. 45, a pu prendre ses fonctions dès 960.

⁹⁵⁸ Il semble qu'à cette époque, la cathédrale possède peu de reliques. D'après **Violette 1994**, p. 96, le premier inventaire des reliques connu ne date que du XII^e siècle.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 3-4.

⁹⁶⁰ **Gilbert 1822**, p. 65-66.

lettre⁹⁶¹. Par exemple, en 1389, une lettre précise les circonstances exceptionnelles qui empêchèrent le rapatriement à l'abbaye du corps de l'archevêque Guillaume de Lestranges, après sa mort à Gaillon⁹⁶². Le 6 août 1437, le contexte de la guerre de Cent Ans – insalubrité de l'abbaye et son occupation par les Anglais – excusèrent l'absence de passage du nouvel archevêque Louis de Luxembourg : « Nos prédécesseurs archevêques de Rouen avoient acoustumé venir descendre en l'église et abbaye de Saint-Ouen de la dicte ville et ayent les religieux abbé et couvent de ladicte église de Saint-Ouen acoustumé trouver à vosdiz prédécesseurs archevesques leurs gens de leur propre famille et non à autres, et à leurs chevaulx bien et honnorablement leurs despens, le jour d'icelle d'entrée et la nuit ensuivant, et giste pour icelle nuit et il soit ainsi que, à l'occasion de la guerre de ladicte abbaye et les maisons d'icelle soient de présent autres occupées par les gens de Monseigneur le duc d'York et du duc de Talbot et par ce y a pou de logis pour nous recevoir que nagaires, avons esté institué et ordonné à icellui archevesché et avons au plaisir Dieu intention de aller et faire de nouvel notre entrée vendredi prochain IX^e sjour d'aoust présent en ladicte ville de Rouen, ce pouquoy nous eussent fait supplier lesdictz religieux que noz chevaulx et ceulx de noz gens de notre propre famille eussent logis et place pour icelle journée et nuitée et aussi que partie de nosdicts gens de notre dicte propre famille se logassent pour celle nuit en la dicte ville aux fraiz et despens desdicts abbé et couvent ainsi qu'il a été acoustumé sans ce qu'il face prendre à nous, ne aux drois de notre dignité archiépiscopale, ne ausdiz religieux ne que ce soit ores, ne ausdiz religieux, ne que ce soit ores, ne pour le temps advenir ramené à conséquence en aucune manière, laquelle chose nous leur avons accordée [...] »⁹⁶³

Ainsi, au cours de la première période normande, le chapitre cathédral désirait-il retrouver le prestige du culte des archevêques rouennais représentatifs de son histoire. S'instaura alors une véritable concurrence entre la cathédrale et l'abbaye qui tentaient toutes deux de s'approprier les saints rouennais des premiers siècles, à la fois archevêques et abbés, à travers leurs légendes, leurs reliques et leurs images. Au cours des X^e et XI^e siècles, elles procédèrent au rapatriement des corps des archevêques : la première invention fut celle du corps de saint Romain à Saint-Godard, dépendance de la cathédrale, et considérée comme le premier lieu de sépulture du saint, dans la seconde moitié du X^e siècle⁹⁶⁴. Celle-ci fut ac-

⁹⁶¹ **L'Abbaye de Saint-Ouen...1979**, p. 65.

⁹⁶² ADSM 14 H 154.

⁹⁶³ ADSM 14 H 153.

⁹⁶⁴ **Le Maho 2000**, p. 204.

compagnée de la rédaction d'un livret rédigé par les chanoines de la cathédrale où étaient détaillés les miracles ayant eu lieu dans l'église Saint-Godard autour des reliques de saint Romain⁹⁶⁵. puis la translation de saint Nicaise en 1032 par les moines de Saint-Ouen ; en 1036, l'évêque Robert II de Normandie fit de nouveau l'invention des reliques de saint Romain ; en 1079 la cathédrale récupéra pour la première fois le corps d'un de ses archevêques en effectuant la translation des reliques de saint Romain, et, pour marquer l'évènement, l'archevêque Guillaume Bonne-Âme institua une procession annuelle du corps à l'église Saint-Godard, à laquelle le duc Guillaume le Conquérant participa la première année, et imposa la fête du saint pour tout le diocèse le 23 novembre ; enfin, en 1090, le chef du saint fut donné à l'abbaye avec de nombreuses autres reliques, notamment celles de saint Rémi et de saint Godard, par l'abbé Odo de Saint-Médard de Soissons⁹⁶⁶.

Ce retour des reliques à Rouen fut accompagné d'un développement intense des activités historiographiques dans les deux établissements, et ce essentiellement à la fin du XI^e siècle. Le chapitre de Notre-Dame écrivit alors plusieurs textes sur l'histoire de ses archevêques où saint Mellon, évêque vers 290, fut présenté comme le premier chef de l'église rouennaise : avant 1066 dans les *Annales de Rouen*⁹⁶⁷, récit chronologique des évènements marquants de l'histoire de la cathédrale, et entre 1067 et 1079 dans les *Actes des archevêques* et la *Chronique métrique des archevêques*, courtes biographies réunies dans le *Livre d'Ivoire*⁹⁶⁸.

Vers 1090, les moines de Saint-Ouen copièrent et augmentèrent ces deux derniers textes dans le *Livre Noir*⁹⁶⁹. Au début des *Actes* ils déclaraient saint Nicaise, évêque du Vexin au III^e siècle, premier évêque de Rouen : « Saint Nicaise fut le premier ordonné évêque de Rouen, mais saint Mellon fut le premier évêque installé sur le siège ». Par ailleurs, trente-deux vers concernant la vie de saint Nicaise furent ajoutés à la *Chronique métrique des archevêques*⁹⁷⁰. À la fin du livre, deux récits de son martyre ainsi que la translation de ses reliques de 1032 furent interpolés. Dans ces textes, il est envoyé par le pape Clément pour évangéliser la Gaule, au même titre que saint Denis, dont il est le compagnon, comme cela est représenté dans le vitrail de Saint-Ouen⁹⁷¹. Ainsi, les moines de Saint-Ouen lui assignaient une double

⁹⁶⁵ *Id.*

⁹⁶⁶ **Violette 1994**, p. 6, 9, 87, 105-106.

⁹⁶⁷ Le manuscrit original n'est plus connu. Texte édité, **Labbé 1657**, t. 1, p. 364-390.

⁹⁶⁸ **BMR ms. 1405**.

⁹⁶⁹ **BMR ms. 1406**.

⁹⁷⁰ **Violette 2003**, p. 61.

⁹⁷¹ Passage traduit de **BMR ms. Actes** dans **Cathédrale de Rouen...1996**, p. 50 : « [...] ils n'ont pas tort tous ceux qui soutiennent que le bienheureux Nicaise fut le premier archevêque de ce siège, car je pense qu'il en est

fonction – protoévêque et apôtre local –, ce qui ne fit qu'accroître son prestige. La cathédrale riposta en tentant par la suite de faire passer saint Mellon pour un évêque missionné par Rome : consacré par le pape Étienne, un ange lui serait apparu pour l'inciter à se rendre à Rouen. Cependant, il semble que saint Nicaise se soit véritablement imposé comme le premier évêque car la cathédrale fut la seule église du diocèse à développer un culte plus important à saint Mellon qu'à saint Nicaise⁹⁷². Dans cette lutte historiographique, c'est donc l'abbaye, et non la cathédrale, qui révéla l'histoire des origines apostoliques de la ville et du diocèse⁹⁷³.

Ainsi, parce qu'elle possédait les reliques des saints archevêques les plus emblématiques dont, par ailleurs, elle écrivait les légendes, l'abbaye devint la première étape des pèlerins à Rouen. La cathédrale jetait, quant à elle, les fondements de la lignée épiscopale sainte et s'appropriait le culte de saint Romain qu'elle réussit à imposer comme patron de la ville et du diocèse. Ces dispositions littéraires et liturgiques trahissent l'antagonisme qui régnait à cette époque entre les deux églises. Ce n'est pas un hasard si, parallèlement, elles furent toutes deux reconstruites dans des proportions remarquables⁹⁷⁴. Aucun vestige de l'iconographie mise en œuvre à cette époque ne nous est parvenu mais il est fort probable qu'elle reflétait le climat d'émulation existant entre les moines et les chanoines.

Au début du XIV^e siècle, cette rivalité entre la cathédrale et l'abbaye se renouvela ainsi

beaucoup qui savent qu'il fut ordonné à Rome par le pape saint Clément pour le siège épiscopal de la ville de Rouen, laquelle jusque-là n'avait jamais été gouvernée par aucun pasteur. Et ce n'est pas une opinion frivole, mais un fait solidement établi et reconnu véritable, comme l'atteste sa Passion, qu'envoyé par saint Clément dans la contrée des Gaules, il se mit en route avec saint Denis, et que, avant de pouvoir parvenir à son siège, que, comme nous l'avons dit, il avait reçu à Rome, il souffrit le martyre, ayant la tête tranchée vers les confins de la Normandie, avec saint Quirin et saint Scuvicule ». La version de la passion de saint Nicaise, traduit dans **Violette 2001**, p. 379-380, est un peu différente : « Pour l'aider à accomplir une si grande tâche, saint Clément adjoignit au bienheureux Denis des hommes capables, pris dans tout l'ordre ecclésiastique, afin que secondé par eux dans la prédication et dans la sainte administration, il put mettre un frein à la rébellion des cœurs infidèles et les tirer de la dépravation. Parmi eux se trouvaient nos très saints pères eux-mêmes, Nicaise, ordonné évêque par le bienheureux Clément, Quirin, prêtre, et Scuvicule, diacre, dont nous avons à raconter les faits. Animés du même esprit, poursuivant le même but, prêchant, administrant les sacrements, opérant des guérisons miraculeuses, ils arrivèrent dans la cité des Parisiens. Mais les trois saints cités, l'évêque Nicaise, le prêtre Quirin et le diacre Scuvicule, apprenant que bien loin au-dessous de Paris, sur le bord de la Seine, était située la métropole de Rouen, ville très peuplée et riche par différents genres de commerce, pleine d'agrément à cause de l'affluence des navires qui se réunissent dans son port, florissante par l'abondance de fruits, de poissons, et de toutes sortes de denrées qui ajoutent à son opulence, mais qu'elle était souillée par l'infection des démons et le culte superstitieux des idoles ; encouragés et fortifiés par l'exemple de saint Denis, ils résolurent d'une voix unanime de s'y rendre ou plutôt, avec le secours de Dieu, afin de l'appeler du culte des idoles à la fois de Jésus-Christ et à la connaissance de la vérité. »

⁹⁷² **Violette 1994**, p. 397-399.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 346.

⁹⁷⁴ La cathédrale romane est consacrée en 1063. La reconstruction de l'abbaye a lieu de 1066 à 1126. D'après *Ibid.*, p. 66, 101, la crypte romane de Saint-Ouen comprenait un déambulatoire qui est l'un des premiers connus de Normandie. Elle aurait donc pu être construite pour exposer les reliques nouvellement acquises.

exactement dans les mêmes conditions dans l'architecture et l'iconographie, sous l'impulsion de l'archevêque Guillaume de Flavacourt, comme nous l'avons décrit plus haut, et ce pour plusieurs raisons.

L'accumulation de ces projets aux *XIII^e*-*XIV^e* siècles est liée à la compétition qui existait entre le diocèse parisien et rouennais. Il semble que la création de ces programmes hagio-graphiques intervint à un moment où à la fois l'épiscopat et le monachisme local devaient s'imposer dans le diocèse. En effet, entre 911 et 1204, lorsque la géographie du diocèse cor-respon-dait à celle du duché de Normandie, la ville de Rouen, capitale du duché, était alors au moins aussi importante que la ville de Paris. La cathédrale, nécropole des ducs, et l'abbaye, grand centre de pèlerinage, avaient acquis beaucoup de pouvoir, diminué en partie lors de la conquête de Philippe Auguste en 1204 et du rattachement du duché au royaume de France. Paris devint alors définitivement la capitale du royaume et l'influence de son Église s'étendit. Au contraire, l'Église rouennaise perdit l'importance politique qu'elle avait lorsque Rouen était une capitale⁹⁷⁵. Un contexte d'émulation s'installa donc entre ces deux Églises, et il semble que le chapitre cathédral rouennais, avec Guillaume de Flavacourt à sa tête, ait pris modèle sur la cathédrale parisienne. À Notre-Dame de Paris, plusieurs chantiers étrangement similaires sont entrepris à la fin du *XIII^e* siècle⁹⁷⁶ : les façades du transept, qui ont constitué un modèle pour la cathédrale de Rouen, sont reconstruites ; des chapelles sont édifiées dans la partie tournante du chœur ; le palais archiépiscopal est enrichi d'une seconde aula et de nouvelles pièces ; des vitraux ornés d'archevêques parisiens sont probablement commandés à cette époque pour les fenêtres hautes du chœur. Comme à Rouen, le culte des archevêques locaux est mis en scène dans l'architecture, l'iconographie et la liturgie. Ainsi, en 1262, une nouvelle châsse est réalisée pour les reliques de saint Marcel, évêque parisien du *V^e* siècle. Il est probable que Guillaume de Flavacourt, chanoine de Notre-Dame de Paris dès 1260, se soit inspiré des commandes parisiennes pour embellir avec faste son Église et rappeler le pouvoir de l'archevêché de Rouen qui, dans la hiérarchie ecclésiastique, avait alors un rang supérieur à celui de Paris⁹⁷⁷.

Cette rivalité entre la capitale et ce qui était devenu la deuxième ville du royaume

⁹⁷⁵ **Gauthiez 1994**, p. 132-133. Dans la hiérarchie ecclésiastique officielle, l'Église de Paris était moins importante que l'Église rouennaise (voir **Schlicht 2002**, p. 13).

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12-13, parle d'un modèle parisien à propos d'un certain nombre d'œuvres commandées à cette époque : une nouvelle châsse de saint Marcel est faite à Paris en 1292 alors que celle de saint Mellon est réalisée en 1296 ; le portail des Libraires reproduit le portail du transept sud ; la construction de la chapelle axiale à Rouen répond à l'édification de chapelles rayonnantes dans le chœur de Notre-Dame de Paris.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11-16.

contraignit la cathédrale à affirmer sa propre puissance au sein même de la ville, d'autant que l'abbaye de Saint-Ouen veillait à conserver, voire renforcer, l'importance qu'elle avait depuis les origines. Au cours du XIV^e siècle, elle fut intégrée dans la nouvelle enceinte, ce qui fit d'elle la deuxième église de la ville⁹⁷⁸. Par ailleurs, en 1254, sous l'abbatit de Nicolas de Beauvais (1252-1260), le pape Alexandre IV accorda un privilège aux moines de l'abbaye en leur permettant de porter les ornements pontificaux, c'est-à-dire la mitre, l'anneau, les gants, la tunique, la dalmatique et les sandales⁹⁷⁹. Avec le programme de valorisation épiscopale du début du XIV^e siècle, l'archevêque et le chapitre défendaient l'importance du diocèse de Rouen et de son église, notamment face à l'abbaye de Saint-Ouen. Cette dernière revendiquait également l'héritage des saints évêques puisqu'à l'origine ils étaient également abbés de Saint-Ouen : leur image leur appartenait autant qu'au chapitre cathédral. C'est pourquoi quasiment simultanément l'abbé Jean Roussel fait reconstruire l'église abbatiale dans laquelle il conçoit un programme iconographique où les premiers évêques de Rouen sont intégrés au cortège des apôtres et des abbés pour démontrer que le monachisme était à la source de la christianisation du diocèse. Quoiqu'il en soit, la démonstration par l'image de l'origine sainte du diocèse était au cœur des préoccupations ecclésiastiques au début du XIV^e siècle.

En effet, la détention de reliques ainsi que les créations littéraires et iconographiques servaient de support dans l'affirmation d'une identité. Le recours à ces outils hagiographiques est notable lorsqu'une nouvelle situation politique et religieuse provoque des changements auxquels les établissements religieux doivent s'accoutumer. Cette nécessité d'adaptation à Rouen, au XI^e siècle comme au début du XIV^e, induit une rivalité entre les églises qui est à la source même d'une iconographie hagiographique⁹⁸⁰. Face aux mutations politiques particulièrement nombreuses à Rouen et en Normandie, les ecclésiastiques n'utilisèrent pas un langage novateur mais s'appuyèrent sur la tradition chrétienne en se servant de façon presque « réactionnaire » des saints locaux des origines pour inscrire leur église dans une certaine pérennité. Ainsi, ces deux chantiers se voulaient très ambitieux puisqu'ils entraient dans une intention de propagande religieuse et politique. Religieuse parce que les églises locales entretenaient entre elles une rivalité, et politique car chacune d'entre elles voulait conserver son rôle dans l'échiquier politique français.

⁹⁷⁸ **Gasperini 1994-1995**, p. 48, suppose qu'elle fut édifée peu après 1204.

⁹⁷⁹ ADSM 14 H 140, le 28 février 1254.

⁹⁸⁰ **Palazzo 1999**, p. 52. L'auteur identifie la rivalité entre les églises comme faisant partie d'une des conditions du mécénat épiscopal.

Ces deux vastes programmes – qui s’inscrivent dans une politique iconographique purement ecclésiastique – démontrent l’impossibilité de dissocier la mise en scène de l’église de celle de l’archevêque, car l’iconographie crée un lien évident entre les deux. Il semble que cette représentation fastueuse de l’Église établie au début du XIV^e siècle dans l’iconographie de la cathédrale ait durablement déterminé les programmes successifs qui se sont par la suite établis sur ce thème. Elle constitue donc en la matière une référence pour le clergé, qui continua durant la fin du Moyen Âge d’entretenir cette filiation entre apôtres et archevêques.

C) La mise en scène épiscopale au tournant du XV^e siècle : la façade occidentale de la cathédrale

La façade occidentale de la cathédrale – emplacement de représentativité – paraît ainsi reprendre l’iconographie traditionnelle de l’église sur le thème de la sainte lignée ecclésiale.

a) La façade

La façade occidentale de la cathédrale de Rouen a été entièrement reconstruite entre 1370 et 1421, à l’exception des deux portails latéraux des XII^e et XIII^e siècles (fig. 425). Il ne subsiste aujourd’hui que les éléments de la façade puisque le portail a été refait au début du XVI^e siècle sur, semble-t-il, le même modèle que celui du XIV^e siècle.

L’iconographie des statues disposées sur la partie nord de la façade reprend la typologie déjà établie depuis le début du XIV^e siècle dans la cathédrale (fig. 426). Le registre supérieur contient entre autres des représentations de personnages féminins et masculins tenant des couronnes (fig. 426, 427). F. Pleybert pense qu’il s’agit de vertus au nord, couronnant à la fois apôtres (registre médian) et évêques (registre inférieur), et de vices au sud⁹⁸¹. L’iconographie de la façade s’inspirerait ainsi directement du concile de Pont-Audemer de 1305 rattachant les quatorze articles du Credo aux sept vertus cardinales et théologiques ainsi qu’aux sept dons du Saint-Esprit⁹⁸². Sur la façade, les quatorze apôtres sont effectivement mis en relation directe avec les figures qui les surmontent, tout comme les évêques qui, sans équivalents au sud, pourraient avoir été placés là comme des incarnations locales des dons du Saint-Esprit. Cependant, cette hypothèse paraît invalide car la concordance entre les sept dons

⁹⁸¹ Pleybert 2001, p. 160-162.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 174.

et les évêques, au nombre de huit, n'est pas exacte⁹⁸³. En outre, il semblerait paradoxal de représenter les vices avec des couronnes de la même façon que les vertus. Sans pouvoir apporter une réponse définitive concernant l'identité de ces figures, qui restent encore bien mystérieuses, nous pouvons tout de même établir un lien étroit entre celles-ci et certains personnages représentés dans les vitraux d'évêques de la chapelle de la Vierge (vers 1310-1330). Le personnage du médaillon surmontant saint Eusèbe (baie 7), ainsi que quatre figures disposées au sommet des tabernacles des lancettes contenant saint Romain et saint Victrice, peuvent être apparentés aux sculptures du registre supérieur de la façade (fig. 428). Tout comme sur la façade, ces personnages féminins et masculins sont dépourvus d'ailes, sont revêtus d'un vêtement semblable et tiennent deux couronnes (une seule pour les personnages de façade). De la même façon que sur la façade occidentale, ils surmontent les personnages saints et semblent avoir la même fonction symbolique. Peut-on ainsi en conclure que la façade se situe dans une tradition iconographique propre à la cathédrale ? Nous retrouvons effectivement, comme dans les vitraux de la chapelle de la Vierge, les deux niveaux superposés des apôtres et des évêques locaux, le registre intermédiaire contenant quatorze apôtres et le registre inférieur huit évêques. F. Pleybert pense par ailleurs que les huit évêques sont les prélats des différents diocèses normands⁹⁸⁴. Or, il reconnaît saint Nicaise, saint Mellon et saint Romain, tous évêques du diocèse de Rouen, dans trois des huit figures de la façade⁹⁸⁵. Il y a donc une incohérence dans son analyse, même s'il est vrai que le nombre de huit est assez inhabituel.

La disposition des sculptures de la façade ne nous paraît pas être celle qui fut projetée à l'origine. En effet, l'équilibre très rationnel des niveaux horizontaux – apôtres et prophètes – et verticaux – apôtres, évêques et personnages couronnés – est rompu par l'absence de statues dans le registre inférieur au sud. Cette hypothèse d'un changement par rapport au projet initial ou d'un programme incomplet pourrait être confirmée par la longueur du chantier qui s'étale sur plus de cinquante ans, avec diverses phases de travaux et plusieurs architectes et sculpteurs. Tous les éléments de la façade trouvent une correspondance rigoureuse en se répondant d'un côté à l'autre, excepté le registre inférieur où le réseau d'arcature sud a une forme et une disposition très différentes des niches du côté nord. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que le registre inférieur sud comportait, dans le projet original, des statues d'évêques étoffant la lignée épiscopale présente dans le registre nord. Le schéma de quatorze apôtres et

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 175-176.

⁹⁸⁴ *Id.*

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 160.

vingt archevêques pourrait se vérifier, même si nous n'avons aucun élément de preuve pour appuyer cette hypothèse.

b) Le portail central

L'ensemble de la façade a été complété par la réfection du portail central dont l'iconographie et la composition, selon F. Pleybert, ont été respectées lors du renouvellement du portail au début du XVI^e siècle (fig. 429)⁹⁸⁶. Plusieurs arguments sont ainsi avancés. Le plus convaincant est le réemploi des figures d'Adam et Ève du XIV^e siècle lors du remaniement structurel du revers du portail (fig. 430)⁹⁸⁷. Il pense par ailleurs qu'une Crucifixion, effectuée au XVI^e siècle et aujourd'hui disparue, serait la reprise de la Passion évoquée dans les comptes de la fabrique en 1447⁹⁸⁸. Or, la Crucifixion et l'Arbre de Jessé, qui sont souvent liés – comme sur les deux roses vitrées des transepts de l'église Saint-Maclou dont l'iconographie, nous l'avons vu, fait souvent écho à celle de la cathédrale –, et qui ornaient le portail du XVI^e siècle devaient également se trouver sur le portail du XIV^e siècle. Si certains éléments pourraient effectivement avoir été repris, par fidélité à l'ancien programme iconographique, nous ne pouvons affirmer que tous les thèmes iconographiques du XIV^e siècle ont été reproduits précisément sur le nouveau portail. Les comptes de la fabrique de la cathédrale ne mentionnent que douze images sculptées sur le portail central par Jean Périer dans les années 1382-1383, probablement les statues d'ébrasement, qui ne correspondent pas aux quatorze apôtres du portail actuel⁹⁸⁹. Par ailleurs, la présence d'un double registre d'ébrasement, comme au XVI^e siècle, aurait été bien inhabituel au XIV^e. Enfin, la multitude de petites représentations sculptées ajoutées dans les voussures et les soubassements (fig. 431), propres au langage formel du début du XVI^e siècle, indique que certains détails, si ce n'est des motifs majeurs de l'iconographie du portail, ont été créés de toute pièce à cette époque, notamment par le sculpteur Roulland le Roux⁹⁹⁰.

Nous ne pouvons donc confirmer l'hypothèse de F. Pleybert car nous ne sommes pas en mesure de restituer l'iconographie du portail du XIV^e siècle. Cependant, la mention d'un portail *sancti romani* nous indique que le portail comportait certainement une représentation

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 139, 154-158.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 155-156. ADSM G 2131.

⁹⁸⁹ ADSM G 2483, comptes de fabrique de la cathédrale.

⁹⁹⁰ De petites figures, groupées deux à deux, ont été intercalées entre les voussures. En juillet 1512, les chanoines ne veulent plus que le sculpteur Roulland le Roux continue ces sculptures « trop fines, étant donné que dans la hauteur de l'œuvre ces minuties de pierre ne paraîtront pas et serviront moins à l'utilité du portail qu'à sa ruine, à prolonger et multiplier les dépenses ». Voir **Jouen 1932**, p. 81-82.

de saint Romain, peut-être au trumeau. Malgré les incertitudes qui demeurent sur le programme du portail central, l'ensemble des représentations connues de la façade s'inscrit bel et bien dans le cadre d'une mise en scène de la lignée épiscopale rouennaise, iconographie désormais traditionnelle de la cathédrale puisque, initiée à la fin du *XIII*^e siècle, elle se prolonge jusqu'au début du *XVI*^e siècle.

D) La mise en scène épiscopale au début du *XVI*^e siècle

Après avoir constaté la persistance d'une tradition iconographique sur la fonction épiscopale initiée au moins depuis le début du *XIV*^e siècle, voyons comment ce thème fut traité au début du *XVI*^e siècle. La mémoire épiscopale ne peut-elle se construire qu'en associant les archevêques en place aux figures des saints évêques des origines ? Il apparaît que son édification, à une époque où le statut de l'Église et de ses dirigeants s'est considérablement modifié, reste assez traditionnelle, même si l'on assiste à quelques changements. Nous essaierons ainsi de discerner son évolution entre le *XIV*^e siècle et le début du *XVI*^e siècle.

Trois œuvres majeures de la cathédrale ont été renouvelées ou créées au début du *XVI*^e siècle (fig. 429). La partie centrale de la façade occidentale, comprenant le portail, menaçait alors de s'effondrer. Elle fut refaite entre 1508 et 1530, en partie sur le modèle de l'ensemble précédent effectué de 1370 à 1421. Le premier portail gothique datant, comme les portails latéraux Saint-Étienne et Saint-Jean, de la fin du *XII*^e siècle, était déjà consacré à saint Romain⁹⁹¹. Le saint, représenté au trumeau avant sa destruction, reste au centre du nouveau programme. Le tombeau des cardinaux d'Amboise est réalisé simultanément, entre 1516 et 1524, dans la chapelle de la Vierge (fig. 432). Dédié à l'origine au seul Georges d'Amboise, archevêque de Rouen de 1494 à 1510, il est devenu par la suite également celui de son neveu et successeur Georges II d'Amboise, en fonctions de 1510 à 1550, qui fait ajouter son portrait sculpté derrière celui de son oncle vers 1523-1524. Enfin, deux vitraux consacrés à la vie de saint Romain, l'un commandé par la confrérie de Saint-Romain (fig. 433), l'autre par Jacques Le Lieur (fig. 434), un riche bourgeois rouennais, sont placés dans le transept sud vers 1521.

De support et de commanditaire différents, ces trois ouvrages ont toujours été analysés séparément : les travaux de la façade sont généralement rattachés au chapitre, le tombeau est

⁹⁹¹ On en ignore précisément l'iconographie.

une commande personnelle de l'archevêque, tandis que les vitraux sont financés par des laïcs. Pourtant, ces œuvres peuvent être étudiées conjointement car elles s'efforcent toutes d'exalter la fonction de l'évêque en faisant une place de choix aux saints archevêques locaux, et plus particulièrement à saint Romain et à l'archevêque contemporain Georges d'Amboise.

a) Le portail central de la façade occidentale (1508-vers 1530)

Selon F. Pleybert et Y. Bottineau-Fuchs, l'iconographie globale du portail reprend en partie celle choisie au XIV^e siècle par Nicolas Oresme et le chapitre lors de la réfection totale de la façade (fig. 429)⁹⁹². Comme nous l'avons vu précédemment, il est probable que certains éléments formels et iconographiques aient pu être modifiés ou ajoutés, par exemple le double registre des ébrasements ou les scènes complexes des voussures et des soubassements.

Le portail s'inscrit dans un schéma assez classique de l'iconographie hagiographique ecclésiastique où les figures d'apôtres et des saints évêques sont utilisées pour mettre en valeur les archevêques en place et l'Église elle-même. Au portail, cette filiation sainte est clairement établie. Les personnages de l'Ancien Testament – patriarches, sibylles et prophètes –, ascendants du Christ, sont présents dans les voussures et au tympan où la généalogie du Christ est proprement inscrite dans l'Arbre de Jessé. Dans les ébrasements, les quatorze apôtres entourent le Christ et prolongent son action, comme le font dans un deuxième temps les vingt évêques locaux et implicitement les archevêques qui leur succèdent à la tête du diocèse. Cette iconographie rappelle ainsi le rôle toujours primordial joué par le chef spirituel de la cathédrale rouennaise et replace celle-ci aux sources du christianisme.

Le double registre d'ébrasements, qui est probablement une création du XVI^e siècle, indique la volonté du chapitre de réintégrer une iconographie traditionnelle cléricale existant dans la cathédrale depuis au moins le début du XIV^e siècle. Notons que le nombre de vingt archevêques reprend de façon frappante la composition du programme vitré de la chapelle de la Vierge, situé dans l'axe du portail. Il y a donc une volonté délibérée de perpétuer l'iconographie du programme le plus ancien de la cathédrale consacré aux saints évêques locaux.

Ce culte des archevêques rouennais évoqué dans l'iconographie du portail a été essentiellement stimulé par le chapitre. Georges d'Amboise encourage et finance le projet mais meurt avant même que celui-ci ne débute véritablement. Georges II paie deux statues d'ébrasement, mais n'apparaît pas aussi impliqué que le clergé cathédral. Le 3 novembre 1513, une

⁹⁹² Pleybert 2001, p. 139, 154-158. Bottineau-Fuchs 1997, p. 377. Pour la façade, voir notice I-2.

délibération des chanoines Haro, de la Houssaye et Fillon décide « de la manière de placer les images des bienheureux apôtres »⁹⁹³. Ce dernier, qui semble le plus engagé, donne, comme d'autres chanoines, une statue d'archevêque⁹⁹⁴.

Il s'agit ici encore d'une mise en scène de la cathédrale rouennaise à travers la figure de l'archevêque. Il est possible que les petites scènes représentées dans les soubassements du portail soient également des images des rites exercés par l'évêque. Malgré l'état très dégradé de ces sculptures, qui, comme l'ensemble du portail, n'ont pas été restaurées au moment de la réfection de la façade, nous avons pu reconnaître certaines représentations du cycle de la passion du Christ. On peut encore aujourd'hui distinguer des scènes épiscopales sur la partie droite des ébrasements. S'agit-il de la vie de saint Romain, à qui le portail est dédié ? Nous n'avons pu identifier de scènes propres à sa légende. Les deux seuls épisodes clairement reconnaissables illustrent probablement l'exercice épiscopal : l'évêque est porté par quatre ecclésiastiques, puis officie devant un autel et trois ecclésiastiques (fig. 435). Nous n'avons aujourd'hui pas suffisamment d'informations pour trancher entre une représentation de la vie de saint Romain ou des images de la fonction épiscopale. La restauration du portail et l'étude rapprochée des sculptures permettra sans aucun doute de donner une interprétation iconographique à ce riche ensemble.

b) Le tombeau des cardinaux d'Amboise (1516-vers 1524)

Si le portail central de la cathédrale est clairement une mise en scène de l'Église et de ses représentants, l'iconographie du tombeau des cardinaux d'Amboise semble à première vue s'en tenir à une hagiographie de l'archevêque Georges d'Amboise (fig. 432). Pourtant, l'étude minutieuse des images figurées sur le tombeau permet toutefois de relativiser cette assertion.

Dans le testament de 1509 du cardinal et archevêque, aucun détail iconographique n'est mentionné. Il dit avoir fait appel à « Artus Fillon, mon vicaire, auquel j'ai communiqué la plupart de mon intention par le menu »⁹⁹⁵. La nature des ces indications n'est pas précisée

⁹⁹³ **Lefrançois-Pillion 1926**, p. 97.

⁹⁹⁴ **Jouen 1932**, p. 80.

⁹⁹⁵ ADSM G 3417 : « Et s'il plaît à ces messieurs, ils feront mettre mon corps devant Notre-Dame en la grande chapelle (où sont enterrés mes prédécesseurs) et pour faire ma tombe, j'ordonne mille écus au soleil et entends qu'elle soit de marbre. De même deux mille écus pour faire dire des messes et les dépens en tels cas requis. [...] Et pour les susdites choses exécuter Messieurs les cardinaux de Clermont et d'Alby principaux et s'ils ne sont au royaume, prie Messieurs le Chancelier et l'évêque de Paris de prendre ladite charge et ce que pour Messieurs de Rodez, l'Évêque d'Angoulême, l'abbé de Fécamp et général de Normandie, sont plus informés qu'autres, tant du bien qu'il a plu à notre Seigneur me donner en ce monde, que dans mes autres affaires, leur prie qu'ils veuillent prendre cette peine, appelé avec eux notre Maître Artus Fillon, mon vicaire, auquel j'ai communiqué la plupart de mon intention par le menu. » , publié dans **Pommeraye 1686**, p. 54-55.

et on ignore même s'il s'agit d'intentions iconographiques. Quoi qu'il en soit, les travaux du tombeau, qui ne débutent que six ans après sa mort, semblent effectivement avoir été pris en main par Artus Fillon, et a fortiori par le chapitre, selon la volonté de l'archevêque. D'après les délibérations capitulaires, c'est bien lui qui contrôle fréquemment le déroulement du chantier⁹⁹⁶. La famille de Georges d'Amboise avait exprimé le souhait que son corps soit inhumé dans une chapelle indépendante au nord de l'église, sur le modèle de la chapelle des Valois à Saint-Denis. Le chapitre s'y oppose et se conforme aux volontés du défunt, qui voulait faire placer son tombeau dans la chapelle de la Vierge, c'est-à-dire en contrebas de la lignée des saints évêques, immédiatement sous la figure de saint Romain (fig. 436)⁹⁹⁷.

Certains éléments iconographiques semblent avoir été choisis par le chapitre. Selon l'iconographie traditionnelle de la cathédrale et comme sur le portail central, les douze apôtres surmontent les deux saints évêques, saint Romain avec la gargouille et peut-être saint Ouen, ainsi que l'archevêque contemporain Georges d'Amboise (fig. 437). Par ailleurs, la présence de la virginité en plus des sept vertus théologiques et cardinales présentes sur le soubassement s'inscrit dans le culte typiquement normand de l'Immaculée Conception, auquel le chapitre faisait habituellement référence dans ses commandes iconographiques (fig. 438)⁹⁹⁸.

L'iconographie du tombeau, plusieurs fois modifiée, paraît donc être un compromis entre la volonté de l'archevêque et celle du chapitre, visant à exalter la fonction épiscopale et l'archevêque contemporain. La filiation chrétienne, qui va des apôtres jusqu'à l'archevêque en place, n'est plus suggérée comme au portail mais est ici réellement figurée. L'assimilation entre saint Romain et Georges d'Amboise est d'autant plus frappante que son saint patron éponyme, représenté au centre de l'œuvre, sort victorieux de son combat contre un dragon tout comme saint Romain, également représenté avec la gargouille à ses pieds (fig. 439). Cependant, sur le tombeau, la personne de l'archevêque dépasse le statut saint : Georges d'Amboise est désormais représenté à dimension humaine, contrairement aux saints qu'il masque par ses proportions (fig. 437). Les huit vertus le glorifient alors personnellement comme s'il avait lui-même été sanctifié. Le tombeau, réalisé à la même époque que le portail, pourrait ainsi concrètement en représenter l'aboutissement, Georges d'Amboise étant le dernier évêque de la sainte lignée.

⁹⁹⁶ Lanfry, Chirol, Bailly 1959, p. 27.

⁹⁹⁷ ADSM G 2149, délib. capit. f°149 v°. Bottineau-Fuchs 1982, p. 195. Lanfry, Chirol, Bailly 1959, p. 16.

⁹⁹⁸ Le culte de l'Immaculée Conception était très populaire à Rouen aussi bien parmi les laïcs que les clercs. À ce sujet, voir Bottineau-Fuchs 1985, p. 52-58. Nous développons quant à nous dans une partie suivante l'analyse de cette iconographie.

c) Les vitraux de la chapelle Saint-Romain (vers 1521)

Toujours à la même époque, deux vitraux consacrés à l'archevêque local saint Romain sont encore réalisés pour la cathédrale.

En 1518, la confrérie de Saint-Romain qui s'abritait auparavant dans une chapelle du bas-côté sud de la nef obtient de la confrérie des Saints-Innocents la chapelle qui se trouve dans le transept sud, plus grande et mieux placée⁹⁹⁹. Cet échange, à l'avantage de la confrérie de Saint-Romain, fut probablement défendu, voire encouragé, par le chapitre. En contrepartie, les confrères, et parmi eux Jacques Le Lieur, promettent de financer eux-mêmes la décoration de la chapelle. Au début de l'année 1521, ils demandent l'autorisation de faire agrandir les deux baies pour mettre en place deux nouveaux vitraux, l'un financé par Jacques Le Lieur et l'autre certainement par l'ensemble de la confrérie¹⁰⁰⁰.

1- Baie 30

Le vitrail de la baie 30 (fig. 434), commandé par Jacques Le Lieur, que l'on appelle communément le *Panegyrique de saint Romain*, est composé de sept scènes de la vie du saint : la *Naissance de saint Romain* (Foi) (fig. 440), l'*Élection du saint par le chapitre* (Prudence) (fig. 440), le *Privilège de Saint-Romain* (Justice) (fig. 440), *Le saint chasse les démons d'un temple païen* (Force) (fig. 441), *Le saint tenté par le démon* (Tempérance) (fig. 441), sa *Mort* (toutes les vertus) (fig. 441), *Saint Romain apparaît au vieillard* (Charité) (fig. 442) après sa mort, au tympan. Les sept vertus théologiques et cardinales, de mêmes dimensions que les personnages principaux de la scène, accompagnent chaque épisode de sa légende. Il s'agit en fait de démontrer de façon concrète – avec les scènes de sa vie – et symbolique – grâce aux vertus – les qualités essentielles du saint évêque local. En quelque sorte les vertus de saint Romain sont représentées par ses actes et aussi par la vertu qui les synthétise et conduisent à la glorification ou au panegyrique du saint, et plus généralement de la figure épiscopale.

Ce vitrail est conforme à l'iconographie traditionnelle de saint Romain. Seul le *Privilège de Saint-Romain* (fig. 440) – évoqué sous forme allégorique avec l'évêque dirigeant sa

⁹⁹⁹ ADSM G 2149 f°315 r° et v°. **Allinne 1913 (2)**, p. 3.

¹⁰⁰⁰ ADSM, G 2150, f°130 v°, délibérations capitulaires, 13 mars 1520 : « *Ad expositionem dicti domini de la place permissum fuit magistris et confratribus Beati Romani in ecclesia fundata quod augmentari faciant formulas vitrinarum in cappella nova eisdem nuper tradita ut ibidem situ faciant novas vitrinas et honestas eo tamen cessante quod fiat aliqua deformitas in lathomia* », publié dans **Allinne 1913 (2)**, p. 4. ; ADSM G 2150, f°119 v°, délibérations capitulaires, 4 janvier 1520 : « *Exposito de quadam victrina quam dominus de Brametot fieri facere intendit in cappella nova sancti. Romani placuit praftis dominis laudando eius devocionem situari absque tamen preiudicio ecclesie nec fiat appertura quod preiudicare possit* », publié dans *Ibid.*, p. 5.

crosse vers la relique du bras de saint Romain pour intercéder devant la justice afin que le prisonnier soit libéré – et la *Mort du saint* (fig. 441) – qui est l’occasion de rappeler toutes ses vertus – n’étaient pas représentés sur le cycle sculpté du portail de la Calende de la cathédrale (vers 1320-1330). L’allégorie du privilège, volontairement placée au centre du vitrail, illustre l’importance désormais attribuée à la procession de libération du prisonnier. Cette œuvre associe ainsi l’iconographie traditionnelle du saint évêque – incarnant l’Esprit saint – à la représentation d’un épisode populaire.

2- Baie 28

L’existence d’un culte désormais populaire du saint évêque nous est confirmée par l’iconographie de la baie 28 (fig. 443). Le vitrail commandé par la confrérie décrit à la fois la légende de saint Romain et la vie contemporaine rouennaise. Il peut être divisé en deux parties : les épisodes traditionnels de la légende du saint, puis ceux qui retracent l’histoire contemporaine. Les trois scènes du tympan – la *Naissance de saint Romain*, *Le saint à la cour du roi* et son *Intronisation* (fig. 444) – ainsi que deux des scènes des lancettes – le *Miracle du saint chrême* et la *Messe miraculeuse* (fig. 445) – proviennent de sa légende « primitive » composée au début du Moyen Âge. Ce sont des épisodes classiques de l’iconographie du saint que l’on retrouve sur le cycle sculpté de la vie de saint Romain du portail de la Calende de la cathédrale (vers 1320-1330). La *Messe miraculeuse* remplace en quelque sorte la scène habituelle du martyr que saint Romain n’a pas connu. Sa mort est ainsi introduite pendant la messe, au moment où le sacrifice du Christ est lui-même évoqué. Deux autres scènes, ajoutées après le début du XIV^e siècle à sa vie, complètent les épisodes les plus connus de la vie du saint : le *Miracle de la gargouille* et le *Miracle de l’inondation* (fig. 446). L’auteur du vitrail insiste sur les quatre scènes miraculeuses plutôt que sur celles antérieures à son épiscopat, représentées au tympan. Le *Miracle de la gargouille* et le *Miracle de l’inondation* ont un rapport direct avec des événements contemporains : la scène de la gargouille renvoie à la libération annuelle du prisonnier le jour de l’Ascension tandis que le miracle de l’inondation rappelle les crues mémorables qu’a connues la ville, notamment en 1497 ou en 1505-1506¹⁰⁰¹.

¹⁰⁰¹ **AMR ms. A 09**, f°220 r° : en 1497, « au mois de janvier, vindrent sy grande influence d’eaues du pays d’enmont que la rivière de Sayne couvroyt d’eaues Notre-Dame-du-Pré, Sainte-Katerine-de-Grand-Mont dedans les églises et sur la cauchie, depuis le pont jusques à Saint-Sever, personne ne pouvoit passer ne aller que en bateaulx ou charettes astellez de chevaux ; et dedens la ville, endroit la porte Saint-Eloy, la porte du Croucefiles, dedens la poissonnerie et au long de la rue aux charretiers au long de la rue de devant l’ostel de Lisieux, endroit la porte Jehan Lecoeur, les eaux étaient si avant que l’on ne pouvoit passer que en bateaulx et

Ces ajouts tardifs permettaient de justifier certaines pratiques de la fin du Moyen Âge en les faisant remonter aux origines chrétiennes du diocèse. L'inscription du miracle de la gargouille dans la vie du saint légitimait cet acte de justice contesté parce qu'il empiétait sur la justice civile. L'ajout du miracle de l'inondation institutionnalisait également la procession qui avait cours lorsque la Seine inondait la ville, où les reliques de saint Romain étaient sorties pour arrêter la catastrophe.

La deuxième partie du vitrail – le *Privilège de Saint-Romain accordé par le roi*, la *Remise des clefs de la prison par le chapitre* (fig. 447) ainsi que la *Procession de Saint-Romain* (fig. 448), qui occupent tout le registre inférieur – va encore au-delà puisque, contrairement aux épisodes de la première partie du vitrail, elle est une représentation de l'histoire contemporaine. Ainsi, le *Privilège*, au centre du vitrail, a été accordé à l'archevêque et au chapitre rouennais par Charles VIII en 1485 puis par Louis XII en 1512. Cette scène est en réalité une commémoration directe de l'événement de 1512. On reconnaît Louis XII, coiffé de la toque florentine ornée de la médaille en vogue depuis les guerres d'Italie (fig. 449). Ce portrait est très conforme à celui peint par Jean Perréal, dont on ne possède qu'une copie (conservée au Windsor Castle, New Windsor, Berkshire). La confirmation du privilège par Louis XII a été faite à Georges II d'Amboise¹⁰⁰², après la mort de son oncle. C'est donc lui qui devrait naturellement se trouver aux côtés du roi. Le portrait correspond toutefois davantage à l'effigie sculptée de Georges d'Amboise sur son tombeau qu'à celle de son neveu (fig. 450). Un portrait gravé de Georges d'Amboise, fait au XVII^e siècle par Briot, reprenant probablement un modèle plus ancien, confirme cette hypothèse. Par ailleurs, le personnage coiffé de la même médaille que le roi est physiquement suffisamment caractérisé pour que l'on puisse penser à un autre portrait d'un homme de l'entourage du roi (fig. 451). Il y a donc une volonté de « photographier » un événement de l'histoire de Rouen. La réalité a été légèrement déformée afin de faire figurer Georges d'Amboise, premier ministre et ami du roi, auprès duquel il s'était fait représenter un certain nombre de fois, comme sur un tableau signalé au XVIII^e siècle dans la grande salle du conseil du palais de justice de Rouen, ou en buste dans la cour d'honneur du château de Gaillon¹⁰⁰³. Les quatre scènes suivantes, en rapport avec le privilège – l'obtention des clés pour libérer le prisonnier puis les différentes

les maisons toutes plaines es environs des dites reues, et tellement que personne, s'y n'eust esté en bateaulx, ne se fut ozé trouver sur les kays de la dite ville pour la grandeur de ladite eue ; et a esté tesmongné par anciennes personnes que jamais ne furent si grandes de leur cognoissance. » publié dans **Delsalle 1996** p. 109. Voir aussi ADSM G 2147, f°189 r°, délibérations capitulaires, 6 février 1505 et **Allinne 1913 (2)**, p. 11.

¹⁰⁰² **Delsalle 1996**, p. 97.

¹⁰⁰³ **Louis XII...1987**, p. 35.

étapes de la procession – sont, là encore, une description de l’histoire contemporaine dissimulée derrière une évocation de la légende. Elles s’inscrivent dans un cadre rouennais où portraits – confrères et membres du chapitre –, objets liturgiques – châsse de saint Romain, verges des confrères – et vues de la ville pourraient s’inspirer de la réalité. Ainsi, seules deux des scènes de la légende « primi-tive » se situent dans la partie centrale du vitrail, les autres étant reléguées au tympan, sur la partie la moins noble de l’œuvre exécutée par un peintre verrier beaucoup moins habile que celui des scènes principales. C’est donc aux épisodes adjoints à la fin du Moyen Âge, ceux qui témoignent du culte populaire contemporain du saint, que l’on a fait le plus de place.

Malgré cette partition du vitrail, il existe une réelle unité, ce qui crée une perméabilité entre légende et histoire. Ainsi, les épisodes de la légende ont été replacés dans un univers contemporain : les vues topographiques de Rouen sont présentes aussi bien dans les miracles de la gargouille et de l’inondation que dans la première scène de la procession. Les physiologies et les habits des personnages – membres du chapitre, bourgeois ou même prisonnier – sont identiques d’une scène à l’autre. Un lien est ainsi volontairement tissé entre les personnages légendaires et les acteurs contemporains. En outre, certains éléments pourraient être des représentations fidèles d’objets caractéristiques de la cathédrale, aussi bien dans les scènes légendaires que dans les scènes historiques, comme la châsse de saint Romain dans la procession ou la gargouille, qui pourrait s’inspirer de celle conservée après la représentation du mystère de saint Romain sur le parvis de la cathédrale en 1476. Tout ceci traduit la volonté de réactualiser le culte de saint Romain, comme sur le portail central et le tombeau des cardinaux d’Amboise.

d) Saint Georges d’Amboise ? : l’ambiguïté entre saint évêque et archevêque contemporain

Dans les trois ensembles étudiés – le tombeau et les deux vitraux – plusieurs rapprochements entre Georges d’Amboise et saint Romain sont suggérés. Saint Romain – symbole de l’Église rouennaise –, sur le trumeau perdu du portail, était l’aboutissement de la descendance chrétienne – apôtres et saints évêques – comme Georges d’Amboise sur le tombeau (fig. 452, 453). En effet, ce dernier se situe sous les douze apôtres de l’entablement et les saints évêques, Romain et probablement Ouen, ainsi que toute la lignée épiscopale dans les vitraux de la chapelle de la Vierge (baies 2-3, 5-8 ; vers 1310-1322). Son tombeau a d’ailleurs été directement placé sous la représentation vitrée de saint Romain (baie 6) dans la chapelle.

Par ailleurs leurs différentes représentations sont volontairement confondues : le priant du tombeau et le portrait de Georges d'Amboise de la baie 28 – dans la scène de la *Remise du privilège* – peuvent être rapprochés de la figure de saint Romain dans le *Miracle du saint chrême* (fig. 454). Sur le tombeau et dans le vitrail, il se trouve dans la même position que saint Romain dans la scène le surmontant – le *Miracle du saint chrême* –, ce qui entraîne une confusion entre son image et celle de son prédécesseur. Dans le vitrail, leur aspect général paraît identique : habit rouge et bleu, *pallium* et mitre dorés. Cependant, les motifs de son *pallium*, beaucoup plus luxueux, sont légèrement différents, notamment sur le galon, comme le sont les émaux, cabochons et camées de la tiare, ce qui permet de le distinguer subtilement du saint. Cette verrière, comme la baie 30, édifie la fonction épiscopale en insistant sur les qualités du « bon archevêque ». Il s'agit bien évidemment d'un panégyrique de saint Romain, patron de la confrérie, mais également, à travers lui, de Georges d'Amboise.

C'est pourquoi nous pouvons rapprocher les vertus de la baie 30 de celles du tombeau. Les vertus entourent le saint dans la mort comme elles accompagnent Georges d'Amboise sur son tombeau. Peut-on aller jusqu'à effectuer un parallèle entre la conception du tombeau et l'insertion de la scène de la *Mort de saint Romain*, inédite dans l'iconographie du saint (fig. 455) ? L'épithaphe de Georges d'Amboise reprend ainsi littéralement la scène : « Voici que je suis étendu sans vie : les honneurs disparaissent avec la mort ; mais la vertu, qui ne connaît point la mort, fleurit avec elle. » La représentation de la Justice dans la scène du *Privilège* de la baie 30 peut également être une illustration de l'attachement de Georges d'Amboise à cette vertu, puisque c'est lui qui fait construire le nouveau palais de justice à Rouen.

Dans ces quatre ensembles, la fusion entre l'archevêque contemporain et le saint archevêque paraît donc totale, d'autant que son saint patron, saint Georges, a le même attribut que saint Romain, car tous deux ont lutté contre le dragon pour défendre l'Église. Cette confrontation volontairement ambiguë entre légende et histoire religieuse locale permet de faire l'éloge de la fonction d'archevêque : celui de saint Romain, saint patron local, mais également celui de l'archevêque Georges d'Amboise dont l'image finit par se confondre avec celle du saint. Cependant, ce n'est plus seulement l'image de saint Romain qui profite à l'archevêque, mais c'est aussi l'exceptionnelle figure de Georges d'Amboise, comme le montre sa présence auprès du roi, qui fournit encore plus d'éclat au culte de saint Romain, à la cathédrale et à la ville de Rouen. L'archevêque prend une dimension surpuissante qui dépasse le statut des saints évêques, relégués au second plan aussi bien sur le tombeau que dans la baie 28, où il occupe la place centrale aux côtés du roi.

e) Un programme ecclésiastique

Ces trois ensembles ont en commun d'exalter l'archevêque en représentant les saints archevêques locaux, notamment la figure récurrente et centrale de saint Romain ainsi que celle de l'archevêque Georges d'Amboise. La fonction épiscopale est célébrée grâce à deux procédés caractéristiques de l'iconographie hagiographique que nous avons déjà évoqués plus haut : d'une part l'inscription de l'archevêque dans une filiation chrétienne qui légitime sa sainteté en faisant remonter son ascendance aux sources du christianisme ; d'autre part la mise en valeur de ses vertus. Un nouvel élément propre à la toute fin du Moyen Âge vient renforcer ces procédés habituels de l'iconographie hagiographique : l'analogie entre légende hagiographique et histoire contemporaine. On ne retrouve pas à cette époque, comme à l'époque précédente, un programme aussi ambitieux à Saint-Ouen.

La proximité chronologique des ces œuvres, toutes établies autour d'un même thème qui, nous l'avons vu, n'était plus très en vogue dans la cathédrale durant le xv^e siècle, nous amène à nous interroger sur l'existence d'un projet iconographique d'ensemble. Il serait naturel de reconnaître en Georges d'Amboise le concepteur de cette mise en scène. Après le séjour de Louis XII à Rouen en 1508, Georges d'Amboise engage une politique d'embellissement et de modernisation de la ville : les commerces situés dans la rue bordant la façade de la cathédrale sont détruits afin d'aménager décentement le parvis ; les maisons sont peintes ; rues, places et habitats sont remodelés afin de créer des axes réguliers ; de nombreuses fontaines sont édifiées et le réseau hydraulique renouvelé pour apporter l'eau courante à chaque maison¹⁰⁰⁴. Bien que l'archevêque se soit intéressé au chantier du portail central, il ne semble pas s'y être personnellement impliqué, probablement parce qu'occupé par ses hautes fonctions politiques et religieuses, il n'était pas très présent dans son diocèse. Aumônier du roi Charles VIII, il s'était lié très jeune avec Louis d'Orléans, futur Louis XII. En 1494, sous l'impulsion de la famille royale, il est nommé archevêque de Rouen et lieutenant du gouverneur de Normandie, qui n'est autre que le duc d'Orléans. Il cumule dès lors les plus hautes fonctions politiques et religieuses du diocèse. Lorsque Louis XII devient roi, en 1498, il le nomme premier ministre et la même année lui obtint le titre de cardinal. En 1502, il devient, en tant que légat, ambassadeur du pape, et se présente deux fois à l'élection pontificale en 1503, mais échoue. Puis, jusqu'à sa mort, il participe aux guerres d'Italie aux côtés du roi. Ses nombreux voyages dans la péninsule le familiarisent avec l'art italien qu'il introduit dans la

¹⁰⁰⁴ **Beaurepaire 1876-1877**, p. 27. **Bardati 2003**, p. 90, 290.

région rouennaise. Il paraît s'intéresser davantage à des projets d'architecture civile ou personnels. Entre 1495 et 1509, date à laquelle le chantier du portail reste en suspens, il participe au projet municipal du nouveau palais de justice de Rouen (1506), fait édifier la salle commune de la ville (1494) ainsi que de nombreuses fontaines. Il entreprend également la reconstruction de deux de ses résidences, le palais archiépiscopal de Rouen (1495-1507) et le château de Gaillon (1502-1509)¹⁰⁰⁵. C'est dans sa demeure personnelle, à Gaillon, où il avait la liberté d'utiliser les formes de la Renaissance italienne, qu'il semble le plus investi. Il meurt un an seulement après le lancement du chantier du portail central. Pour Y. Bottineau-Fuchs, il n'est qu'un donateur parmi d'autres, tout comme le sera son neveu et successeur Georges II d'Amboise¹⁰⁰⁶. Les sources n'évoquent effectivement pas un plus grand investissement de son successeur, Georges II, qui donne deux statues d'archevêques pour le portail et fait mettre son portrait sur le tombeau de son oncle. Il semble qu'à cette époque le chapitre soit suffisamment bien constitué pour qu'on lui laisse la liberté d'entreprendre de vastes programmes icono-graphiques. C'est Artus Fillon qui semble le plus impliqué dans ces programmes. Celui-ci fut très proche de Georges d'Amboise puisqu'il fut choisi en 1506 pour être son vicaire général : il le remplace ainsi à la tête du diocèse lors de ses fréquentes absences¹⁰⁰⁷. En 1507, il devient chanoine de la cathédrale tout en étant curé de Saint-Maclou, l'une des plus grandes paroisses rouennaises. Il participe de façon significative aux divers chantiers des deux églises dont il a la charge : en 1514, il fait un sermon pour encourager les fidèles à faire des dons afin de rétablir la flèche centrale de la cathédrale ; il achève la construction de Saint-Maclou et fait un don pour la réalisation d'un orgue et de quatre chapes ; en 1519, remarquant l'état de dégradation des livres liturgiques de la cathédrale, il propose aux chanoines d'engager à ses frais un écrivain pour les renouveler. Il est l'un des membres importants du clergé rouennais et, à ce titre, le représente à toutes les cérémonies et assemblées. Il est également chargé par l'archevêque de réformer l'Église, dont il aime de façon assez conservatrice à rappeler les fondements. Dans un traité écrit en 1509, il insiste sur le rôle prédominant des pères spirituels, du clergé et de l'archevêque. Il a donc pu élaborer lui-même l'iconographie du portail dont le chantier commence peu après son arrivée à Rouen et qui est totalement compatible avec ce que l'on connaît du personnage. C'est notamment à lui que sont confiés, dans le testament de Georges d'Amboise, les travaux du tombeau, qu'il surveille de près. Son rôle dans l'élaboration des deux vitraux n'est pas attesté mais il semble

¹⁰⁰⁵ **Bottineau-Fuchs 2005**, p. 93-96. **Bardati 2003**, p. 90-92, 101, 290.

¹⁰⁰⁶ **Bottineau-Fuchs 2001**, p. 315, 319.

¹⁰⁰⁷ Pour la vie d'Artus Fillon, voir **Picot 1910**, p. 1-58.

que l'ensemble du chapitre ait encouragé leur renouvellement, voire participé à leur conception. Artus Fillon est donc lié à la conception de ces quatre ensembles. Son départ pour l'évêché de Senlis en 1522 coïncide en outre avec la fin des grands travaux attachés au culte des saints locaux. Il élabore d'ailleurs un programme soulignant la puissance de son archevêque et par conséquence de la cathédrale.

Le chapitre orchestre vraisemblablement la mise en scène de la fonction épiscopale, ce qui lui permet de réaffirmer l'autorité de son Église et d'en rappeler les origines anciennes et saintes. Pour V. Tabbagh qui a bien étudié le clergé cathédral, l'influence et le pouvoir de la cathédrale à Rouen et en Normandie était de très grande importance, d'autant que sa première rivale, Saint-Ouen, perdit petit à petit à la fin du Moyen Âge son prestige¹⁰⁰⁸. Au-delà de la figure du saint évêque, dont la nouvelle popularité en faisait un véritable emblème et dont l'identité se confondait désormais avec celle de la cathédrale, il va instrumentaliser l'image de Georges d'Amboise, homme politique et religieux de premier plan, pour accroître l'importance de l'Église rouennaise au début du XVI^e siècle. Ainsi, les épisodes légendaires hagiographiques servent ici de faire-valoir à l'histoire contemporaine, tout comme l'utilisation de l'image de saint Romain permet d'exalter la figure de Georges d'Amboise.

Comme nous le montre l'étude des verrières, le chapitre semble ouvert aux choix iconographiques des membres de la confrérie tant que ceux-ci correspondent aux thématiques qu'il a lui-même déterminées. Peut-on ainsi parler d'un milieu rouennais défendant une identité commune ? À travers l'archevêque qui reçoit l'honneur du privilège, c'est aussi le chapitre cathédral et les bourgeois rouennais, membres de la confrérie, qui sont représentés – peut-être même réellement à ses côtés dans le vitrail. C'est le privilège de Saint-Romain qui crée ainsi le lien entre archevêque, chapitre et membres de la confrérie. Les vues de la ville de Rouen, disséminées dans la baie 28, ainsi que la représentation probablement réaliste de la procession de libération du prisonnier, permettent au bout du compte de célébrer la communauté paroissiale dans son ensemble, qui s'est construite autour de saint Romain et Georges d'Amboise. C'est donc la cathédrale elle-même, en tant que symbole de l'identité rouennaise, qui est représentée par les divers éléments du vitrail. Jacques Le Lieur est en relation avec certains artistes qui travaillent à la cathédrale, dont Roulland le Roux, sculpteur du portail et du tombeau, puisqu'il visita avec lui les canaux pour le projet de réhabilitation du réseau hydraulique, projet qui fut lui-même encouragé par Georges d'Amboise. Dans le prologue du Livre des Fontaines, Jacques le Lieur fait d'ailleurs l'éloge de l'archevêque en le

¹⁰⁰⁸ Tabbagh 1997, p. 215.

présentant comme le réel entrepreneur des travaux d'embellissement de la ville¹⁰⁰⁹. Au début du XVI^e siècle, Rouen est en plein essor économique. Georges d'Amboise, le chapitre et les bourgeois rouennais influents souhaitent en faire une ville moderne. Ces quatre chantiers s'inscrivent dans cette politique d'embellissement de la ville tout en réaffirmant ses traditions. Laïcs et membres du chapitre, dont un très grand nombre provient de la bourgeoisie rouennaise, proclament, par le choix de l'iconographie hagiographique locale, la puissance de l'Église rouennaise qui reste le noyau central de la ville et l'un de ses meilleurs représentants.

Conclusion

Même si nous avons vu que bien d'autres programmes avaient été établis autour de la figure épiscopale – dans les bas-côtés de la nef de la cathédrale, dans les vitraux et les portails de Saint-Maclou –, ceux-ci s'emploient uniquement à la construction d'une identité ecclésiastique plutôt qu'à la construction d'une *memoria* locale, où l'on prendrait soin de tracer une lignée chronologique allant des apôtres aux saints prélats des origines pour aboutir aux dirigeants en place. Ces programmes dédiés à la mémoire locale sont conçus lorsque de grandes figures ecclésiastiques – Guillaume de Flavacourt, Jean Roussel, Nicolas Oresme, Artus Fillon – essaient de mettre ou de remettre leur Église au premier plan, tandis que les programmes ecclésiastiques plus élémentaires, établis plus fréquemment et régulièrement, traduisent une volonté de description identitaire de la communauté ecclésiastique.

On peut enfin ajouter que cette mémoire de l'histoire de l'Église rouennaise ne s'est pas construite autour d'anciennes dévotions attestées – comme celle de saint Étienne à la cathédrale par exemple¹⁰¹⁰ – mais bien plus sur une « récréation » ou reconstruction des origines historiques du diocèse. Plutôt que de reposer sur de réelles dévotions – dédicaces, reliques – le clergé a fabriqué, par la mise en valeur de figures locales, la mémoire de son église, de sa ville et de son diocèse, en prenant soin de l'inscrire dans un contexte universel. L'image hagiographique relève alors des mêmes caractéristiques que le trésor : affirmation de la puissance spirituelle et temporelle par l'expression d'une mémoire des origines, et asso-

¹⁰⁰⁹ Jolimont 1847, p. 31.

¹⁰¹⁰ Il existait dans le groupe épiscopal, depuis au moins la première moitié du VIII^e siècle, deux édifices, l'un dédié à Notre-Dame et l'autre à Saint-Étienne, voir Le Maho 1993, p. 24.

ciation des saints de l'Église locale aux saints fondateurs de l'Église universelle dans le but de garder un lien étroit avec Rome¹⁰¹¹.

Après avoir vu comment s'est construite autour de l'image épiscopale – qu'elle soit hagiographique ou non – la mémoire historique et religieuse des églises institutionnelles, nous pouvons encore analyser l'utilisation de l'iconographie des saints dans des situations de conflits politiques ou religieux. L'image hagiographique semble alors la plus opportune pour défendre les valeurs de l'Église, du diocèse et de la Normandie face à d'autres pouvoirs. L'utilisation de ces image de « protection » se fait souvent au sein de grands programmes iconographiques contenant d'autres thématiques tout aussi importantes.

¹⁰¹¹ **George 2006.**

3) Le positionnement de l'Église rouennaise dans le paysage politique de la fin du Moyen Âge

L'instrumentalisation des images hagiographiques peut également s'inscrire dans le cadre d'une revendication de l'identité normande – parfaite adéquation entre le système politique et religieux – qui s'est construite autour de trois pôles : la fondation originelle – c'est-à-dire l'évangélisation du diocèse et la conquête des Scandinaves –, la lignée ducale chrétienne et enfin l'adéquation territoriale entre le duché et le diocèse¹⁰¹². Quelles furent donc les réactions lors de l'annexion de la Normandie ducale par le royaume français en 1204 ? M. Boüard suggère que la disparition de l'identité normande ne s'est en réalité effectuée qu'après la fin de la guerre de Cent Ans¹⁰¹³. Il signale en effet que la guerre avait ravivé cette identité, mais qu'après la reconquête française les frontières normandes étaient beaucoup plus denses et ne correspondaient plus aux limites de l'ancien duché. Que nous apprennent à ce titre les images hagiographiques qui incarnent justement une part de cette identité normande ? L'immobilisme iconographique que nous avons constaté à plusieurs reprises dans le choix des saints des églises rouennaises reflète-t-il un refus d'abandonner l'autonomie normande ? Nous avons remarqué que, dans un certain nombre de grands programmes iconographiques, l'image des saints est associée à celle des représentants laïcs, ducs ou rois. Cette union, qui semble être un *topos* de l'iconographie hagiographique à Rouen, nous paraît véhiculer un discours sur l'identité normande que les ecclésiastiques ont essayé de protéger à la fin du Moyen Âge.

A) L'Église face au pouvoir laïc en Normandie

L'étude spécifique des images hagiographiques rouennaises nous a amenée à traiter de la question du rapport entre le pouvoir spirituel et le pouvoir monarchique – qu'il soit ducal ou royal. Les liens entre les deux ordres ont toujours été étroits. Durant le haut Moyen Âge, il existait une complémentarité entre le pouvoir de l'évêque et du roi, chacun formant une partie

¹⁰¹² **Bauduin 2004**, p. 319-320. L'ouvrage analyse à travers une série d'articles la construction identitaire de la Normandie durant la période ducale.

¹⁰¹³ **Boüard 2001**, p. 255-256.

tout aussi importante de l'équilibre chrétien¹⁰¹⁴. Avec la disparition de l'Empire romain et l'instabilité liée aux invasions barbares, l'évêque, responsable de sa communauté, seule figure stable, assume un rôle dans la gestion du temporel de sa ville et de son diocèse¹⁰¹⁵. Il a également comme fonction de protéger sa cité contre tout abus. C'est donc un responsable de premier plan, aussi bien sur le plan spirituel que temporel, une figure politique qui peut par conséquent se retrouver en concurrence avec le pouvoir laïc. Puis, Grégoire de Tours (535-594) va théoriser la place des évêques en insistant sur le partage des pouvoirs entre les évêques et les rois pour diriger avec équilibre la société chrétienne. À partir du XI^e siècle, avec la réforme grégorienne, cette unité est brisée. Grégoire VII (1073-1085) prône la liberté de l'Église par rapport au pouvoir laïc, qui doit se situer sous le contrôle pontifical¹⁰¹⁶. Le pouvoir royal est désormais subordonné au pouvoir spirituel de l'évêque. Le premier ne fait plus partie de l'ordre chrétien et n'est plus considéré que comme une institution proprement terrestre. Les évêques n'auront alors cesse de rappeler la nécessaire soumission du pouvoir monarchique au pouvoir spirituel qui doit guider l'ensemble de la société chrétienne. Tout au long du Moyen Âge, cette question fut à la source de conflits et de débats entre la papauté et la royauté : la Querelle des investitures (1075-1122) – où il était notamment question de l'investiture des fonctions ecclésiastiques par ces deux parties –, les conflits entre Philippe IV et Boniface VIII au tournant du XIV^e siècle... Cet antagonisme eut pour conséquence la rédaction de nombreux traités sur ces questions tournant autour de la hiérarchie spirituelle et monarchique : en partant du principe que les deux pouvoirs régissaient l'ordre du monde chrétien, on se demanda alors si le roi était soumis à l'Église ou inversement ; quels étaient les droits d'ingérence dans la partie adverse¹⁰¹⁷. J. Canning, qui a étudié la pensée politique médiévale, estime que l'Église a de plus en plus de pouvoir juridique et institutionnel à partir du XIII^e siècle si bien qu'elle entre en concurrence avec les autorités monarchiques, ce qui n'était pas aussi marqué durant le haut Moyen Âge¹⁰¹⁸. La notion de monarchie théocratique, qui a été définie au Moyen Âge et qui se prolongera à l'époque moderne, n'a pourtant cessé d'être débattue dans l'optique de déterminer une hiérarchie entre le roi et le pouvoir religieux¹⁰¹⁹. Les évêques ont ainsi constamment tenté de définir leur place par rapport au pouvoir temporel, en veillant à préserver leur propre pouvoir

¹⁰¹⁴ **Palazzo 1999**, p. 359-360.

¹⁰¹⁵ **Fontaine 1995**, p. 48-49.

¹⁰¹⁶ **Canning 2003**, p. 117.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 190-191.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 113-114.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

face à une royauté de plus en plus puissante¹⁰²⁰. Ce climat de questionnement autour de la hiérarchie roi/Église nourrit ainsi abondamment l'iconographie ecclésiastique. La spécificité du contexte historique normand, que nous avons rappelé en introduction, a déterminé la position toute particulière de l'Église institutionnelle rouennaise face au pouvoir ducal puis royal. La conscience du rôle de l'Église dans l'identité normande y est d'autant plus forte que les frontières politiques et religieuses correspondent quasiment, ce qui est assez rare en France¹⁰²¹.

Avant de nous engager dans l'étude des images du pouvoir laïc dans l'hagiographie, il est nécessaire de comprendre quels rapports entretenait le clergé avec les ducs de Normandie. Ces derniers étaient liés de façon significative à la cathédrale, puisque s'y déroulaient leur sacre et leur enterrement. Le premier duc lui-même permit l'indépendance de la Normandie en contrepartie de son adoption de la religion chrétienne, qui se concrétisa par son baptême en 911. Les premiers ducs, Rollon (911-927) et Guillaume Longue Épée (927-942), par leur inhumation dans la cathédrale, unirent de façon inextricable l'archevêché de Rouen au nouveau duché¹⁰²². Chacune des parties y trouvait son intérêt : les ducs parce qu'ils s'affichaient comme régents d'une dynastie chrétienne, les ecclésiastiques parce qu'ils pouvaient affirmer jouer un rôle, non seulement dans l'histoire religieuse de la province, mais également dans son histoire politique. Après la désaffection de certains ducs, qui préférèrent se faire enterrer dans des églises dynastiques – comme l'abbaye de la Sainte-Trinité de Fécamp – ou des fondations de dévotion personnelles – la Trinité de Caen par exemple –, un retour à la cathédrale rouennaise s'effectue à la fin du XII^e siècle, probablement dans l'espoir de retrouver les racines de la dynastie¹⁰²³. L'histoire du duché indépendant est donc rattachée à ce premier acte symbolique qui fait du duc un représentant du pouvoir laïc inféodé au pouvoir ecclésiastique. Jusqu'à l'annexion du duché en 1204, évêques et ducs normands sont intimement liés et ces derniers doivent se soumettre comme de « bons ducs chrétiens » au pouvoir des premiers. Cependant, les ducs de Normandie puis les rois Plantagenêt ont aussi un certain nombre de prérogatives sur le clergé normand, si bien que l'on est en droit de se demander quels étaient réellement les rapports de force entre pouvoir spirituel et pouvoir ducal. Ainsi, si les évêques normands étaient élus par les chapitres cathédraux, le roi

¹⁰²⁰ Fontaine 1995, p. 51.

¹⁰²¹ Neveux 1999, p. 31.

¹⁰²² Musset 1985, p. 30.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 30-31.

Plantagenêt autorisait et confirmait l'élection¹⁰²⁴. C'est encore lui qui donnait l'investiture temporelle. En outre, le roi avait un droit de régale – il percevait les revenus d'un archevêché lors de la vacance de l'évêque – et un droit de dépouille – il héritait des biens de l'évêque à sa mort¹⁰²⁵. Ces droits des rois Plantagenêt, qui étaient considérés comme des abus depuis la réforme grégorienne, étaient de moins en moins bien perçus, d'autant qu'ils n'étaient plus en vigueur dans les régions appartenant au domaine royal capétien. Mais les papes essayaient de ne pas contrarier les rois d'Angleterre et, hormis l'épisode conflictuel entre Henri II et Thomas Becket, il n'y eut pas d'opposition majeure à ce sujet. Évêques normands et rois d'Angleterre étaient bel et bien liés, la cathédrale étant le symbole de cette union entre pouvoir ducal et pouvoir spirituel normand. Cependant, l'image d'une autorité absolue des premiers sur des ducs et rois soumis ne paraît pas être fidèle à la réalité, qui repose bien plus sur un équilibre entre les deux pouvoirs, l'un se servant de l'autre pour affirmer avec plus d'éclat son identité et conforter sa position.

Le changement brutal de pouvoir politique en 1204 a-t-il eu une influence sur le rapport entre le clergé et la royauté ? Au début du *XIII*^e siècle, les évêques semblent encore très liés aux rois Plantagenêt. Pourtant Philippe Auguste fait des dons aux chapitres et abbayes des vallées de la Seine et de l'Eure et, en 1205, les évêques normands lui prêtent serment de fidélité¹⁰²⁶. Le contrôle du clergé par le roi est chose acquise, mais les évêques sont encore normands¹⁰²⁷. Les choses évoluent sous le règne du roi Saint Louis, qui fut très protecteur envers la Normandie. Les évêques se rapprochent alors nettement du nouveau pouvoir en place¹⁰²⁸. Contrairement à la période précédente, ce sont souvent des français de l'entourage royal, comme Eudes Rigaud¹⁰²⁹. Cette fidélité à Saint Louis se manifeste encore par la suite puisque les évêques normands, et notamment Guillaume de Flavacourt, eurent un rôle décisif dans le processus de canonisation du roi¹⁰³⁰. Des contestations se font entendre pour la première fois au tournant du *XIV*^e siècle, sous Philippe le Bel, car les impositions royales sont perçues comme trop lourdes par les Normands, mais il s'agit moins de remettre en cause le pouvoir en place que de défendre leurs anciens privilèges¹⁰³¹. D'ailleurs les liens entre la Normandie et Paris sont au début du *XIV*^e siècle de plus en plus nombreux, aussi bien poli-

¹⁰²⁴ Neveux 2005, p. 136.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 430.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 436, 441, 454.

tiquement qu'économiquement¹⁰³². La période est prospère pour la région qui, tant qu'elle conserve ses marques identitaires – Coutume de Normandie, Échiquier (cour de justice suprême) –, semble prête à rester incorporée au royaume de France¹⁰³³. C'est pourquoi en 1339 la Normandie est si prompte à s'engager auprès du roi contre l'Angleterre. En échange, ce dernier leur accorde la deuxième Charte aux Normands qui réactualise encore une fois leurs privilèges¹⁰³⁴.

Ainsi, la situation si particulière de la Normandie fait qu'elle fut successivement rattachée à plusieurs pouvoirs : d'abord à la France, puis à l'Angleterre, puis à la monarchie angevine pour enfin retourner entre les mains françaises. Ces changements fréquents de statuts – son passage d'un pouvoir ducal à un pouvoir royal – et de patrie – de la France à l'Angleterre – ont un impact plus ou moins grand sur la politique et la population normande. Comment réagissent les ecclésiastiques face à ces mutations brutales ? Il semble a priori que, quel que soit le pouvoir en place, l'église rouennaise a toujours eu la volonté de rappeler le devoir de soumission des représentants laïcs tout en s'adaptant aux pouvoirs monarchiques successifs.

L'étude du corpus rouennais nous a permis de constater que les représentations hagiographiques jouent un rôle important dans la définition de la position de l'Église face au pouvoir ducal et royal ainsi que face aux changements politiques. Cette question paraît déterminante au début du XIV^e siècle, puis semble jouer un rôle beaucoup moins important à partir de la fin du XV^e siècle. C'est encore la figure du saint évêque ou de l'évêque, représentant du pouvoir ecclésiastique local, qui va permettre de créer un discours évoquant le rapport de force entre pouvoir monarchique et ecclésiastique. Ces propos sont encore une fois établis dans les églises institutionnelles – la cathédrale, bien évidemment ; Saint-Ouen et Saint-Maclou – car il s'agit là de préoccupations propres aux ecclésiastiques détenant le pouvoir du diocèse. Ces discours, construits autour de la figure de l'évêque, du duc et du roi, ont une double vocation : évoquer l'identité proprement normande, construite autour de ces deux figures, et rappeler la prééminence de l'évêque sur le représentant du pouvoir laïc dans l'équilibre du monde chrétien puisque cette question est souvent traitée dans une mise en scène plus complexe autour de l'histoire du salut.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 453.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 505.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 484.

B) La cathédrale et Saint-Ouen dans la Normandie française au début du XIV^e siècle

À Rouen au début du XIV^e siècle, nous l'avons dit, le clergé est de plus en plus proche des rois, contrairement au XIII^e siècle où l'ordre ecclésiastique était essentiellement constitué de personnages locaux : Eudes Rigaud (1245-1275) est le conseiller de Louis IX, Gilles Aycelin (1311-1318) celui de Philippe le Bel et Aimery Guenand (1339-1343) le clerc de Philippe VI de Valois¹⁰³⁵. Quel fut donc l'impact de ce rapprochement avec la monarchie française aussi bien à la cathédrale qu'à Saint-Ouen ? Existe-t-il encore un attachement à l'ancien duché ? L'identité normande qui s'est construite sur la cohésion entre la dynastie ducale et l'autorité religieuse peut-elle continuer de s'affirmer sous la monarchie française ?

a) La cathédrale

Les trois chantiers entrepris dans la cathédrale de Rouen au tournant du XIV^e siècle – façades des Libraires et de la Calende, chapelle de la Vierge – évoquent, entre autres thèmes et de façon plus ou moins éloquente, les rapports entre pouvoir temporel et spirituel. Ainsi, les pinacles de la façade des Libraires contiennent trois évêques du côté oriental et trois personnages couronnés du côté septentrional (fig. 456). Un médaillon qui surmonte saint Silvestre dans la chapelle de la Vierge comporte aussi une figure royale avec couronne et sceptre (fig. 457). On retrouve l'intermittence des évêques et des personnages couronnés dans les tabernacles au-dessus de l'étage médian des contreforts, dans la partie haute de la façade de la Calende (fig. 458)¹⁰³⁶. Les tabernacles surmontant les contreforts de la nef et de la chapelle de la Vierge sont ornés de sculptures présentant encore cette alternance (fig. 459). Hormis les statues des contreforts des chapelles de la nef, probablement réalisées avant le portail des Libraires, au moment de la création des chapelles (vers 1270), toutes les autres sont contemporaines des trois chantiers entrepris aux environs de 1280-1330. Les parties de la cathédrale construites antérieurement ou postérieurement – le chevet au début du XIII^e siècle et la façade qui date de la fin du XII^e siècle, de la fin du XIV^e et du début du XVI^e – ne comportent quant à elles pas de statues d'évêques associées à des personnages couronnés¹⁰³⁷. Nous pouvons donc en conclure qu'il s'agit d'un projet propre à cette époque, ces deux figures étant systématiquement présentées l'une en face de l'autre ou l'une par rapport à l'autre.

¹⁰³⁵ Schlicht 2005, p. 16-17.

¹⁰³⁶ Ces sculptures, refaites au XIX^e siècle, reproduisent certainement les modèles d'origine.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 342.

Seuls les archevêques de la chapelle de la Vierge ont été clairement identifiés grâce aux inscriptions nominatives sur le bandeau qui les surmonte. Les autres, bien qu'ils soient revêtus des mêmes attributs – *pallium*, mitre et crosse –, ne semblent pas avoir été conçus pour incarner des évêques « historiques » mais plutôt pour être représentatifs de la figure intemporelle de l'évêque (fig. 460). On peut alors se demander si ces sculptures sont des représentations hagiographiques ou de simples évêques. Il est bien évidemment difficile de répondre à cette question car c'est justement autour de l'ambiguïté entre saint évêque et évêque que s'est construite l'image de l'archevêque dans la cathédrale. Les évêques ne sont pas nimbés, mais cela ne nous donne aucune indication car ni les saints des portails du transept ni ceux de la façade ne le sont. Par ailleurs, leur nombre – une répétition aléatoire en fonction des contreforts – ne reflète pas plus la détermination d'identifier clairement la lignée épiscopale. Il apparaît donc que ce soit la figure de l'évêque intemporel qui est mise en avant, qu'il soit saint ou non.

S'il ne fait aucun doute que les ecclésiastiques représentent des évêques, on peut s'interroger sur l'identité des personnages couronnés. S'agit-il de rois ou de ducs ? Observons de plus près l'iconographie de ces personnages (fig. 461). Il faut tout d'abord noter que seules les statues situées à l'extérieur de la nef sont bien conservées, celles du portail des Libraires et de la Calende ayant été largement remaniées ou refaites¹⁰³⁸. Ces dernières sont dotées d'une couronne à fleurons, d'un sceptre et parfois d'un vase. En revanche, si les personnages des contreforts de la nef portent aussi un sceptre, leurs couronnes sont de facture très différente – un simple bandeau sans ornement – et s'harmonisent d'ailleurs davantage avec les attributs des évêques. M. Schlicht émet l'hypothèse qu'il s'agit des ducs de Normandie, en rapprochant leur iconographie des gisants des ducs enterrés dans la cathédrale¹⁰³⁹. Il est vrai que la cathédrale, symbole de l'ancien duché, souhaitait à ce titre garder son autorité politique. Elle fut choisie pour conserver la Charte aux Normands, délivrée en 1315 par Charles X afin de confirmer à la province une partie de ses anciens privilèges. Elle fut ainsi placée dans le trésor comme une relique rappelant les gloires passées de la cathédrale. Elle garantissait, entre autre, le droit à l'Échiquier de Normandie de régler les problèmes juridiques qui auraient normalement dû être portés devant le parlement de Paris. Cela traduit la volonté de la Normandie de conserver non seulement une part d'autonomie face au royaume mais aussi le rôle de gardienne de cette indépendance dont était investie la cathédrale. Le clergé cathédral était ainsi

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 343-345.

garant de l'histoire religieuse et politique du diocèse. La conservation de la Charte dans le trésor permettait en outre d'affirmer la soumission du pouvoir laïc à l'autorité ecclésiastique. M. Schlicht fait encore la démonstration de la fidélité du clergé cathédral à son ancien passé politique¹⁰⁴⁰. En effet, ce dernier semble avoir fait réaliser au début du XIV^e siècle de nouveaux tombeaux pour les anciens rois anglo-normands Henri le Jeune (1150-1189) et Richard Cœur de Lion (1189-1199), traduisant probablement une certaine nostalgie vis-à-vis de l'ancienne royauté.

Il est donc possible que les statues réalisées pour la cathédrale au tournant du XIV^e siècle soit effectivement la figuration des ducs. Cependant l'absence d'individualisation de ces figures – pas d'inscription nominative, répétition, pas de véritable portrait –, contrairement aux gisants des tombeaux, pourrait indiquer qu'il s'agit aussi bien des anciens ducs normands que des rois de France, le principal étant de prouver que l'équilibre du diocèse repose sur l'association du pouvoir monarchique au pouvoir ecclésiastique. Nous pensons donc que ces personnages couronnés peuvent symboliser l'autorité laïque, qu'elle soit ducale ou royale, d'autant que, nous l'avons vu, depuis le milieu du XIII^e siècle les évêques étaient très proches du pouvoir français. Il suffit d'évoquer Eudes Rigaud, conseiller de Saint Louis, sous l'épiscopat duquel furent réalisées les sculptures d'évêques et de ducs des contreforts de la nef. Il fut ainsi nommé grâce à l'appui de ce dernier, et son action, conjuguée à celle du roi, participa nettement à l'intégration de la Normandie dans le royaume de France¹⁰⁴¹. Guillaume de Flavacourt, qui poursuivit le programme, fut un fervent partisan de la canonisation de Saint Louis. Il octroya d'ailleurs au tombeau d'Eudes Rigaud une place d'honneur dans la chapelle de la Vierge, en face du sien. Dans ces conditions, on imagine mal qu'il se soit opposé aux rois capétiens. Il semble plutôt que, tant que le clergé, et au-delà la Normandie et le diocèse, pouvait garder une certaine indépendance ou une autonomie de façade par rapport au pouvoir capétien, il n'avait pas de raison de contester ce nouveau pouvoir. Le programme n'exprime pas tant une fidélité aux anciens ducs ou un rejet de la monarchie française qu'une réaffirmation de l'équilibre nécessaire entre Église et royauté. Les sculptures d'évêques et des représentants monarchiques qui se trouvent sur le pourtour de l'église n'expriment d'ailleurs aucune hiérarchie. Ainsi, même si l'évêque se trouve parfois représenté en position de guide du roi à certains endroits, il ne fait que conforter l'ordre chrétien établi dans lequel l'Église se doit de mener le duc/roi vers le salut. Le portail des Libraires de la cathédrale, consacré à une

¹⁰⁴⁰ Voir la démonstration éclairante, dans *Ibid.*, p. 347-355.

¹⁰⁴¹ Neveux 2007, p. 386.

iconographie eschatologique, évoque ainsi discrètement le rôle de guide de l'évêque. Dans les écoinçons de part et d'autre du gâble central, deux figures d'évêques assistent un personnage couronné pour lui permettre d'accéder au salut (fig. 462). L'un, muni d'une banderole, et l'autre, donnant un objet non identifié à la figure couronnée, soutiennent les personnages couronnés que deux anges conduisent vers la Rédemption.

L'utilisation de l'image de l'évêque – en jouant sur l'ambiguïté entre saint évêque et archevêque – permet de défendre la position de l'Église locale face au pouvoir laïc. Les évêques unifient les trois ensembles du programme : ils se situent en place d'honneur dans la chapelle de la Vierge (et peut-être sur les statues d'ébrasement du portail des Libraires) et sont également présents, sous une forme plus anonyme, sur les parties hautes des deux façades – où trois évêques font pendant à trois personnages couronnés – et dans la rose du portail des Libraires (baie 121 ; vers 1280 ; fig. 463). Ils sont, aux côtés des ducs de Normandie, les meilleurs représentants du duché dont les limites se confondent avec celles du diocèse. Le chapitre poursuit ainsi le projet iconographique entamé dans la deuxième moitié du XIII^e siècle – où ducs et évêques étaient déjà représentés conjointement sur les tabernacles des contreforts des chapelles des bas-côtés (vers 1260) – en identifiant cependant moins clairement les personnages couronnés. Il effectue une mise en scène assez conservatrice des anciens chefs spirituels – les évêques – et temporels – les ducs –, probablement pour essayer de démontrer la puissance du diocèse, ancien duché, face au royaume de France. Élus par Dieu dans les écoinçons de part et d'autre du grand gâble du portail des Libraires, les évêques symbolisent parfaitement la cathédrale et son clergé qui, à cette époque, entendait bien revendiquer son autonomie face au pouvoir monarchique. En effet, la réalisation de ce programme près de cent ans après l'annexion de la Normandie montre aussi la volonté du chapitre de préserver le statut si particulier qu'elle avait auparavant en affichant clairement sa volonté de voir les rois de France et la politique nationale aussi liés à la cathédrale qu'ils l'étaient sous l'ancien duché.

Même si cette thématique iconographique est présente à tous les emplacements du programme, nous pouvons constater qu'elle n'en constitue pas le centre. Elle s'intègre cependant parfaitement à l'ensemble du programme qui vise à démontrer le rôle des ecclésiastiques rouennais dans l'histoire du salut.

b) Saint-Ouen

Au début du XIV^e siècle, alors que la cathédrale décide de faire réaliser un programme iconographique glorifiant l'équilibre de son ancien passé autonome, l'abbaye de Saint-Ouen

inscrit à plusieurs reprises, dans ses vitraux et sur le portail du transept sud, une iconographie qui insiste clairement sur la hiérarchie entre duc, roi et évêque.

Ainsi, dans un des vitraux du déambulatoire du chœur (baie 19 ; 1325-1339), trois scènes de la vie de saint Thomas Becket – *Saint Thomas Becket devant le roi Henri II*, la *Rupture entre le roi et l’archevêque*, le *Meurtre de saint Thomas* (fig. 464) – cohabitent avec trois épisodes de la légende de saint Éloi : *Saint Éloi forgeron*, le *Sacre épiscopal de saint Éloi et saint Ouen*, *Saint Éloi protecteur des infirmes et des chevaux* (fig. 465). La présence de saint Éloi peut tout d’abord s’expliquer par la dédicace de la chapelle, mais il est probable que cette dernière fut définie en fonction de l’iconographie des vitraux. L’abbaye semble vouer un culte particulier à saint Éloi, dont elle conservait les reliques¹⁰⁴². La scène où le saint est montré comme protecteur des chevaux pourrait ainsi directement évoquer une pratique liée au culte de ses reliques¹⁰⁴³. Cependant, si l’on cherche dans la vie de saint Éloi, on peut tout d’abord constater que c’est saint Ouen, le patron de l’abbaye, dont il a été le compagnon, qui a écrit une de ses *vita*. Par ailleurs, avant d’endosser la fonction épiscopale, il fut au service des rois Clotaire II puis Dagobert I^{er}, comme saint Ouen¹⁰⁴⁴. À l’instar de ce dernier, il joua un rôle politique aussi bien qu’économique dans le royaume franc. C’est d’ailleurs Dagobert lui-même qui investit le nouvel évêque en même temps que saint Ouen, ce qui n’est pas conforme à sa légende. C’est donc probablement ce rôle d’intervenant indispensable dans la politique royale que l’on a aussi voulu souligner en plaçant sa légende à côté de celle de saint Thomas Becket. En effet, les scènes décrivent l’attitude négative du roi anglais Henri II, qui va à l’encontre de l’image du bon roi chrétien. Il y a une analogie évidente de composition entre *Saint Thomas Becket devant le roi Henri II*, sa *Rupture avec le roi* et le *Sacre épiscopal de saint Éloi et saint Ouen* : les rois, sur la gauche, font face aux archevêques, soit dans une confrontation, soit dans une posture bienveillante (fig. 466). Dagobert entend les paroles du saint tandis qu’Henri II refuse de l’écouter et détourne la tête. La baie 19 fait ainsi la synthèse des deux comportements royaux opposés.

La défiance à l’égard d’Henri II, lui-même ancien duc de Normandie, est probablement une façon pour l’abbaye de Saint-Ouen de se détacher de son passé normand et de rappeler aux rois capétiens, comme l’avait préconisé Thomas Becket lui-même, la nécessité d’être de bons rois chrétiens assujettis aux institutions ecclésiastiques. Là encore Saint-Ouen

¹⁰⁴² Pommeraye 1662, p. 207.

¹⁰⁴³ Saint Éloi est le protecteur des chevaux. Le clergé bénissait les chevaux qui étaient menés en pèlerinage aux chapelles Saint-Éloi. Pour la vie, le culte et l’iconographie de saint Éloi, voir Réau 1958, tome III-I, p. 422-427.

¹⁰⁴⁴ Masson 1930, p. 13.

se démarquait de la cathédrale dont l'iconographie exaltait à cette époque l'ancien duché de Normandie. Alors que le clergé cathédral défendait les anciens privilèges qu'il détenait dans la Normandie autonome, Saint-Ouen affirmait son attachement aux rois français. Saint Thomas Becket, dont le culte se développa intensément de la fin du XII^e siècle à la fin du XIV^e siècle¹⁰⁴⁵, est en effet le saint qui représente le mieux la défense des droits de l'Église. Son culte se développa particulièrement en Normandie, qui fut une pièce maîtresse de l'État Plantagenêt. C'est pourquoi nous y trouvons d'autres représentations de l'évêque évoquant un attachement explicite au royaume capétien. C'est le cas de la cathédrale de Coutances, où l'une des verrières du transept nord montre ostensiblement des scènes de lutte avec le roi anglais¹⁰⁴⁶. Les quelques scènes de combat entre le roi et le saint ayant été relevées dans les verrières des anciens domaines Plantagenêt affichent ainsi clairement leur intention politique¹⁰⁴⁷.

L'iconographie explicite des scènes de la baie 19 sur le devoir de subordination du roi aux dirigeants ecclésiastiques est reprise de façon plus universelle dans les vitraux des chapelles rayonnantes. L'emprise des apôtres – premiers guides et modèles des évêques – sur les rois du monde, qui symbolisent la royauté universelle, est évoquée par la résurrection (fig. 467), l'exorcisme (fig. 467) et le baptême des peuples étrangers et de leurs rois (fig. 468)¹⁰⁴⁸. Les apôtres sont d'ailleurs représentées démesurément grands par rapport aux rois afin d'exprimer clairement une hiérarchie. Les petites figures disposées dans les tabernacles de la baie 20, consacrée à saint Michel et au Jugement dernier, établissent ainsi cette échelle de pouvoirs pour le bon ordre du monde chrétien : des personnages de la société civile sont surmontés de leurs représentants laïcs au registre médian – plusieurs figures couronnées –, surplombés par des saints entourés d'Adam et Ève (fig. 469).

La légende de saint Ouen, inscrite dans les quarante médaillons du portail des Marmousets de Saint-Ouen de Rouen, est encore l'occasion de remémorer et revendiquer l'ascendant de l'Église locale sur le pouvoir ducal dans les épisodes de la *Dîme des Rots* et des *Donations du duc Richard* (tableau 37). Ces deux histoires évoquent les devoirs dévotionnels et financiers des ducs et rois d'Angleterre – Guillaume le Conquérant (1035-1087) et Richard

¹⁰⁴⁵ **Fournée 1995**, p. 391.

¹⁰⁴⁶ **Brisac 1975**, p. 230.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 231, étudie ainsi l'iconographie de Thomas Becket dans le vitrail français du XIII^e siècle.

¹⁰⁴⁸ Dans les baies 11 et 13, saint Matthieu ressuscite le fils du roi d'Éthiopie, reçoit les présents du peuple et baptise le roi et sa famille. Barthélemy exorcise la fille du roi d'Inde puis le baptise avec sa femme (baies 12 et 14).

Cœur de Lion (1189-1199) – envers les reliques de saint Ouen et donc envers l’abbaye. En effet, Guillaume le Conquérant avait supprimé à l’abbaye le droit de percevoir la dîme des Rots. Les moines de Saint-Ouen se rendent à son château avec la châsse du saint, le pont-levis cède et le duc est alors contraint de revenir sur sa décision (fig. 470). Pour rappeler son devoir à Richard Cœur de Lion, qui s’était désintéressé du sort de l’abbaye, saint Ouen lui apparaît au milieu de la nuit et lui laisse un bâton sur son lit comme preuve de la réalité de sa vision. Au réveil, le duc rapporte le bâton à l’abbaye et y fait de nombreuses donations (fig. 471).

L’iconographie des vitraux et des médaillons du portail indique clairement l’attitude que les ecclésiastiques de l’abbaye attendaient des rois capétiens. Tout comme les anciens ducs et rois d’Angleterre, ils devaient respecter et protéger l’église et ses membres, notamment par la continuité de leurs donations. L’hypothèse de rois et de ducs représentés sur le pignon de la façade du transept sud a été évoquée par A-P-M. Gilbert, qui distingue parmi ces personnages couronnés Clotaire I^{er}, roi de Neustrie (511-561), sous le règne duquel l’abbaye fut fondée, Richard I^{er} (942-996), Richard II (996-1027) – tous deux ducs de Normandie – l’impératrice Mathilde, reine d’Angleterre (1102-1167), Charles, comte de Valois (1270-1325), et sa femme, qui avaient financé la reconstruction de l’abbaye actuelle (fig. 472)¹⁰⁴⁹. L’auteur émet cette hypothèse car il croit déceler le projet de faire représenter les fondateurs et restaurateurs de l’abbaye. Cependant, nous pensons pouvoir distinguer dans ces six figures surmontant la rose de la façade une alternance entre hommes et femmes. Il s’agit bien de personnages couronnés, mais nous ne pouvons identifier l’objet qu’ils tiennent dans leur main. Il est donc difficile aujourd’hui de leur donner une attribution définitive, même s’il est clair que l’on a voulu faire figurer les représentants de la monarchie, peut-être ceux qui ont encouragé par leurs libéralités la politique architecturale de l’abbaye.

Nous pouvons dès lors nous interroger sur les motivations de cette iconographie. Le trésor de Saint-Ouen, d’une grande richesse, avait effectivement été constitué aussi bien par les abbés et religieux que par les ducs de Normandie, notamment par les premiers ducs qui firent de nombreuses donations¹⁰⁵⁰. Pour exprimer leur dévotion, ils eurent recours à d’autres types de dons, comme par exemple une boucherie offerte par Guillaume le Conquérant et Robert de Courteheuse au XI^e siècle « pour le pardon de leurs péchés »¹⁰⁵¹. Les épisodes du portail ainsi que les probables ducs et rois du pignon rappellent donc que le pouvoir mo-

¹⁰⁴⁹ Gilbert 1822, p. 37. Fouré 1970, p. 7 : le comte Charles de Valois aurait donné 64 000 livres.

¹⁰⁵⁰ Gilbert 1822, p. 61. Voir aussi L’Abbaye de Saint-Ouen...1979, p. 9.

¹⁰⁵¹ ADSM 14 H 145 : « Guillaume le Conquérant et Robert de Courteheuse, son fils, offrent à l’abbaye de Saint-Ouen une boucherie située dans l’âtre Saint-Ouen pour le pardon de leurs péchés », traduit dans *Ibid.*, p. 10.

narchique était aussi bien attaché à la cathédrale qu'à l'abbaye envers laquelle il avait de nombreuses obligations. L'iconographie mise en place au portail des Marmousets met l'accent sur le pouvoir incontestable des reliques de saint Ouen qui suscitent dévotion et donations des ducs. L'un des médaillons – où Richard ramène le bâton laissé par saint Ouen sur l'autel, sur lequel l'évêque est représenté sous la forme d'une sculpture – traduit bien l'importance des reliques du saint (fig. 471). Le duc se recueille et s'incline devant sa statue tandis que l'abbé, situé derrière lui, est figuré beaucoup plus grand, manifestant ainsi la prédominance de son statut. Dans les épisodes de la dîme des Rots, c'est la châsse du saint qui tient la place centrale comme dans l'ensemble de la légende sculptée (fig. 470). Les concepteurs du programme entendaient ainsi, en complément du cycle vitré, traduire l'importance du patronage de leur abbaye. Nous savons, en effet, que Saint-Ouen était un grand centre de pèlerinage et que les reliques de saint Ouen attiraient la dévotion des fidèles. Le programme sculpté répondait en cela à l'iconographie établie par la cathédrale autour de ce thème. Saint-Ouen, grâce à la puissance de son patronage et de ses reliques sur les ducs eux-mêmes, pouvait rivaliser avec la cathédrale dans le rôle d'église-mère du diocèse. Il fait la démonstration de la fonction indispensable de l'établissement dans l'ordre du monde chrétien et particulièrement en Normandie.

La rivalité entre deux églises explique encore une fois ce *topos* de l'iconographie hagiographique. Le cas de figure s'était déjà présenté au début du XII^e siècle avec la guerre des images dans laquelle s'étaient lancés Odon, abbé de Saint-Rémi de Reims et l'abbé Suger à Saint-Denis. En plus de présenter leur saint patron comme symbole de la monarchie française, ils établirent tous deux une série de tombes royales. Le programme vitré de la cathédrale de Reims offre cependant une autre vision du rapport entre clergé et royauté. Dans les fenêtres hautes, les trente-six évêques locaux sont surmontés des rois de France (fig. 473). Cette iconographie souligne la nécessité du pouvoir monarchique dans l'équilibre du monde chrétien et le rôle si particulier qu'avait la cathédrale dans le royaume de France¹⁰⁵². Ces rois qui, à la suite de Charlemagne, sont sacrés dans la cathédrale, ne peuvent être dissociés du système chrétien et participent aussi à la possibilité de la Jérusalem céleste. Le rôle de la royauté dans la stabilité chrétienne est fortement valorisé, d'autant que les rois sont placés au-dessus des archevêques. Nous avons donc affaire ici à une orientation politique différente de celle que l'on trouve dans les programmes rouennais.

¹⁰⁵² Kurmann 2001, p. 76.

À Rouen, l'évocation des origines glorieuses de l'ancien duché, à travers les figures de l'évêque et du duc, permet aux ecclésiastiques rouennais de construire une image de l'identité normande – probablement déformée – dans laquelle l'évêque guide la figure du pouvoir monarchique. L'instrumentalisation de ces images permet aux ecclésiastiques de se placer sur le nouvel échiquier politique. L'importance que l'Église rouennaise avait aux yeux des ducs devait être préservée après son annexion dans le royaume de France. Ce qui existait sur le plan local nécessitait de se perpétuer sur le plan national.

C) Les Rouennais durant la guerre de Cent Ans

Notre étude des images hagiographiques nous a mise sur la voie d'une utilisation politique de celles-ci. Elles permettaient ainsi à l'Église normande de se positionner par rapport au pouvoir monarchique – ducal ou royal. Il paraît donc tout à fait pertinent d'envisager la possibilité de leur instrumentalisation durant la guerre de Cent Ans. Les événements politiques qui ont troublé la Normandie n'ont pourtant, semble-t-il, pas affecté brutalement la forme des images hagiographiques. Si l'on s'intéresse plus particulièrement à l'occupation anglaise, il semble qu'aussi bien le clergé que la bourgeoisie marchande se soient ralliés à l'occupant et nous n'avons pas de trace d'une quelconque politique explicite de l'image en faveur ou en défaveur des Anglais dans les églises rouennaises¹⁰⁵³. Ainsi, nous ne trouvons pas plus d'images de saint Denis ou de saint Georges à cette époque, ni lors de la reconquête par le roi français du territoire normand¹⁰⁵⁴. Pourtant, si nous regardons de plus près, il semble qu'encore une fois l'association de l'image des évêques à celle des ducs, principaux garants de l'identité normande, ait permis de réaffirmer cette dernière dans le contexte de la guerre de Cent Ans.

a) L'enjeu politique de la cathédrale

La réfection de la façade intervient quelques décennies après celle du transept sud, dans un contexte politique a priori peu favorable (fig. 474). Malgré l'entrée de la France dans la guerre de Cent Ans et de nombreuses épidémies de peste, Rouen connaît une période artis-

¹⁰⁵³ Sadourny 1999, p. 13.

¹⁰⁵⁴ Delsalle 1979, p. 17, confirme que, pendant l'occupation anglaise, saint Georges n'occupe pas plus les calendriers liturgiques.

tique foisonnante qui correspond au règne de Charles V (1364-1380)¹⁰⁵⁵. Peut-on ainsi déceler dans l'iconographie de la façade les traces du conflit franco-anglais ?

Le projet de la façade paraît effectivement intimement lié à la décision prise en 1366 par Charles V de faire enterrer son cœur dans la cathédrale, à laquelle il était très attaché depuis 1355, lorsqu'il devint duc de Normandie¹⁰⁵⁶. Ainsi, en 1367, lorsque débute le chantier de son tombeau, il donne cinq mille francs pour les travaux de la façade. Ces deux commandes sont initiées au moment même où le roi entreprend une campagne militaire contre Charles de Navarre, acquis à la cause anglaise, pour reconquérir la vallée de la Seine¹⁰⁵⁷. Elles pourraient donc avoir été déterminées par le conflit opposant la France à l'Angleterre. Il semble que, si le roi ne s'est pas directement impliqué dans les travaux de la façade, il en ait délégué la conception à deux chanoines parmi ses proches : Nicolas Oresme, doyen du chapitre dès 1364¹⁰⁵⁸, et Thomas le Tourneur, chanoine de 1357 à 1385 et superviseur des travaux¹⁰⁵⁹.

En même temps que la réalisation de son tombeau sont effectuées deux sépultures des premiers ducs normands, Rollon et Guillaume Longue Épée. En associant son image à celle des ducs, le roi place le duché au cœur du royaume français et exclut ainsi le roi d'Angleterre¹⁰⁶⁰. Par ailleurs, la façade, que nous avons déjà étudiée, s'insère dans une tradition iconographique propre à la cathédrale, où sont présentés les saints évêques rouennais, symboles du diocèse et de l'ancien duché (fig. 474). Leur présence sur la façade renforce ce que F. Pleybert appelle une « politique de décentralisation » : le roi maintient la Normandie dans une certaine indépendance grâce à la mise en valeur de ses représentants spirituels – les évêques sur la façade – et monarchiques – les ducs dans la cathédrale –, tout en associant clairement la Normandie au royaume de France. Nous avons donc ici l'exemple d'un clergé acquis à la cause du roi, et qui prend en quelque sorte parti dans le conflit politique en liant l'identité nor-mande au royaume de France.

b) Une résistance à Saint-Maclou ?

Nous pouvons dès lors nous demander si l'instrumentalisation de l'image hagiographique en plein cœur de la guerre, lorsque la Normandie fut anglaise, était chose récurrente. L'exemple de Saint-Maclou, dont la reconstruction fut commencée à cette époque, pourrait

¹⁰⁵⁵ Pleybert 2001, p. 17-18.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 27, 49.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 102, 415.

¹⁰⁵⁸ Nicolas Oresme réside ainsi à Rouen de 1364-1382. Pour sa biographie voir Tabbagh 1998, p. 302.

¹⁰⁵⁹ Thomas le Tourneur fut chanoine de Paris en 1352, premier secrétaire et maître des comptes de Charles V de 1356 à 1380. Pour sa biographie, voir *Ibid.*, p. 378-379.

¹⁰⁶⁰ Pleybert 2001, p. 108, 415.

nous éclairer sur ce point (fig. 475). Le programme iconographique établi à cette époque traduit-il un attachement à l'un ou l'autre camp ?

Tous les auteurs ayant travaillé sur l'église paroissiale Saint-Maclou, la plus importante du diocèse, s'accordent pour dire que les paroissiens en financent non seulement la construction et l'ornementation mais qu'ils en contrôlent totalement la forme et l'iconographie¹⁰⁶¹. Ainsi l'église est-elle reconstruite en partie grâce aux dons des fidèles, qui comptent beaucoup de riches marchands et notamment la puissante famille Dufour, dont les membres sont tour à tour trésoriers. Il est cependant difficile de savoir quel est leur degré d'investissement dans ce vaste et complexe programme iconographique. Il est évident qu'on ne peut écarter le rôle des différents curés de la paroisse.

L'importance de la paroisse dans la ville, sa proximité avec le palais archiépiscopal et son rôle dans les entrées royales et épiscopales montrent la place essentielle qu'elle occupait à Rouen¹⁰⁶². Ses curés étaient choisis par les archevêques et plusieurs d'entre eux avaient un lien direct avec la cathédrale et son clergé : Raoul Bourdon en était chanoine en 1448 ; Guillaume de Briquebec, en 1480, était attaché à la maison d'Estouteville, dont l'un des membres, Guillaume, était archevêque, et enfin Artus Fillon, en 1508, sera le vicaire de l'archevêque Georges d'Amboise¹⁰⁶³.

C'est certainement la raison pour laquelle on a relevé de nombreux points communs entre l'iconographie de Saint-Maclou et celle de la cathédrale¹⁰⁶⁴. L. E. Neagly a démontré que l'architecture de l'église paroissiale, notamment des façades du transept, faisait explicitement référence à l'architecture de la cathédrale et au premier gothique. Pour l'auteur, cela traduit un sentiment nationaliste de la part des paroissiens qui, dans le contexte difficile des années 1430-1450, lorsque Rouen et la Normandie étaient occupés par les anglais, souhaitaient ex-primer leur lien profond avec la cathédrale et à travers elle au duché de Normandie¹⁰⁶⁵. L'étude de l'iconographie de Saint-Maclou, qui fait une place considérable aux évêques et aux saintes martyres – se trouvant également dans le vitrail et la sculpture de la cathédrale¹⁰⁶⁶ – ainsi qu'à quelques saints français, tel Denis ou Geneviève, pourrait confirmer cette hypothèse (notices IV.1 et IV.2). Le choix de certains saints, représentatifs de

¹⁰⁶¹ Neagly 1998, p. 58.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁰⁶³ Loth 1913, p. 74. Neagly 1998, p. 74, 82.

¹⁰⁶⁴ On y relève également des innovations formelles communes, notamment dans les baies à double registres de Saint-Maclou (figure en pied et scène légendaire au registre inférieur) qui s'apparentent à la baie 32 de la cathédrale, exécutée vers 1450.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁶⁶ Notamment sur les statues-colonnes du portail des Libraires.

la France ou de l'Église locale, traduit-il une volonté de manifester une forme d'attachement à l'indépendance nor-mande ?

Il faut tout d'abord nuancer la participation exclusive des paroissiens, et notamment des Dufour, dans cette entreprise. S'ils ont certainement collaboré au financement de cette iconographie religieuse et politique complexe, ils n'ont pu la concevoir seuls et d'une seule voix. Là encore, il est probable que les curés de la paroisse, étroitement liés à la cathédrale, aient également été à la source de ce projet. Or l'attitude du clergé rouennais n'a pas été ouvertement anti-anglaise. Il semble qu'au contraire le duc de Bedford ait été bien accepté, particulièrement par le clergé cathédral : le 20 octobre 1430, il lui fait don de l'habit canonial et lui donne le droit d'assister la distribution du pain et du vin¹⁰⁶⁷. Le duc fait par ailleurs des dons à la cathédrale. En septembre 1435, il est inhumé dans la partie gauche du chœur¹⁰⁶⁸. Il semble donc qu'il fut très bien accueilli par le clergé rouennais. Il était attaché à la ville et ne voulait pas changer son organisation politique, religieuse et sociale : Coutume, institutions, hommes politiques, privilège des clercs et familles à la tête des charges municipales furent maintenus¹⁰⁶⁹. Par ailleurs, Bedford avait un goût particulièrement prononcé pour la construction. Il amena avec lui une clientèle anglaise qui favorisa le commerce des arts : orfèvres, brodeurs, peintres, écrivains et enlumineurs continuèrent ainsi à travailler pour les occupants¹⁰⁷⁰. D'autres éléments confirment les liens du clergé avec l'Angleterre. En 1441, le trésorier Raoul Roussel complimente le duc d'York, lieutenant du roi d'Angleterre, qui est reçu à la cathédrale¹⁰⁷¹ ; puis, en 1444, c'est la reine d'Angleterre qui est accueillie par le chapitre¹⁰⁷².

La politique iconographique de Saint-Maclou – proche de celle de la cathédrale – semble donc davantage liée à un sentiment d'attachement à l'identité normande qu'à un rejet de l'occupation anglaise, le but étant toujours de préserver son autonomie, quel que soit le pouvoir en place. D'ailleurs le programme sculpté de la façade occidentale, réalisé après la fin de l'occupation, probablement au tournant du XVI^e siècle, introduit tout autant des saints typiquement français comme saint Denis. C'est probablement encore pour préserver son indépendance que le clergé rouennais ne tint pas à prendre parti pour le royaume de France, voulant conserver la place qui avait toujours été sienne quel que soit le régime en place.

¹⁰⁶⁷ ADSM G 2126.

¹⁰⁶⁸ ADSM G 2127.

¹⁰⁶⁹ **Delsalle 1979**, p. 17, 19.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁰⁷¹ ADSM G 2129.

¹⁰⁷² ADSM G 2130.

D) Le clergé après la guerre de Cent Ans

Après la guerre, la Normandie entre dans une nouvelle phase. Si les états de Normandie tentent auprès du roi de France, Charles VII (1422-1461), de récupérer leurs anciens privilèges de duché en échange de la fidélité au roi, son successeur Louis XI (1461-1483) ne veut plus de l'autonomie normande et exige que les états affirment leur union totale au domaine royal¹⁰⁷³. Ainsi, en 1469, le lieutenant du roi en Normandie met fin au duché en brisant l'anneau d'or des ducs et en y plaçant un gouverneur¹⁰⁷⁴. Il semble qu'à ce moment la Normandie ait définitivement perdu la situation si particulière qu'elle avait au sein du royaume. Cependant, le poste de gouverneur d'une province si riche reste occupé par des personnalités exceptionnelles, souvent des princes, comme François I^{er} avant de monter sur le trône de France¹⁰⁷⁵. Ce changement radical qui annihile définitivement le statut si particulier de la Normandie a-t-il un impact sur la politique iconographique ?

Le modèle de l'évêque luttant contre la royauté insoumise est un phénomène qui perd de son importance après le début du XIV^e siècle car les évêques essaient alors plutôt de s'allier à la monarchie¹⁰⁷⁶. Cependant, nous retrouvons encore des programmes eschatologiques dans lesquels les évêques sont présentés comme les guides spirituels des rois. C'est le cas sur le portail central de la façade occidentale de Saint-Maclou, où ils permettent aux rois d'accéder au salut : les vingt évêques non identifiés qui ornent les voussures de l'avant-porche précèdent des personnages couronnés guidés par des anges dans les voussures du portail (fig. 476). Ces rois et reines sont agenouillés et en prière à l'heure du Jugement dernier, représenté au tympan, dans l'espoir du salut.

En ce début de XVI^e siècle, l'évêque local est toujours celui qui participe à faciliter l'obtention du salut, mais il est aussi représenté en position de déférence vis-à-vis du roi. C'est ce que nous indique clairement l'iconographie la baie 28 de la cathédrale. Dans la légende de saint Romain, réalisée pour le transept de la cathédrale vers 1521, ni ducs ni rois anciens ne sont représentés. En revanche, le saint, sous les traits de l'archevêque Georges d'Amboise, se prosterne devant le roi, figuré sous les traits de Louis XII (fig. 477). Cette

¹⁰⁷³ Mollat 1979, p. 135.

¹⁰⁷⁴ Boüard 2001, p. 258.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 258-259.

¹⁰⁷⁶ Vauchez 1981, p. 340.

scène, qui a été placée au centre du panneau vitré, est le reflet du lien qui unit désormais l'archevêque au roi. L'archevêque participe alors davantage à la politique française qu'à la bonne conduite de son diocèse et son sort dépend en partie du roi. Ses fonctions politiques et religieuses si glorieuses valorisent le chapitre rouennais, et la réalisation de cette image tient autant de l'hommage à l'archevêque qu'au roi.

Conclusion

L'étude des images hagiographiques dans le contexte politique normand nous révèle qu'elles sont utilisées par le clergé non pas comme un mode de contestation mais bien plutôt pour réaffirmer une identité qu'elle redoutait de perdre lors des changements de régime. C'est pourquoi le clergé des églises institutionnelles associe l'identité religieuse (évêques) à l'identité politique (ducs et rois), ces deux figures définissant parfaitement l'identité de l'Église normande aussi bien dans le paysage chrétien que politique. On peut enfin noter que cette question n'est plus aussi essentielle à partir du milieu du XV^e siècle, allant ainsi dans le sens du constat de M. Bouïard, qui signale le déclin de l'identité normande après la reconquête française de la Normandie.

4) Une image de la contestation des idées luthériennes

La plupart des programmes étudiés dans les églises institutionnelles reprennent ainsi rituellement certaines figures, notamment celle de l'évêque, dans le but de perpétuer un âge d'or où l'Église rouennaise était au centre des intérêts politiques et religieux. Il est alors tout à fait légitime de s'interroger sur l'utilisation des images hagiographiques dans le contexte de la pénétration des idées de la Réforme en Normandie et à Rouen. Nous savons qu'elles ont servi un discours anti-luthérien dans le courant du XVI^e siècle. Des indices de contestation sont-ils perceptibles dès les années 1520 ? Il paraît très probable que les images hagiographiques commandées à cette période, notamment pour les fastueuses verrières de Saint-Vincent de Rouen, dans un contexte où le culte des saints commençait à être remis en cause, pourraient véhiculer un discours de protection de l'identité chrétienne.

Le travail de L. Blancher-Riviale – dont la thèse *le Vitrail dans les anciens diocèses de Rouen et d'Évreux : formes et réformes (1517-1596)*, parue en 2004, a été récemment publiée dans le volume VII du *Corpus Vitrearum* – pose justement cette question¹⁰⁷⁷. Nous avons donc repris en grande partie les résultats de cette étude, qui rejoignent précisément les perspectives de notre propre travail sur le langage politique hagiographique.

Quel est tout d'abord le niveau de pénétration du mouvement de Réforme dans les années 1520 ? On en situe le début en 1517, date à laquelle Luther publie ses *Thèses* sur les indulgences et divers traités à l'attention des laïcs. C'est en 1520 qu'il fait paraître plusieurs textes dans lesquels il expose sa critique de la doctrine chrétienne¹⁰⁷⁸ : contestation de la primauté du pape et des principes romains, affirmation du sacerdoce universel de tous les baptisés, du salut par la grâce seule, critique de la mauvaise pratique du baptême et de la Cène qui demeurent les deux seuls sacrements acceptables, remise en cause de la tradition de la messe, distinction entre l'Église et l'État, la première étant seule soumise à l'Évangile. Toutes ces thèses remettent ainsi en cause les dogmes chrétiens tels qu'ils sont établis et exercés par l'Église romaine. Cette scission entre catholiques et réformés est en réalité l'aboutissement de quatre siècles de critiques de l'Église durant lesquels se succèdent plusieurs mouvements, dont les ordres mendiants, remettant en cause les mœurs et le mode de vie du clergé et exhortant au retour à la simplicité apostolique.

¹⁰⁷⁷ Blancher-Riviale 2004 et Blancher-Riviale 2007.

¹⁰⁷⁸ *Des bonnes œuvres, De la papauté de Rome et Manifeste à la noblesse chrétienne de la nation allemande, Prélude sur la captivité babylonienne de l'Église, De la liberté chrétienne.*

Les principaux évènements rouennais qui accompagnent la Réforme se déroulent postérieurement aux limites chronologiques de notre étude. Cependant, les idées luthériennes trouvent très tôt un accueil favorable dans la capitale normande, en partie parce que la société urbaine rouennaise est composée d'une élite bourgeoise très cultivée, réceptive à la pratique d'une religion affranchie des écarts d'une certaine catégorie d'ecclésiastiques et souhaitant un retour à l'orthodoxie apostolique. Plusieurs évènements des années 1520 attestent de la propagation rapide des idées luthériennes à Rouen et nous prouvent l'existence d'une forme d'opposition rouennaise dès leur diffusion : en 1523, les Rouennais assistent à un autodafé d'ouvrages de Luther ; en 1524 plusieurs de ses écrits sont trouvés dans les effets personnels d'un chanoine¹⁰⁷⁹. Par ailleurs, sermons et prédications avertissent les fidèles des dangers de ce qui était considéré comme une hérésie. Ces condamnations précoces et perceptibles des idées luthériennes conduit L. Blancher-Riviale à s'interroger sur la présence et les modes de cette contestation dans l'ensemble de la société – pédagogie particulière, nouvelles pratiques dévotionnelles – ainsi que dans l'art – notamment le culte croissant de la Vierge et de certains saints –, particulièrement dans les vitraux du début du XVI^e siècle, c'est-à-dire avant le concile de Trente et la Contre-Réforme¹⁰⁸⁰. Il est en effet très intéressant d'étudier la place et le contenu des images hagiographiques durant cette période, au moment où paraissent les textes luthériens, afin d'évaluer le taux et la nature des réactions. Les images hagiographiques, incarnant certaines valeurs de l'Église romaine condamnées par les réformés, deviennent-elles, comme on pourrait le supposer, des supports de la contestation pour les ecclésiastiques et les fidèles ?

La réponse des ecclésiastiques semble plutôt conservatrice, avec la mise en avant des dogmes, rites et traditions chrétiennes. Ceux-ci sont, pour L. Blancher-Riviale, dans une opposition plus réactionnaire que constructive puisqu'ils réaffirment d'anciennes valeurs plutôt que de bâtir une religion plus en adéquation avec les attentes de son temps¹⁰⁸¹. Comment réagissent quant à eux les commanditaires laïcs rouennais face aux injonctions contre les images, l'histoire de la conception de la Vierge et les légendes saintes ? L'étude des verrières commandées par la bourgeoisie rouennaise nous permet de constater une participation active et pragmatique. Un discours élaboré et cohérent est ainsi établi pour démontrer l'importance de certaines doctrines chrétiennes. Le luxe manifeste des vitraux

¹⁰⁷⁹ Blancher-Riviale 2004, p. 24.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

commandés au début du XVI^e siècle traduit également le militantisme de cette bourgeoisie qui souhaite mettre en valeur les fondements chrétiens auxquels elle croit et qu'elle défend.

A) Sainte Anne : une image de défense du culte de l'Immaculée Conception ?

a) Le culte de l'Immaculée Conception à Rouen

Si la conception virginale du Christ est évoquée dans les Évangiles de Matthieu et de Luc, celle de la Vierge n'est en aucun cas relatée dans les Écritures canoniques¹⁰⁸². C'est essentiellement le texte apocryphe du Protoévangile de Jacques qui développe la légende de sainte Anne en insistant sur la stérilité et l'âge avancé d'Anne et Joachim ainsi que sur le caractère miraculeux de la naissance de Marie. Ces textes apocryphes, qui étoffent considérablement l'iconographie de la Vierge et de sainte Anne, sont remis en question par Luther qui refuse la légitimité du culte voué à Marie¹⁰⁸³. C'est en fait surtout le statut d'intermédiaire de la Vierge et de sainte Anne entre le fidèle et le Christ qui est rigoureusement critiqué par Luther¹⁰⁸⁴. Certaines fêtes célébrées en l'honneur de la Vierge doivent ainsi être proscrites et l'Immaculée Conception de Marie réfutée. En dé-idéalisant Marie, Luther remet aussi en question l'Église romaine, dont elle est le symbole.

Or, ce culte était traditionnellement important en Normandie et à Rouen. C'est lors de la conquête de l'Angleterre, à la fin du XI^e siècle, que les ecclésiastiques normands découvrent la force du culte marial et l'étendent dans le duché¹⁰⁸⁵. Ce culte devint si fort en Normandie qu'on appelait la célébration de l'Immaculée Conception « fête aux Normands »¹⁰⁸⁶. Le développement du culte marial en Normandie au XII^e siècle est alors sans précédent et il a très vite ses partisans et ses adversaires. Au début du XII^e siècle, Bernard de Clairvaux s'oppose à la célébration de la fête de l'Immaculée Conception. Puis, par la suite, l'Immaculée Conception de la Vierge est ardemment défendue par les franciscains face aux dominicains contestataires. Le culte de sainte Anne, particulièrement favorisé par les ordres mendiants dès le XIII^e siècle, entre alors au centre du débat. K. Meyer-Roux, dans sa thèse sur *l'Iconographie de sainte Anne en Italie du Centre et du Nord aux XIV^e et XV^e siècles*, indique que : « du côté catholique, les historiens ont justifié l'importance que l'Église romaine accorda à la sainte par la diffusion

¹⁰⁸² Voir l'article « Immaculée Conception », **DMA 2002**, p. 705-706.

¹⁰⁸³ **Blancher-Riviale 2004**, p. 207-208.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰⁸⁵ **Fournée 1981**, p. 125.

¹⁰⁸⁶ **Blancher-Riviale 2007** : voir la « fête aux Normands », p. 127-128.

de l'Immaculée Conception »¹⁰⁸⁷. Son culte se développe ainsi considérablement à la fin du XV^e siècle suite aux polémiques qui animaient déjà l'Église catholique sur la conception de la Vierge¹⁰⁸⁸. Il reprend même avec vigueur, certainement ranimé par la bulle du pape Sixte IV qui, en 1476, officialise la fête de l'Immaculée Conception. À la fin du XV^e siècle – période durant laquelle la controverse entre maculistes et conceptionnistes est encore très vive – il est en plein bouillonnement à Rouen. La confrérie de l'Immaculée Conception est ainsi fondée en 1486. Cette association de fidèles, qui devint ensuite l'Académie du Puy de la Conception, est essentiellement composée de l'élite bourgeoise rouennaise¹⁰⁸⁹. Elle remettait un prix à ceux qui avaient composé les plus beaux poèmes en l'honneur de la Vierge.

Il apparaît donc que l'effervescence de ce culte à la fin du Moyen Âge, dont l'importance est attestée de longue date, ne correspond pas à l'émergence des idées luthériennes dans la capitale normande mais les précède largement. La Vierge est d'ailleurs très présente dans l'iconographie rouennaise et le thème de l'Immaculée Conception y est traité à plusieurs reprises avant 1520. Sa représentation dans les églises rouennaises est donc antérieure aux événements qui entourent la pénétration des idées de Luther à Rouen. Peut-on cependant constater un intérêt accru dans les années 1520 et un contenu iconographique plus orienté ?

Les poèmes des confrères du Puy des Palinods, très actifs dans les premières années du XVI^e siècle, trahissent une réaction très vive de la part de l'élite cultivée rouennaise. C'est durant les années 1520 que leur dévotion mariale évolue vers une protestation contre les idées de Luther. Les œuvres d'art sont-elles au cœur des mêmes enjeux ? L. Blancher-Riviale a très bien montré que certaines images des vitraux élaborés dans le courant du XVI^e siècle traduisent une forme de contestation. Ceux conçus dans les années 1520 en sont même l'une des premières formes à Rouen.

À cette époque, il n'y a pas d'iconographie qui soit une illustration directe de l'Immaculée Conception¹⁰⁹⁰. Un certain nombre d'images évoquent cependant ce thème : l'ange de l'Annonciation qui annonce la grâce de Marie, par exemple, a été retenu comme pouvant traduire l'Immaculée Conception. Plusieurs représentations de la Vierge (*Litanies de la Vierge* ; *l'Arbre de sainte Anne et les Trois Marie* ; *les Miracles de Notre-Dame*) ainsi que

¹⁰⁸⁷ Meyer-Roux 1999, p. 8.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁸⁹ Blancher-Riviale 2004, p. 14, 213.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 218.

des thèmes allégoriques (*Triumphes*) ont ainsi été choisis pour l'illustrer ; *l'Arbre de Jessé* peut égale-ment, dans un certain contexte, en faire partie¹⁰⁹¹.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici sont les figurations de sainte Anne, puisqu'il s'agit d'une des images utilisées pour démontrer la naissance miraculeuse de la Vierge. L'iconographie des différents épisodes de sa vie provient de textes apocryphes, à savoir le Protoévangile de Jacques et l'Évangile de Pseudo-Matthieu. Nous connaissons actuellement six représentations de sainte Anne à Rouen. Elle est figurée à plusieurs reprises dans les églises rouennaises avant les années 1520 : accompagnant la Vierge au revers du portail des Libraires de la cathédrale au début du XIV^e siècle (fig. 478) ; dans les vitraux des bas-côtés de la nef au milieu du XV^e siècle sous la forme d'une *Éducation de la Vierge* (baie 41 ; fig. 478), comme à la même époque dans une verrière des saints de Saint-Vincent remontée dans la tour Saint-Romain de la cathédrale (baie 114 ; fig. 478) ; vers 1508, des épisodes de sa légende ornent l'un des vitraux commandés par l'abbé Antoine Bohier pour l'église abbatiale Saint-Ouen (baie 30 ; fig. 479) ; enfin à Saint-Vincent, où une légende ainsi qu'une représentation isolée, sans la Vierge, sont réalisées vers 1520-1530 (baies 8, 9 ; fig. 480). Les trois premières représentations de sainte Anne avec la Vierge dans la cathédrale précèdent la bulle de Sixte IV et témoignent d'un culte rouennais à sainte Anne avant cette date. En effet, une confrérie de Sainte-Anne s'abritait dans la chapelle du même nom où se trouve l'*Éducation de la Vierge* de 1464. Des reliques de la sainte étaient d'ailleurs conservées dans la cathédrale. La présence de la sainte auprès de la Vierge n'est donc pas étonnante compte tenu de la dédicace de la cathédrale à Notre-Dame, de la présence de ses reliques et de la dédicace de la chapelle. Les trois autres représentations sont postérieures à 1500 et relativement rapprochées. Elles marquent quant à elles une réelle volonté de célébration du culte de l'Immaculée Conception. L. Réau précise ainsi que « le culte de sainte Anne a été en Occident tardif et éphémère : il ne se développe qu'à la fin du Moyen Âge, en liaison avec la croyance à l'Immaculée Conception de la Vierge ; il décline et s'éteint [...] à partir du XVI^e siècle »¹⁰⁹².

b) La légende de sainte Anne à Saint-Ouen de Rouen (baie 30 ; vers 1508)

C'est dans ce contexte qu'est réalisée la légende vitrée de sainte Anne (baie 30 ; fig. 479). Ce vitrail, commandé vers 1508 par l'abbé Antoine Bohier, illustre la ferveur du

¹⁰⁹¹ Lepape 2007.

¹⁰⁹² Réau 1958, t. III-1, p. 90-91.

culte porté à l’Immaculée Conception avant même la diffusion des idées luthériennes à Rouen. Le vitrail de la baie 30 comporte cinq scènes. Deux d’entre elles, entièrement refaites en 1852, sont cependant conformes à l’iconographie originelle. Les *Offrandes refusées* précèdent l’*Annonce de l’ange à sainte Anne* puis la *Rencontre à la Porte Dorée, Sainte Anne* portant la Vierge dans son ventre *recevant l’hommage des prophètes Isaïe et David*. L’iconographie de ces cinq scènes consacrées à la vie de sainte Anne s’organise entièrement autour de la *Naissance de la Vierge*, dernière scène du vitrail (fig. 481). Elles sont toutes une manifestation du caractère immaculé de la naissance de la Vierge, particulièrement l’hommage rendu par les prophètes qui, par leur présence, apportent un élément de preuve irréfutable (fig. 481)¹⁰⁹³. La représentation de l’Immaculée Conception de la Vierge existait donc à Rouen avant même la diffusion des idées de Luther. Cette verrière est réalisée à la suite de l’officialisation de la fête de l’Immaculée Conception en 1476. Elle s’inscrit dans la controverse qui anime l’Église depuis plusieurs siècles et qui ne sera tranchée qu’en 1854, au moment où l’Immaculée Conception est officiellement reconnue comme dogme par Pie IX. La légende de sainte Anne est l’occasion de rappeler le culte des Rouennais, et probablement l’attachement personnel de l’abbé lui-même, à l’Immaculée Conception, illustrée dans l’*Hommage des prophètes Isaïe et David*. L’ensemble du programme vitré commandé par l’abbé Antoine Bohier développe d’ailleurs d’autres thématiques chères aux franciscains, comme la charité et l’humilité dans les légendes de saint Martin (baie 27), saint Antoine de Padoue (baie 23) et sainte Élisabeth de Hongrie (baie 25) – deux saints franciscains¹⁰⁹⁴.

c) La légende de sainte Anne à Saint-Vincent (baie 8 ; vers 1520-1530)

Le culte de sainte Anne fut rejeté par Luther, comme nous l’indique l’un de ses sermons : « On a commencé à parler de sainte Anne quand j’étais un garçon de quinze ans ; auparavant, on ne savait rien d’elle »¹⁰⁹⁵. Il présente ainsi son culte comme superficiel et en contradiction avec une religion épurée de tous ses aspects folkloriques. La vie de la sainte, inventée de toutes pièces, ne doit pas être représentée, d’autant plus qu’elle implique la Vierge et le Christ. C’est certainement pourquoi les fidèles normands, si attachés à ce culte, décident d’afficher cette inclination dans les verrières de Saint-Vincent et de se servir de l’image de sainte Anne, contestée par Luther. Ici, contrairement à Saint-Ouen et comme l’a

¹⁰⁹³ Pour cette scène, voir **Blancher-Riviale 2004**, p. 248.

¹⁰⁹⁴ **Meyer-Roux 1999**, p. 7.

¹⁰⁹⁵ **Réau 1958**, t. III-1, p. 92.

très bien montré L. Blancher-Riviale, la verrière de la vie de sainte Anne s'inscrit bel et bien dans une forme de contestation de la pénétration des idées luthériennes à Rouen.

Le vitrail (baie 8) débute avec l'*Annonce de l'Ange à Joachim* (fig. 482), symbolisant la conception sans tâche de Marie. Puis vient la *Rencontre à la Porte Dorée* (fig. 483) qui traduit l'incarnation immaculée de Marie, puisqu'issue de leur chaste rencontre. Ici, la distance physique entre Anne et Joachim est encore accrue puisque leur « rencontre », habituellement représentée sous la forme d'un baiser, comme à Saint-Ouen, n'est figurée que par la présence des deux personnages l'un à côté de l'autre. Après sa *Naissance* (fig. 484), la *Vierge est présentée au Temple* (fig. 485), symbolisant aussi la confirmation de sa sainteté. Les scènes choisies pour ce vitrail, comme à Saint-Ouen, ne sont pas une description littérale de l'Immaculée Conception. Cependant, elles mettent en avant la vie de sainte Anne, contestée par Luther, à un emplacement privilégié de l'église. Il se trouve dans la chapelle Sainte-Anne – chapelle sud du chœur, à proximité immédiate de l'abside – auprès de deux autres verrières consacrées à la sainte : un *Arbre de sainte Anne* (baie 6) et un *Triomphe de la Vierge* (baie 10). L'*Arbre de sainte Anne*, qui représentait l'arbre généalogique de la Vierge, rappelait l'histoire des trois maris successifs de sainte Anne développée dans la *Légende dorée* et contestée par les réformés. La dernière verrière de la chapelle célébrait encore le *Triomphe de la Vierge* ou *Vitrail des Chars*, allégorie du rachat du péché originel par la Vierge. C'est donc l'emplacement de la baie 8 ainsi que son environnement iconographique qui nous indiquent la force militante de cette iconographie. D'autres éléments iconographiques viennent confirmer l'attachement des paroissiens à ce culte et leur volonté d'exprimer clairement leurs croyances face aux idées luthériennes¹⁰⁹⁶. La représentation de l'Immaculée Conception était ainsi pro-prement figurée dans la verrière consacrée à l'*Enfance du Christ* (baie 3) et les *Litanies de la Vierge* dans le tympan de la verrière du *Martyre de saint Vincent* (baie 4), également dans le côté sud de l'abside. Ainsi, la fabrique exposait aux yeux de tous l'importance des intermédiaires, la Vierge et sainte Anne, condamnées par Luther qui les considérait plutôt comme des écrans entre les fidèles et le Christ.

Conclusion

Le culte rouennais de sainte Anne existe indépendamment du culte de l'Immaculée Conception puisqu'elle est notamment représentée seule à plusieurs reprises. Au revers du

¹⁰⁹⁶ LVHN 2001, p. 402.

portail des Libraires vers 1280-1310 ; dans la chapelle Sainte-Anne de la cathédrale, en 1464 (baie 41) ; à Saint-Vincent, sous forme de figure isolée, dans la baie 114 réalisée vers 1470 puis, vers 1520-1530, dans la baie 9 qui reprend partiellement les saints figurés dans les légendes de la même époque. Sainte Anne y possède d'ailleurs les mêmes caractéristiques physiques. L'iconographie de saint Anne peut donc, dans un certain contexte et environnement iconographique, être l'expression d'une participation au débat autour du dogme de l'Immaculée Conception puis, dans les années 1520, de la contestation des idées luthériennes. Très courante à Rouen à partir de la fin du XVI^e siècle, elle devient également récurrente dans les vitraux d'autres régions, comme en Provence notamment, où son culte est là aussi étroitement lié à celui de l'Immaculée Conception¹⁰⁹⁷. Si les Rouennais n'attendent pas les années 1520 pour représenter l'Immaculée Conception et l'image de sainte Anne, il semble que les compositions hagiographiques sous forme de légende, propres au début du XVI^e siècle, ainsi que la présence de commanditaires rouennais très cultivés et impliqués dans la vie paroissiale, aient permis de développer des images plus percutantes, pédagogiques, complexes et militantes qu'autrefois. Le maniement de l'image de sainte Anne s'inscrit dans le débat qui dure depuis plusieurs siècles et qui ne fait que se renforcer lors de la propagation des idées luthériennes à Rouen.

La représentation de sainte Anne n'est qu'une des images possibles pour illustrer l'Immaculée Conception, la plus simple, la plus intelligible et la plus traditionnelle. Elle est en effet très fréquemment utilisée dans les églises rouennaises à cette époque, même s'il existe d'autres formes d'images, notamment les *Triumphes*, iconographie la plus populaire entre 1520 et 1553 à Rouen¹⁰⁹⁸. Cependant, ceux-ci se trouvent essentiellement dans les églises paroissiales, la cathédrale et Saint-Ouen n'utilisant pas ce type d'images qui évoquent trop la culture classique préchrétienne pour être inscrite dans un contexte institutionnel. Jacques Le Lieur, « prince » du Puy des Palinods, qui fait commande d'une verrière de saint Romain pour la cathédrale en 1521 (baie 30), pourrait être à l'origine même du modèle normand du *Triomphe* dans un recueil illuminé en l'honneur de Marie, dès 1516¹⁰⁹⁹. Cette iconographie, reprise à Saint-Vincent en 1522-1524, dans la baie 10, n'est pourtant pas exploitée par le même Jacques Le Lieur qui finance l'image plus traditionnelle de l'évêque local pour orner la verrière qu'il commande pour la cathédrale en 1521. Cette dernière, qui montre aussi des signes de résistance aux idées luthériennes, comme nous le verrons plus loin,

¹⁰⁹⁷ **Guidini-Raybaud 2003**, p. 221.

¹⁰⁹⁸ **Blancher-Riviale 2004**, p. 365.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 326.

reprend un schéma iconographique usuel et propre à la cathédrale. Les images de saints ont ainsi généralement été privilégiées dans les églises institutionnelles, même s'il est vrai qu'à Saint-Ouen la représentation de sainte Anne sous forme de légende est assez inédite. L'Arbre de Jessé, réalisé entre 1508 et 1530 au tympan du portail de la cathédrale, iconographie aussi conventionnelle que celle de sainte Anne, pourrait également être une manifestation de la ferveur du culte. Il semble donc y avoir une scission entre la cathédrale, l'abbaye et les églises paroissiales, ces dernières pouvant exploiter plus facilement des images novatrices pour défendre le culte de l'Immaculée Conception.

Dans la cathédrale, seules certaines sculptures du tombeau des cardinaux d'Amboise illustrent sous une forme assez originale et innovante un profond attachement au culte de l'Immaculée Conception. Le concepteur de l'iconographie du tombeau, que nous pensons être le chapitre, notamment Artus Fillon, vicaire de Georges d'Amboise, a fait ajouter la virginité aux sept vertus habituellement représentées (fig. 486). Par ailleurs, G. Lanfry croit reconnaître la figure de saint Sixte, saint patron du pape qui officialisa la fête de l'Immaculée Conception et également patron cardinalice de l'archevêque (fig. 487)¹¹⁰⁰. L'auteur n'apporte cependant aucun élément de preuve pour appuyer son hypothèse et l'attribution reste incertaine. En effet, les docteurs de l'Église traditionnels sont présents sur le tombeau : Augustin, Jérôme et Ambroise. Ne manque donc que Grégoire le Grand qui devrait figurer dans ce groupe. La représentation du pape muni d'une croix à triple traverse pourrait donc être celle de saint Grégoire. Cependant, le doute reste entier car saint Sixte était alors représenté de la même façon, comme nous le montre une gravure contemporaine de Dürer réalisée en 1504 (fig. 487). Par ailleurs, Sixte IV lui-même portait les mêmes attributs. Dans un triptyque exécuté par Jean Bellegambe en 1526, sur le thème de la glorification de l'Immaculée Conception, le volet de gauche présente Augustin, Ambroise, Jérôme et Sixte IV (fig. 488). Saint Grégoire le Grand n'est pas représenté, ce qui nous indique que ce schéma iconographique n'est pas exceptionnel, surtout lorsqu'il accompagne le thème de l'Immaculée Conception. Derrière une scène de distribution aux pauvres se trouve l'Annonciation à sainte Anne et la rencontre à la Porte Dorée. L'autre panneau représente les offrandes refusées. Il est donc fort probable que la représentation du tombeau des cardinaux d'Amboise soit celle de saint Sixte ou de Sixte IV, en hommage au pape mais également à Georges d'Amboise, puisqu'il avait été nommé par le pape cardinal du titre de Saint-Sixte¹¹⁰¹. La présence peu

¹¹⁰⁰ Lanfry 1959, p. 30.

¹¹⁰¹ ADSM G 2146.

habituelle de la virginité pourrait confirmer l'hypothèse d'une évocation explicite du culte de l'Immaculée Conception. Cette iconographie, tout à fait originale et bien loin des représentations conventionnelles et classiques de la cathédrale, pourrait s'expliquer par une prise de liberté plus grande dans la commande d'objets mobiliers.

B) Les deux piliers de l'Église universelle et locale : saint Pierre et saint Romain

Dans le traité *De la papauté de Rome*, publié en 1520, Luther critique le statut donné au premier chef de l'Église : les fidèles n'ont pas besoin d'intermédiaire, le Christ restant la seule référence. La foi n'a pas besoin de représentant pour être transmise mais doit être communiquée directement par l'Évangile et les sacrements. Ainsi, ces saints médiateurs et ambassadeurs universels ou locaux de l'Église ne doivent pas être intégrés au culte.

a) Saint Pierre : premier chef de l'Église romaine

La légende apocryphe de Pierre, qui fait de ce saint le chef de l'Église romaine, est contestée par Luther. Les réformés soulignent ainsi que son épiscopat romain ne repose sur aucune preuve, puisqu'aucun texte canonique n'en parle¹¹⁰². Effectivement, les Actes des Apôtres n'évoquent pas le parcours de Pierre jusqu'à Rome. La légitimité de son voyage à Rome et de la fondation apostolique de l'Église romaine est donc contestée par Luther. Remettre en cause l'emplacement du tombeau de saint Pierre revenait tout simplement à critiquer l'authenticité et la prééminence de l'Église romaine qui se serait construite, de façon légendaire, sur le tombeau du saint. Cette critique de l'Église romaine s'extériorisa alors concrètement par la négation de son symbole le plus manifeste, saint Pierre.

Il est donc légitime de former l'hypothèse que les images de sa légende, justement dénoncée par Luther, aient été utilisées pour réaffirmer la puissance de l'Église romaine. La légende de ce saint, majoritairement présent sous forme de figure isolée dans le collège apostolique ou le Credo, est rarement illustrée avant 1517. À Rouen, nous ne trouvons qu'une seule représentation de sa légende et ceci dans les années 1520, justement au moment de la propagation des idées luthériennes et, encore une fois, à Saint-Vincent de Rouen (baie 11 ;

¹¹⁰² Réau 1959, t. III-3, p. 1079.

fig. 489). L'existence d'une seule verrière légendaire du saint à Rouen contre cinq représentations en pied nous pousse à étudier très précisément l'iconographie de ce vitrail inhabituel. Présente-t-il des indices de contestation des idées luthériennes, auxquelles une majorité de paroissiens de Saint-Vincent s'était ralliée¹¹⁰³ ?

Le vitrail comporte huit scènes sur deux registres, et un tympan réalisé en 1869. La lecture de la verrière commence en bas à gauche avec la *Vocation de saint Pierre et saint André* et la *Pêche miraculeuse* (fig. 490). Sont ensuite représentées la *Chute de Simon le Magicien* suivie de sa *Dispute avec saint Pierre*, scènes sur lesquelles nous reviendrons (fig. 491). Les deux scènes du registre supérieur gauche relatent l'apostolat en Palestine, avec une *Prédication* et une scène de *Guérison* (fig. 492). Enfin, la légende s'achève par *le Christ remettant les clefs à saint Pierre* et *l'Apparition du Christ à saint Pierre* (fig. 493). La remise des clefs à saint Pierre n'est pas une iconographie inhabituelle puisqu'on la trouve fréquemment avant les années 1520, notamment sous la forme condensée de la figure en pied de saint Pierre tenant les clefs. Cependant, L. Blancher-Riviale a constaté que cette scène, hautement symbolique, s'est multipliée au cours du XVI^e siècle¹¹⁰⁴. Dans les années 1520, elle prend visiblement un sens résolument défensif en exposant la légitimité du pape, descendant du premier représentant de l'Église, saint Pierre.¹¹⁰⁵

Les scènes les plus emblématiques de ce vitrail, que l'on pourrait qualifier de « militant », sont celles du *Combat avec Simon le Magicien* et de la *Chute du Magicien* (fig. 491). Selon les *Actes* apocryphes, lors de la dispute qui oppose saint Pierre à Simon le Magicien, les deux Simon éprouvent respectivement leur pouvoir thaumaturgique à Rome devant l'empereur Néron. Pour L. Blancher-Riviale, le combat de Simon et Pierre, qui était probablement auparavant placé avant la *Chute*, est aussi une évocation de la conversion de Simon. En effet, les récits apocryphes ne relatent pas de scènes où le Livre devient un enjeu entre les deux personnages, comme dans l'épisode du combat¹¹⁰⁶. Or, dans les textes, la conversion de Simon s'effectue devant Philippe et non Pierre. Il y aurait donc une volonté de représenter en une seule scène la conversion du magicien après la prédication de Philippe et les reproches de Pierre : en effet, ce dernier semble sermonner la mauvaise foi de l'hérétique qui fait mine de déchirer les pages du Livre. Cette scène confronte ainsi le vrai et le faux Simon, l'un étant le double négatif de l'autre. Archétype de l'hérétique, peut-être même métaphore de Luther, le

¹¹⁰³ Blancher-Riviale 2004, p. 394.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 377, 379.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 379.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 391.

magicien piétine et déchire le Livre alors que les gestes éloquents de Pierre démontrent la validité du message évangélique. La scène, qui a une portée universelle dans l'histoire chrétienne, est ici volontairement replacée dans le contexte rouennais, la dispute se produisant devant deux symboles majeurs de la ville, l'abbaye de Saint-Ouen et l'église Saint-Maclou récemment achevée (fig. 494)¹¹⁰⁷. Saint Pierre représente ainsi le premier chef de l'Église combattant les hérétiques et constitue un modèle universel pour les défenseurs locaux des dogmes fondamentaux de l'Église romaine¹¹⁰⁸. Le débat entre catholiques et réformés, qui préoccupait visiblement la paroisse et son clergé, est ainsi actualisé dans cette verrière, la ville de Rouen étant présentée comme une nouvelle Rome. Le rapprochement des deux paroisses dans le vitrail, impossible sous cet angle dans la réalité, suggère bien la détermination des commanditaires de faire représenter ces deux édifices particuliers, symboles religieux de la ville. Cette scène entre Pierre et Simon le Magicien reflétait certainement les vifs débats qui devaient avoir lieu à Rouen entre catholiques et nouveaux convertis. Les commanditaires auraient ainsi pu retranscrire dans cette œuvre des scènes de sanctions des réformés vues ou vécues par les fidèles de Saint-Vincent. L. Blancher-Riviale se demande donc si cette verrière n'est pas l'évocation de l'autodafé des livres de Luther qui eut lieu en 1523¹¹⁰⁹.

La scène de la *Chute*, qui en principe devait suivre le combat, traduit la victoire de Pierre sur Simon : ce dernier demande à Néron de lui faire construire une haute tour en bois pour qu'il puisse s'y envoler grâce aux anges qui le conduiront vers son père. Simon s'envole à l'aide d'ailes qu'avait fixées Satan. Cependant, suite aux prières de Pierre, le démon abandonne Simon qui chute à terre. Ainsi, Simon, symbole de l'hérétique réformé, est battu par le saint.

Cette verrière, parmi d'autres, fait la preuve que certains commanditaires de paroisses rouennaises ont tenté de lutter contre les idées luthériennes qui se répandirent rapidement à Rouen, la ville devenant au cours du XVI^e siècle l'une de ses principales bases¹¹¹⁰. À un moment où l'iconographie anti-luthérienne n'est pas encore fixée, les paroissiens de Saint-Vincent optent pour un saint traditionnel dont les détails de la légende et sa réactualisation dans un contexte contemporain prennent un sens offensif.

b) Saint Romain : premier chef de l'Église locale

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 392-394.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 377.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 452.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

Tout comme l'illustration du premier apôtre, celle de l'évêque saint Romain, symbole de l'Église locale, connaît un engouement nouveau et populaire dans le courant du XVI^e siècle : il est davantage représenté en Normandie, plus encore que saint Roch et saint Sébastien, qui deviennent pourtant très appréciés à cette période¹¹¹¹. Alors que son iconographie était autre-fois réservée aux seuls ecclésiastiques, saint Romain apparaît désormais dans la commande laïque qui semble l'utiliser pour défendre l'Église romaine à l'échelle locale. L'intercession des saints était vivement critiquée par Luther et la représentation renouvelée de l'archevêque local dans les années 1520 est à prendre en considération. C'est précisément ce que nous indiquent les baies 28 et 30 de la cathédrale : la première est une verrière légendaire centrée autour du miracle de la gargouille que complète la seconde, qui célèbre les vertus du saint. Ces deux baies, réalisées au même moment et encore commandées par des laïcs – confrérie de Saint-Romain et Jacques Le Lieur – mettent en valeur la figure de l'archevêque évangéliste du diocèse, celui qui a lutté contre le paganisme et contre l'hérésie pour imposer le christianisme dans la région.

Certaines scènes des baies 28 et 30 sont ainsi susceptibles de retenir notre attention car elles contiennent des images de la lutte des Rouennais, symbolisés par leur évêque, contre l'hérésie des réformés. La scène la plus emblématique, le *Combat de saint Romain contre la gargouille* ou le dragon (baie 28 ; fig. 495), peut être interprétée comme une manifestation du combat de la religion orthodoxe contre l'hérésie, tout comme la montée des eaux de la Seine arrêtée par le geste de bénédiction de saint Romain (baie 28 ; fig. 496). La scène symbolique où *Saint Romain chasse les démons du temple* (baie 30 ; fig. 497), associée à la force, n'est que la répétition de la mission attribuée à l'évêque de lutte contre toute forme d'opposition, qu'elle soit païenne ou hérétique. Tout comme saint Pierre, saint Romain est en charge de défendre son diocèse. Il symbolise en cela la force chrétienne que doit posséder tout fidèle pour défendre les valeurs orthodoxes. Le *Miracle des saintes huiles* (baie 28 ; fig. 498), où saint Romain répare miraculeusement un vase empli d'huiles saintes, qui avait été brisé par un clerc, peut également révéler un sens anti-luthérien. Le commentaire contenu dans une des vies de saint Romain, imprimée en langue vulgaire au début du XVI^e siècle, nous éclaire sur cette scène¹¹¹². L'auteur de cette vie indique ainsi que le vase brisé est une évocation de ceux qui, par leurs péchés, ont été séparés de la communion¹¹¹³. Reliés à la scène ces propos im-

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 421, recense 18 représentations de saint Romain, dont 11 après 1517, contre seulement 12 représentations de Roch et Sébastien.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 422.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 436.

pliquent que les sacrements de l'église – symbolisés par le vase – ne peuvent être atteints par les pêcheurs et au-delà par toute forme d'hérésie, notamment grâce aux figures saintes – représentées par saint Romain. Le vitrail permet ainsi de réaffirmer l'importance des sacrements remis en cause par Luther, qui n'accepte que la Cène et le baptême. La scène suivante, la *Messe de saint Romain* (fig. 499), peut également s'insérer dans une politique de défense de la liturgie traditionnelle de l'Église romaine.

Il est intéressant de constater que la baie 28, comme la baie consacrée à la légende de saint Pierre (baie 11) à Saint-Vincent, s'orne de représentations réalistes de la ville. La scène du *Miracle de la gargouille* comporte à l'arrière-plan une large vue de la ville de Rouen (fig. 500) : la côte Sainte-Catherine avec son abbaye et la chapelle Saint-Michel, le château royal dont on aperçoit la chapelle Saint-Romain, le haut si caractéristique des tours de Beurre et Saint-Romain de la cathédrale ainsi que plusieurs autres bâtiments rouennais. Le paysage urbain rouennais occupe également une grande partie du panneau du *Miracle de l'inondation* (fig. 500) : nous y retrouvons un autre versant de la côte Sainte-Catherine avec l'escalier du début du XIV^e siècle commandé par Enguerrand de Marigny. Une vue de la Seine avec pont et bateaux, entourés de plusieurs édifices, occupe toute la partie droite du panneau. Enfin, il est possible que les trois scènes de procession de la châsse, très endommagées aujourd'hui, aient également comporté des tableaux réalistes de la vie quotidienne rouennaise (fig. 501). Dans ce vitrail, le paysage n'est pas un élément décoratif mais fait bel et bien partie de l'intention iconographique. Ainsi, dans la scène du *Miracle de la gargouille*, la croix épiscopale du saint a été placée au devant de la chapelle dédiée à Saint-Romain dans le château (fig. 500). Les commanditaires ont également fait le choix de représenter les tours de la cathédrale, dont l'une est encore consacrée au saint. De même que dans la verrière de saint Pierre, la fidélité aux éléments topographiques rouennais traduit une volonté de réactualiser la scène légendaire en la réinsérant dans un contexte contemporain, comme pour indiquer que le combat contre les infidèles mené par le saint est de nouveau d'actualité au début du XVI^e siècle. Le saint devient alors un symbole, non plus seulement de l'Église rouennaise, mais aussi de tous ses fidèles.

Cette verrière hagiographique est encore une fois d'une grande richesse puisque son iconographie permet tout à la fois de mettre en valeur la figure de l'archevêque, notamment Georges d'Amboise grâce au parallèle établi avec son tombeau, et d'autre part de manifester la puissance de l'Église rouennaise face aux idées luthériennes. La réactualisation des légendes hagiographiques dans un contexte local et contemporain est ainsi sans aucun doute un

moyen d'opposition aux idées luthériennes. C'est justement ce qui les différencie des verrières antérieures.

Conclusion

La réaction contre les idées des réformés semble avoir été plus vive dans le milieu de l'élite cultivée laïque et ecclésiastique, qui s'est mobilisé dans cette politique de l'image¹¹¹⁴. Le manque de réactions de la part de l'archevêque Georges II d'Amboise est attesté : la gestion quotidienne du diocèse paraît lui échapper, tant il est préoccupé par la défense des droits de l'Église face à la royauté¹¹¹⁵. L'administration des questions propres au diocèse semble ainsi revenir aux vicaires, doyens ou chanoines du chapitre qui, eux aussi, sont relativement absents des débats religieux, et ce pour deux raisons majeures. La première est le mode de vie dissolu, précisément celui reproché à l'Église par Luther, que mènent et cultivent certains ecclésiastiques rouennais. La deuxième est l'adhésion de certains d'entre eux aux nouvelles idées et pratiques religieuses, certains allant même jusqu'à se convertir¹¹¹⁶.

Il est vrai que l'on constate un plus grand mouvement de réaction dans les églises paroissiales, notamment à Saint-Vincent de Rouen. Mais il semble que les chanoines de la cathédrale ait également participé à l'élaboration de l'iconographie de la baie 28, qui s'insère dans un ensemble plus vaste – tombeau des cardinaux d'Amboise et réfection du portail central. On ne peut donc totalement écarter le rôle joué par les ecclésiastiques rouennais, même s'il est vrai que l'élite laïque a pris une part très importante dans l'élaboration de ces programmes iconographiques.

Pour conclure, L. Blancher-Riviale démontre bien que le vitrail a été le support d'une réaction contre la Réforme, avant même la réaction officielle de la Contre-Réforme¹¹¹⁷. Pour l'auteur, il s'agit réellement d'un support de propagande, comme nous l'ont confirmé également les autres programmes hagiographiques analysés en début de partie. Il est intéressant de constater l'évolution iconographique qui a lieu au début du XVI^e siècle. Les images hagiographiques comportent désormais des éléments réalistes et développent des légendes qui insistent sur des aspects bien précis. De sujets eschatologiques ou axés autour de la mémoire

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 37, 41.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37. **Nicholls 1981**, p. 187.

¹¹¹⁷ **Blancher-Riviale 2004**, p. 13.

épiscopale, on passe à des thèmes novateurs avec des iconographies uniques. Cela est tout d'abord dû à une évolution propre au début du XVI^e siècle – et notamment une innovation formelle – mais aussi au contexte religieux de cette période. Il faut par ailleurs nuancer ces innovations : même si le choix des scènes est différent, parce qu'adapté aux contestations, les saints adoptés sont toujours assez conventionnels. Dans ce sens, on assiste, comme habituellement, à une réaffirmation des traditions chrétiennes, universelles ou locales, plutôt qu'à une création tout à fait originale.

Conclusion

L'étude des représentations hagiographiques des églises rouennaises de la fin du Moyen Âge nous a très tôt orientée vers une analyse de l'aspect représentatif de l'image monumentale. En effet, l'état actuel du corpus a d'emblée écarté les images non monumentales, très minoritaires. Il paraissait ensuite évident qu'une image inscrite de façon pérenne sur les murs de l'église ne pouvait être réalisée dans la même optique qu'une image mobile destinée à n'être vue qu'à certaines occasions. Nous nous sommes ainsi posé la question de la signification des images monumentales, et plus précisément des images hagiographiques, dans le contexte singulier de la Normandie médiévale tardive. Ces images sont-elles utilisées – ou pourrait-on dire « instrumentalisées » – comme un langage dans le but de faire la démonstration d'un discours ? Dans ce cas, le contexte géopolitique local a-t-il une répercussion directe et importante sur la conception des images ? Quel est alors le genre de discours véhiculé, et est-il conçu pour avoir un impact ? Peut-on en conséquence qualifier de média les images hagiographiques, qui semblent les plus aptes – par leurs propriétés identificatoires – à faire le lien entre l'Église et les fidèles, entre l'institution religieuse et la société ?

Tout d'abord, était-il pertinent de faire une étude du langage iconographique en isolant les images des saints des autres images ? Nous n'avons en aucun cas pu dissocier les images hagiographiques de l'« ensemble iconographique », sauf dans le cas de commandes de dévotion individuelle, lorsque l'image hagiographique n'est pas située dans cet ensemble. Dans les autres cas, nous avons vu qu'il était impossible de distinguer les images des saints de celles du Christ, de la Vierge, des prophètes, des vertus ou des rois car elles entrent dans une relation d'interdépendance ; c'est l'analyse de l'ensemble qui permet alors de décrypter la signification du programme. L'étude spécifique de l'image hagiographique est cependant très

pertinente, car elle permet justement de comprendre son rôle particulier dans l'ensemble iconographique.

L'image hagiographique monumentale fait-elle clairement partie d'un langage iconographique : prédication religieuse, oraison, langage politique, voire même propagande ?

Il est naturel que l'image hagiographique soit la plus encline à être utilisée dans le cadre d'un discours. Par sa polysémie, c'est l'image de représentation par excellence. Elle est utilisée comme métaphore au sens de transposition. En effet, le saint représente le Christ puisque tout saint, en étant naturellement disciple et témoin, en est le prolongement. Il est également incarnation de la communauté de fidèles. De plus en plus façonné à l'image de l'homme, il devient une représentation idéale de celui-ci, et du bon chrétien. Le saint est alors une sorte de héros, dévoué à la cause du Christ et modèle de l'homme. Il est enfin représentant de l'Église locale et de ses ecclésiastiques, jouant de ce fait un rôle dans le contexte politique local, régional et parfois national. L'image hagiographique symbolise ainsi à la fois l'Église universelle – avec les saints évangéliques et universels – et locale – grâce à la présence des saints locaux. Elle est donc probablement la représentation la plus complète de l'Église : elle incarne le Christ, son message et ses actions, elle est intemporelle, promesse de salut, modèle et incarnation de la communauté des chrétiens laïcs et ecclésiastiques. C'est pourquoi elle peut, au gré des commandes, prendre une dimension religieuse, sociale ou politique.

Les images monumentales des églises rouennaises de la fin du Moyen Âge forment la plupart du temps des programmes cohérents et complexes qui dépendent d'un contexte propre à l'église et dans lesquels nous avons pu reconnaître trois grandes thématiques : la manifestation de la croyance religieuse, la représentation sociale et la revendication politique.

Si nous avons pu établir que l'image hagiographique monumentale, lorsqu'elle se trouve à certains points stratégiques de l'église, était bel et bien utilisée comme un langage, en revanche la notion de propagande religieuse ou politique est beaucoup plus difficile à démontrer. En effet, nous ne connaissons pas l'impact de ces images sur les fidèles. Nous serions plutôt tentée de parler d'une représentation idéale du monde.

En dehors de son aspect symbolique, l'image hagiographique permet également de construire et transcrire une histoire et mémoire idéalisées. Les murs de l'église, image terrestre de la Jérusalem céleste et espace mémoriel, permettent de donner un cadre officiel et

impérissable à cette mémoire. Qu'elle soit individuelle ou collective, elle s'inscrit alors dans la topographie de l'église, dans son cadre iconographique monumental.

L'image du saint offre, là-encore, un parfait outil pour le développement de cette mémoire. En effet, il traverse à la fois temps et lieux. Par sa nature même – entre dieu et homme – et par sa pluralité, il offre la possibilité de créer des ponts chronologiques – entre passé, présent, futur – et géographiques – entre contexte local et universel. Il peut être utilisé à volonté comme une figure du présent pour évoquer mémoire et origines.

La construction d'une mémoire individuelle par un commanditaire permet à celui-ci de s'insérer à la fois dans l'espace social et mémoriel de l'église. En effet, il est alors, ainsi que l'ensemble de sa lignée, reconnu par les membres de la paroisse comme étant un donateur exemplaire et sa mémoire, pérennisée par son portait et ses armoiries, est rappelée de façon éclatante par le saint au côté duquel il est représenté. Ce commanditaire, qu'il soit religieux ou laïc, trouve donc un double intérêt à la commande d'une œuvre hagiographique, puisqu'elle lui sert à valoriser sa mémoire auprès des fidèles, et à l'heure du Jugement dernier.

Nous sommes parvenue à deux conclusions concernant la construction de la mémoire collective. Tout d'abord, qu'elle ne s'érige pas autour des reliques conservées ni des dévotions liturgiques originelles mais que, préconçue, elle est dans un premier temps élaborée par l'image, puis, dans un deuxième temps seulement, étoffée à l'aide des reliques conservées ou importées. Nous pouvons donc bel et bien parler d'une reconstruction historique des origines – réelles ou légendaires – du diocèse.

L'emploi des images hagiographiques, par la confusion opérée entre évêque/abbé contemporain et saint évêque/abbé, légitime en outre l'histoire contemporaine et locale en l'inscrivant dans la mémoire des origines. L'église rouennaise, grâce à l'utilisation de l'image hagiographique, s'inscrit par ce biais dans une histoire religieuse universelle et non pas uniquement locale, et ceci parce l'image hagiographique symbolise à la fois le saint et le Saint (le Christ), l'église et l'Église, l'histoire et l'Histoire.

Les images hagiographiques peuvent également être le support d'une revendication sociale ou politique. Comme nous l'indique L. Blancher-Riviale pour le vitrail : « La fonction à la fois éclairante et signifiante de la verrière, où les donateurs peuvent exprimer une dévotion particulière sur un champ plus ou moins large et complexe, en font l'art le plus

susceptible de porter des signes d'une réaction face à des menaces extérieures »¹¹¹⁸. Certes, cette démarche ne s'inscrit jamais à Rouen dans une contestation brutale. Elle s'apparente d'abord à une réaffirmation des origines, façon relativement passive de se défendre face à des bouleversements religieux, politiques ou sociaux. C'est la raison pour laquelle nous ne ren-controns quasiment que des représentations hagiographiques traditionnelles, qui sont à la source d'un discours qui n'est jamais novateur mais toujours relativement réactionnaire. Aux changements rapides et brutaux de la fin du Moyen Âge, à l'ouverture au monde, fidèles et clercs rouennais donnent donc une réponse plutôt conformiste et immobiliste dans le but de maintenir un ordre chrétien, et ceci de plusieurs façons. Tout d'abord en reproduisant continuellement les origines chrétiennes universelles et locales, positionnant la ville dans une Histoire chrétienne immuable ; en consolidant la hiérarchie des rapports sociaux affichée à certains emplacements choisis de l'église ; enfin, en défendant politiquement l'identité normande avec l'utilisation concomitante de l'image de l'évêque local et du duc/roi. Toutes ces représentations traditionnelles se voulaient rassurantes et étaient utilisées pour maintenir une certaine stabilité.

À Rouen, les changements inhérents à l'évolution religieuse, politique et sociale du diocèse ont ainsi considérablement influencé la forme et le contenu des images hagiographiques, mais d'une façon plutôt inattendue. Si l'image hagiographique fut utilisée de façon occasionnelle comme support de la contestation politique ou religieuse, n'oublions pas que les programmes les plus ambitieux ont été conçus dans les églises institutionnelles dans la perspective d'une construction mémorielle des origines chrétiennes, formant une réponse passive à ces évolutions.

Ainsi, pour répondre à la question de l'impact du contexte historique et géographique de la Normandie sur les images hagiographiques, nous pouvons conclure que son ancienne autonomie, sa puissance à l'époque ducale lui ont donné une identité forte à l'origine d'une production d'images non pas novatrices mais très traditionnelles, qui expriment clairement la puissance du clergé rouennais. Les rois français sont d'ailleurs peu intervenus dans l'iconographie des églises de Rouen. Les saints représentants et protecteurs des rois français n'y sont ainsi que très peu représentés, contrairement à d'autres villes normandes comme Évreux, Coutances, Saint-Lô ou Caen, où s'exerce un mécénat royal.

¹¹¹⁸ **Blancher-Riviale 2004**, p. 711.

L'image hagiographique, très souvent utilisée comme un langage, est ainsi le précieux témoin de l'image qu'une église – et ses fidèles – souhaite donner d'elle-même, ainsi que sa réaction face aux évolutions religieuses, sociales et politiques. Son étude est ainsi indissociable du contexte iconographique, topographique et historique du lieu où elle a été conçue. S'il faut donc toujours tenir compte du contexte local, qui apporte une dimension unique à un programme, nous avons cependant pu constater que d'autres églises françaises abordaient les mêmes thématiques que celles que nous avons relevées dans les églises rouennaises. Précisons que ces thématiques se retrouvent essentiellement dans de grandes villes telles que Rouen, et non dans des églises de moindre importance. Cela s'explique par la volonté des ecclésiastiques des grandes cités de représenter l'identité de leur église – avec l'utilisation des saints locaux, peu nombreux mais toujours représentés aux endroits les plus importants de l'édifice – tout en l'inscrivant dans la chrétienté universelle et éternelle – en utilisant des saints évangéliques et universels numériquement majoritaires. C'est alors toute la force des images hagiographiques que de traverser lieux et temps pour évoquer tout à la fois traditions chrétiennes universelles et contexte contemporain.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE SOURCES MANUSCRITES

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF)

BNF ms. 04946

Chronique des abbés de Saint-Ouen de Rouen, ms. Français 04946.

BNF ms. 17044

Collectaneis Rogerii de Gaignières, cod. Lat. 17044.

BNF ms. 17068

Ms. Français 17068.

GUILHERMY

GUILHERMY F. de, *Notes sur diverses localités de France*, département des manuscrits,

N. a. fr. 06094-06111 (1826-1878).

ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE SEINE-MARITIME (ADSM)

ADSM 1E

ADSM 1 E 1953, série E, *les Trente-Deux Quartiers du Chevalier d'Esneval*, s.d.

ADSM 1J

ADSM 1 J 1128, *Cartulaire du trésor de la paroisse de Saint-Vincent*, 1543-1649, Registre charrier de Saint-Vincent.

ADSM G6873

ADSM G 6873, *Cartulaire de Saint-Maclou*.

Références manuscrits ADSM cités

2E I/206	G 2135	G 2502
4 G 1748	G 2136	G 2503
14 H 140	G 2137	G 2504
14 H 145	G 2139	G 2505
14 H 153	G 2140	G 2511
14 H 154	G 2142	G 2519
14 H 156	G 2143	G 2524
14 H 439	G 2145	G 2525
G 9	G 2146	G 2691
G 97	G 2147	G 2826
G 130	G 2148	G 3417
G 857	G 2149	G 3435
G 100	G 2150	G 3479
G 101	G 2483	G 3562
G 108	G 2484	G 3563
G 130-131	G 2487	G 3568
G 2116	G 2491	G 6534
G 2126	G 2492	G 6558
G 2127	G 2496	G 6858
G 2129	G 2497	G 7658
G 2130	G 2499	G 7669
G 2131	G 2500 bis	G 7676
G 2134	G 2501	G 7679
		Tabellionage III

ARCHIVES MUNICIPALES DE ROUEN (AMR)

AMR ms. A 09

Ms. Reg. A 09.

BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE ROUEN (BMR)

La première cote est celle du *Catalogue général des manuscrits (Omont 1886)*, suivie entre parenthèses de la cote en usage.

BMR ms. 0384

Ms. 0384 (Y. 110).

BMR ms. 0784

Ms. 0784 (Y. 193), collection Martainville.

BMR ms. 0785

Ms. 0785 (E. 101).

BMR ms. 1193

Ms. 1193 (Y. 044).

BMR ms. 1405

Livre d'Ivoire, ms. 1405 (Y. 027), comprenant **BMR ms. Actes** et la *Chronique métrique des archevêques*.

BMR ms. 1406

Livre Noir, ms. 1406 (Y. 041), comprenant les *Actes de archevêques de Rouen* et la *Chronique métrique des archevêques* augmentés.

BMR ms. Actes

Actes des archevêques de Rouen, dans **BMR ms. 1405**, traduction française dans **Cathédrale de Rouen...1996**, p. 49-60.

BIBLIOGRAPHIE SOURCES IMPRIMEES

A KEMPIS 1999

A KEMPIS Thomas, *l'imitation de Jésus-Christ*, Paris, 1999.

ABBATIAT...2005

Abbatiat et abbés dans l'ordre de Prémontré, Turnhout, 2005.

ABOU-EL-HAJ 1997

ABOU-EL-HAJ B., *The Medieval Cult of Saints : Formations and Transformations*, Cambridge, 1997.

AGIOGRAFIA...1980

Agiografia nell'Occidente cristiano, secoli XIII-XV, Atti dei Convegni Lincei, 1-2 marzo 1979, Roma, 1980.

ALLINNE 1904

ALLINNE M., *la Cathédrale de Rouen avant l'incendie de 1200 : la tour Saint-Romain*, Paris, 1904.

ALLINNE 1905

ALLINNE M., « La suppression en 1787 du pilier de la porte centrale du portail de la cathédrale », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1905, p. 11, 109-122.

ALLINNE 1906

ALLINNE M., « Les deux priants du tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1906, p. 12.

ALLINNE 1907

ALLINNE M., « Quelques sculptures de la fin du XIV^e siècle, intérieures et extérieures, du grand portail de la cathédrale », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1907, p. 21.

ALLINNE 1909

ALLINNE M., « Les priants du tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1909, p. 79-94.

ALLINNE 1910

ALLINNE M., « Jean de Périers et ses sculptures de la cathédrale », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1910, p. 2.

ALLINNE 1913 (1)

ALLINNE M., « Une œuvre inédite du sculpteur Pierre des Aubeaux : Le saint Étienne de l'Église Saint-Étienne dite de la grande Église Notre-Dame de Rouen », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1913, p. 125-128.

ALLINNE 1913 (2)

ALLINNE M., *les Vitraux de la chapelle Saint-Romain à la cathédrale de Rouen. Étude iconographique*, Rouen, 1913.

ALLINNE 1920

ALLINNE M., *Catalogue descriptif et raisonné des sculptures de la cathédrale de Rouen conservées au musée départemental d'Antiquités de la Seine-Inférieure*, Rouen, 1920.

ANNE DE BRETAGNE...1961

Anne de Bretagne et son temps, musée Dobrée, Nantes, Avril-Juin 1961, Nantes, 1961.

ARASSE 1981

ARASSE D., « Entre dévotion et culture : fonction de l'image religieuse au XV^e siècle », *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XI^e au XV^e siècle*, Actes de la Table Ronde de Rome, juin 1979, École française de Rome, 1981, p. 131-146.

ARUNDEL DE CONDE 1982-1983

ARUNDEL DE CONDE G. d', « Rouen. Armoiries des vitraux de l'église Saint-Vincent », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 167-170.

AUZIÈRE 1869

AUZIÈRE C., *Essai historique sur le culte des martyrs*, thèse présentée à la faculté de Théologie protestante, Strasbourg, 1869.

BALCON 1999

BALCON S., *les Verrières hautes du chœur de la cathédrale de Troyes*, thèse sous la direction d'A. Prache, Lille, 1999.

BARDATI 2003

BARDATI F., *L'architettura francese di committenza cardinalizia nella prima metà del cinque-cento : i cardinali protagonisti delle guerre d'Italia*, thèse sous la direction de Arnaldo Bruschi et Jean Guillaume, Università di Roma, 2003.

BARRAL I ALTET 1977

BARRAL I ALTET X., « Les mosaïques de pavement médiévales de la ville de Reims », *Congrès archéologique*, 1977, p. 79-108.

BASCHET, SCHMITT 1996

BASCHET J., SCHMITT J.-C., *l'Image. Fonction et usages dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Erice, Sicile, 1992, Paris, ¹⁹⁹⁶.

BAUDOIN 1992

BAUDOIN J., *la Sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*, Nonette, 1992.

BAUDUIN 2004

BAUDUIN P., *la Première Normandie (X^e-XI^e siècles)*, Caen, 2004.

BAUDRY 1869

BAUDRY P., *l'Église paroissiale de Saint-Patrice de Rouen*, Rouen, 1869.

BAUDRY 1875

BAUDRY P., *l'Église paroissiale de Saint-Vincent de Rouen*, Rouen, 1875.

BEAUJARD 2000

BEAUJARD B., *le Culte des saints en Gaule. Les premiers temps. D'Hilaire de Poitiers à la fin du IV^e siècle*, Paris, 2000.

BEAUREPAIRE 1874

BEAUREPAIRE Ch. de, « Documents relatifs à la construction de l'église Saint-Ouen de Rouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1874, p. 441-451.

BEAUREPAIRE 1876-1877 (1)

BEAUREPAIRE Ch. de, « Les boutiques du portail des Libraires », *Précis analytique des travaux de l'académie de Rouen*, 1876-1877, p. 270-331.

BEAUREPAIRE 1876-1877 (2)

BEAUREPAIRE Ch. de, « Note sur le parvis de la cathédrale », *Précis analytique des travaux de l'académie de Rouen*, 1876-1877, p. 370-431.

BEAUREPAIRE 1876-1878

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur Saint-Vincent », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1876-1878, p. 115-127.

BEAUREPAIRE 1880-1881

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur les anciens reliquaires de la cathédrale de Rouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. V, 1880-1881, p. 36-57.

BEAUREPAIRE 1885-1887

BEAUREPAIRE Ch. de, « Procès-verbal de la visite archiépiscopale des chapelles de la métropole en 1609 », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. VII, 1885-1887, p. 243-267.

BEAUREPAIRE 1886

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur les architectes de Saint-Maclou », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1886, p. 90-115.

BEAUREPAIRE 1888-1890

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur l'église Saint-Étienne-des-Tonneliers », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1888-1890, p. 196-214.

BEAUREPAIRE 1892

BEAUREPAIRE Ch. de, *Dernier recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement de la ville de Rouen*, Rouen, 1892.

BEAUREPAIRE 1898

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur le logis abbatial de Saint-Ouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. XI, 1898, p. 389-407.

BEAUREPAIRE 1903

BEAUREPAIRE., « Communication sur la rose du grand portail », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. XIII, 1903, p. 232.

BEAUREPAIRE 1903-1905 (1)

BEAUREPAIRE Ch. de, « La rose du grand portail de la cathédrale », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1903-1905, p. 232-233.

BEAUREPAIRE 1903-1905 (2)

BEAUREPAIRE Ch. de, « Le portail de la Calende », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1903-1905, p. 375-382.

BLAISE 2006

BLAISE A., « Programmes hagiographiques à Rouen au XIV^e siècle : les vitraux de l'abbatiale Saint-Ouen et de la cathédrale », *l'Artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles)*, sous la dir. de F. Joubert, Paris, 2006, p. 245-264.

BLAISE 2008

BLAISE A., « La représentation de la souffrance du Christ et des martyrs dans les images médiévales », *La Célibataire*, n°16, 2008, p. 101-117.

BLANCHER-RIVIALE 2004

BLANCHER-RIVIALE L., *le Vitrail dans les anciens diocèses de Rouen et d'Évreux : formes et réformes (1517-1596)*, thèse sous la direction de C. Mignot, université François-Rabelais, Tours, 2004.

BLANCHER-RIVIALE 2007

BLANCHER-RIVIALE L., *le Vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme*, Rennes, 2007.

BLOCK 2003

BLOCK E. C., *les Stalle de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 2003.

BONAVENTURE 1883

BONAVENTURE (saint) , *Médiations sur la vie de notre seigneur Jésus Christ*, Arras, 1883 (trad. Le Bannier F. (dom)).

BONNE 1993

BONNE J.-C., « L'image de soi au Moyen Âge (IX^e-XII^e siècles) : Raban Maur et Godefroy de Saint-Victor », *Il ritratto e la memoria*, materiali 2, Rome, 1993, p. 37-60.

BOTTINEAU-FUCHS 1982

BOTTINEAU-FUCHS Y., « La décoration des tombeaux des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen : Arnoult de Nimègue ou Nicolas de Castille », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre 1982, p. 191-200.

BOTTINEAU-FUCHS 1985 (1)

BOTTINEAU-FUCHS Y., « À propos de la virginité du tombeau des cardinaux d'Amboise », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1985, p. 52-58.

BOTTINEAU-FUCHS 1985 (2)

BOTTINEAU-FUCHS Y., « À propos de quelques représentations du tombeau des cardinaux d'Amboise », *Annales de Normandie*, 1985-1, p. 17-37.

BOTTINEAU-FUCHS 1988

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

BOTTINEAU-FUCHS 1997

BOTTINEAU-FUCHS Y., « La statuaire monumentale de la façade de la cathédrale de Rouen (XIV^e-XV^e siècles) », *Chapitres et cathédrales en Normandie*, *Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, musée de Normandie, 1997, p. 375-406.

BOTTINEAU-FUCHS 1999

BOTTINEAU-FUCHS Y., « La sculpture normande à la fin du Moyen Âge », *la Normandie au XV^e siècle, art et histoire*. Actes du colloque organisé par les Archives départementales du 2 au 5 décembre 1998, Saint-Lô, 1999, p. 195-201.

BOTTINEAU-FUCHS 2001

BOTTINEAU-FUCHS Y., « Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre en Haute-Normandie à la fin du Moyen Âge », *l'Architecture normande au Moyen Âge*, 2001, p. 315-335.

BOTTINEAU-FUCHS 2005

BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges I^{er} d'Amboise (1460-1510)*, Rouen, 2005.

BOUCHERON 2000

BOUCHERON P., « À qui appartient la cathédrale ? La fabrique et la cité dans l'Italie médiévale », *Religion et société urbaine au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 95-117.

BOÛARD 2001

BOÛARD M., *Histoire de la Normandie*, Paris, 2001 (3^e rééd.).

BOUET 2001

BOUET P., « Les sources hagiographiques : nature et méthodes d'analyse », *les Saints dans la Normandie médiévale*, Caen, 2000, p. 11-20.

BOURIENNE-SAVOYE 1958-1970

BOURIENNE-SAVOYE A., « Saint-Vincent de Rouen. Une paroisse de marchands au XV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1958-1970, p. 126-146.

BRISAC 1975

BRISAC C., « Thomas Becket dans le vitrail français au début du XIII^e siècle », *Thomas Becket. Actes du colloque international de Sédières, 19-24 août 1973, Paris, 1975*, p. 221-231.

BROWN 1984

BROWN P., *le Culte des saints*, Paris, 1984.

BUGSLAG 1993

BUGSLAG J., « Early Fourteenth-Century Canopywork in Rouen Stained Glass », *Medieval Art, Architecture and Archeology at Rouen*, Londres, 1993, p. 73-80.

BURCKHARDT 1966

BURCKHARDT J., *Civilisation de la Renaissance en Italie*, I, Paris, 1966.

CAILLEUX 1998

CAILLEUX Ph., *Trois Paroisses de Rouen, XIII^e-XV^e siècles (Saint-Lô, Notre-Dame-la-Ronde et Saint-Herbland). Étude de topographie et d'urbanisme*, thèse sous la dir. de Ph. Contamine, Paris-IV Sorbonne, 1998.

CALLIAS BEY 1997

CALLIAS BEY M., « “A l’Escu de voirre“ : un atelier rouennais de peinture sur verre aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin monumental*, 1997, t. 155, p. 237-242.

CANNING 2003

CANNING J., *Histoire de la pensée politique médiévale*, Paris, 2003.

CARMENT-LANFRY 1970

CARMENT-LANFRY A.-M., « La cathédrale de Rouen », *Connaître Rouen*, t. 1, 1970.

CARMENT-LANFRY 1976-1977

CARMENT-LANFRY A.-M., « Cathédrale de Rouen. Chapelle Saint-Étienne-la-Grande-Église », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, t. XXXI, 1976-1977, p. 151-156.

CARMENT-LANFRY 1977

CARMENT-LANFRY A.-M., *la Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen, 1977.

CARMENT-LANFRY 1982-1983

CARMENT-LANFRY A.-M., « Cathédrale de Rouen. Vitrail des sept dormants d'Éphèse et vitrail de la Vierge et de saint Jean-Baptiste », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 141-145.

CASTRUCCI 1994

CASTRUCCI C., « Les saintes chrétiennes ont-elles été les sœurs d'Antigone, Électre et Iphigénie ? », *Travaux du centre Camille Jullian*, n°17, 1994, p. 103-109.

CATHEDRALE DE ROUEN...1996

Cathédrale de Rouen, seize siècles d'histoire, Rouen, 1996.

CHALINE 1976

CHALINE N.-J., *le Diocèse de Rouen-Le Havre*, Paris, 1976.

CHARTROU 1928.

CHARTROU J., *les Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance, 1486-1531*, Paris, 1928.

CHASTEL 1990

CHASTEL A., « Le corps à la Renaissance », *le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours 1987, Paris, 1990, p. 9-20.

CHASTEL 1994

CHASTEL A., *l'Art français. Temps modernes, 1430-1620*, Paris, 1994.

CHAUSSE 1994

CHAUSSE V., *Rouen. Église Sainte-Jeanne-d'Arc. Les verrières*, s. l., 1994.

CHIROL 1952

CHIROL E., *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Rouen, 1952.

CHIROL 1970 (1)

CHIROL E., « La Renaissance à Rouen », *Connaître Rouen*, t. 1, 1970.

CHIROL 1970 (2)

CHIROL E., « Saint-Maclou de Rouen », *Connaître Rouen*, t. 1, 1970.

CHIROL, BAILLY 1959

CHIROL E., BAILLY J., « Le tombeau des cardinaux d'Amboise », *les Cahiers Notre-Dame de Rouen*, 1959.

COCHET 1871

COCHET (abbé), *Répertoire archéologique du département de la Seine-Inférieure*, Paris, 1871.

COCHON 1870

COCHON P., *Chronique normande*, Rouen, 1870.

COLLIN DE PLANCY 1821

COLLIN DE PLANCY J.-A.-S., *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, 3 vol., Paris, 1821.

CULTE DES SAINTS...1995

Culte des saints aux IX^e-XIII^e siècles. Actes du colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993, université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 1995.

CULTE ET PELERINAGES...2003

Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'archange, École française de Rome, 2003.

DACL 1950

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris, 1924-1953.

DARRIULAT 1998

DARRIULAT J., *Sébastien : le renaissant : sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, 1998.

DELARUELLE 1975

DELARUELLE E., *la Piété populaire au Moyen Âge*, Turin, 1975.

DELEHAYE 1906

DELEHAYE H., *les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1906.

DELEHAYE 1927

DELEHAYE H., *Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'Antiquité*, Bruxelles, 1927.

DELEHAYE 1933

DELEHAYE H., *les Origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1933 (2^e éd.).

DELEHAYE 1934

DELEHAYE H., *Cinq Leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles, 1934.

DELSALLE 1979

DELSALLE L.-R., « Rouen au XV^e siècle », *Connaître Rouen*, t. 4, Rouen, 1979.

DELSALLE 1996

DELSALLE L.-R., « Le vitrail de la vie de saint Romain (cathédrale Notre-Dame, baie 28) et l'histoire de Rouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, t. XLIV, 1996, p. 97-122.

DELSALLE 1997

DELSALLE L.-R., « Au service de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, une dynastie de maîtres verriers aux XV^e et XVI^e siècles : les Barbe et leurs alliés », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1997, p. 107-132.

DEMOUY 2005

DEMOUY P., *Genèse d'une cathédrale : les archevêques de Reims et leur église aux XI^e et XII^e siècles*, Langres, 2005.

DENOËL 2004

DENOËL Ch., *Saint André. Culte et iconographie en France (V^e-XV^e siècles)*, Paris, 2004.

DERIVIERE, LANFRY, MORISSET 1963

DERIVIERE (chanoine), LANFRY G., MORISSET M., *Cathédrale depuis quinze siècles au cœur de la cité*, Rouen, 1963.

DEVILLE 1837

DEVILLE A., *Notice sur la châsse de saint Sever*, Caen, 1837.

DEVILLE 1881

DEVILLE A., *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1881 (1^{re} éd. 1833).

DCIO 2003

Dictionnaire critique d'iconographie occidentale, Rennes, 2003.

DCLF 2005

Dictionnaire culturel en langue française, Paris, 2005.

DTC

Dictionnaire de théologie catholique, Paris, 1903-1972.

DMA 2002

Dictionnaire du Moyen Âge (dir. C. Gauvard, A. de Libera, M. Zink), Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN 1994

DIDI-HUBERMAN G., *Saint Georges et le Dragon*, Paris, 1994.

DOCUMENTS...1972

Documents de l'Histoire de la Normandie, Toulouse, 1972.

DUBOIS, LEMAITRE 1993

DUBOIS J. (dom), LEMAITRE J.-L., *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, 1993.

DUCHET-SUCHAUX 1986

DUCHET-SUCHAUX G., « Aspects de l'iconographie de saint Vincent », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1986, p. 111-117.

DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1990

DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *la Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, 1990.

DUDON 1865

DUDON DE SAINT-QUENTIN, *De moribus et actis primorum Normanniae ducum*, Caen, 1865.

DUPLESSIS 1740

DUPLESSIS T., *Description géographique et historique de la Haute-Normandie*, Paris, 1740.

DURNECKER 2007

DURNECKER L., *les Corps saints inhumés dans les sanctuaires du diocèse de Langres : conservation, exposition, vénération (VI^e-XVI^e siècles)*, thèse sous la dir. de V. Tabbagh, Université de Bourgogne, Dijon, 2007.

ENCREVE 1998

ENCREVE A., « Des images dans les temples ? L'exemple parisien », *Histoire, images, imaginaires (fin XV^e siècle-début XX^e siècle)*, Actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine, Université du Maine, 1998.

ENDOLTSEVA 2005

ENDOLTSEVA E., *l'Iconographie des apôtres dans le monde méditerranéen, du III^e au VI^e siècle*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, université Paris-X, 2005.

ERLANDE-BRANDENBURG 1989

ERLANDE-BRANDENBURG A., *la Cathédrale*, Paris, 1989.

FALLUE 1850

FALLUE L., *Histoire politique et religieuse de l'église métropolitaine et du diocèse de Rouen*, Rouen, 1850.

FARIN 1659

FARIN F., *la Normandie chrétienne*, Rouen, 1659.

FARIN 1976

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976).

FLAMENT, HAGUE 1895

FLAMENT Ch., HAGHE P., *le Culte des saints en France*, Poitiers, 1895, 2 vol.

FOLZ 1992

FOLZ R., *Les saintes reines du Moyen Âge en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles, 1992.

FONCTIONS DES SAINTS...1991

Les Fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècles), Actes du colloque organisé par l'École française de Rome avec le concours de l'université La Sapienza de Rome, Rome, 27-29 octobre 1988, 1991.

FONTAINE 1979

FONTAINE J., « Thèmes et méthodes de recherche hagiographique », *Studi Medievali*, 3^e série, vol. 20, n°2, 1979, p. 933-945.

FONTAINE 1995

FONTAINE J., « L'évêque dans la tradition littéraire du premier millénaire en Occident », *les Évêques normands du XI^e siècle*, Caen, 1995, p. 41-51.

FOURE 1970

FOURE A. (abbé), « Les abbayes normandes : Saint-Ouen de Rouen », *Connaître Rouen*, t. 1, 1970.

FOURE 1982-1983

FOURE A. (abbé), « Rouen. Note sur la chapelle de la Vierge à la cathédrale », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 137.

FOURNEE 1961

FOURNEE J., *le Culte de saints dans le canton de Flers*, Flers, 1961.

FOURNEE 1963

FOURNEE J., « Enquête sur le culte populaire de saint Martin en Normandie », *Société parisienne d'histoire et d'archéologie normandes*, 1963.

FOURNEE 1973

FOURNEE J., *le Culte populaire des saints en Normandie*, Paris, 1973.

FOURNEE 1973-1977

FOURNEE J., *le Culte populaire et l'iconographie des saints en Normandie*, t. 1 : Généralités ; t. 3 : *les Saints*, Paris, 1973-1977.

FOURNEE 1975-1980

FOURNEE J., « Le culte populaire et l'iconographie des saints en Normandie », *Parlers et traditions populaires en Normandie*, 1975-1980 (uniquement de saint Abbon à saint Bénigne car malheureusement inachevé).

FOURNEE 1976

FOURNEE J., « Le culte populaire et l'iconographie de sainte Anne en Normandie », *Parlers et traditions populaires en Normandie*, n°32 bis, 1976.

FOURNEE 1981

FOURNEE J., « La place de Rouen et de la Normandie dans le développement du culte et de l'iconographie de l'Immaculée-Conception », *Histoire religieuse de la Normandie*, Chambray, 1981, p. 123-141.

FOURNEE 1984

FOURNEE J., « Le culte populaire des saints bretons en Normandie », *Questions d'histoire de la Bretagne*, Actes du 107^e Congrès national des Sociétés savantes, Brest, 1982, Paris, CTHS, 1984, t. II, p. 301-322.

FOURNEE 1988

FOURNEE J., « Saint Nicolas en Normandie », *Société parisienne d'histoire et d'archéologie Normandes*, 1988.

FOURNEE 1995

FOURNEE J., « Les lieux de culte de saint Thomas Becket en Normandie », *Annales de Normandie*, 1995, n°4, p. 377-391.

FOURNEE 1997

FOURNEE J., « Les chapelles d'axe et de pourtour des cathédrales de Normandie », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, 1997, p. 331-336.

FOURNEE, VAULTRIER 1953

FOURNEE J., VAULTRIER R., *Enquête sur les saints protecteurs et guérisseurs de l'enfance en Normandie*, Paris, 1953.

FREEDBERG 1989

FREEDBERG D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, 1989.

FREEDBERG 1998

FREEDBERG D., *le Pouvoir des images*, Paris, 1998 (traduction française).

FUZET, JOUEN 1908

FUZET F., JOUEN L.-A., *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, Paris, 1908.

GASPERINI 1994-1995

GASPERINI A., « Rouen méconnu. Les remparts de Rouen », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1994-1995, p. 45-49.

GASTE 1893

GASTE A., *les Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*, Évreux, 1893.

GAUTHIER 2001

GAUTHIER C., *la Décollation de saint Jean-Baptiste : étude ethnologique*, thèse sous la dir. de C. Gaignebet, Nice, 2001.

GAUTHIEZ 1994

GAUTHIEZ B., « Paris, un Rouen capétien ? », *Anglo-Norman Studies*, 16, Proceedings of the Battle Conference 1993, Woodbridge, 1994, p. 132-133.

GAZEAU 2001

GAZEAU V., « Le souvenir des abbés bénédictins dans les abbayes normandes à la période ducale », *Autour des morts. Mémoire et identité*, Actes du V^e colloque international sur la sociabilité, Rouen, 19-21 novembre 1998, Rouen, 2001, p. 215-221.

GAZEAU 2002

GAZEAU V., « Guillaume de Volpiano en Normandie : état des questions », *Tabularia "Études"*, n°2, 2002, p. 35-46 [revue uniquement disponible sur internet : <http://www.unicaen.fr/mrsh/crahm/revue/tabularia/pdf/gazeau.pdf>].

GEARY 1978

GEARY P. J., *Furta Sacra, Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, 1978.

GEARY 1990

GEARY P. J., *le Vol des reliques au Moyen Âge. Furta Sacra*, Princeton, 1990.

GEORGE 2006

GEORGE Ph., « Définition et fonction d'un trésor d'église », *Bulletin du Centre d'études médié-vales d'Auxerre*, mis en ligne le 25 octobre 2006. URL : <http://cem.revues.org/document719.html>

GILBERT 1816

GILBERT A.-P.-M., *Description historique de l'église métropolitaine de Rouen*, Rouen, 1816 (2^e éd., 1837).

GILBERT 1822

GILBERT A.-P.-M., *Description historique de l'église de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1822.

GILLOT, LETTERON 1993-1994

GILLOT D., LETTERON I., « L'hôtel Bourgtheroulde au cœur de la Renaissance rouennaise », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, n°94, octobre 1993-septembre 1994, p. 49-62.

GIOGI 2002

GIOGI R., *les Saints*, Milan, 2002.

GOGLIN 2004

GOGLIN J.-M., *Vivre à Rouen au Moyen Âge*, Condé-sur-Noireau, 2004.

GONTHIER, LE BAS 1974

GONTHIER D., LE BAS C., « Analyse socio-économique de quelques recueils de miracles dans la Normandie du XI^e au XIII^e siècle », *Annales de Normandie*, 1974, p. 3-36.

GOUREVITCH 1997

GOUREVITCH A., *la Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, 1997.

GRABAR 1979

GRABAR A., *les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1999.

GRODECKI 1958-1970

GRODECKI L., « Les vitraux de Saint-Vincent de Rouen et l'aménagement du Vieux-Marché », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1958-1970, p. 147-164.

GUIDINI-RABAUD 2003

GUIDINI-RAYBAUD J., *"Pictor et veyrerius". Le vitrail en Provence occidentale, XII^e-XVII^e siècles*, Paris, 2003.

HAGIOGRAPHIE...1979

Hagiographie, cultures et sociétés : IV^e-XII^e siècles, Actes universitaires de Paris-X, Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, Nanterre, 1979.

HAGIOGRAPHIE...2002

Hagiographie et culte des saints en France méridionale, XIII^e-XV^e siècles, Colloque de Fanjeaux, Toulouse, 2002.

HAGIOGRAPHIE...1994

Hagiographie, histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550, (dir. G. Phillipart), Turnhout, 1994.

HAGIOGRAPHY...1981

Hagiography and Medieval Literature : a symposium, Proceedings of the Fifth International Symposium organised by the Center for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, Held at Odense University on 17-18 November 1980, Odense University Press, 1981.

HAMBURGER 2002

HAMBURGER J.-F., *Saint John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, London, 2002.

HEAD 1990

HEAD T., *Hagiography and the Cult of Saints. The Diocese of Orleans, 800-1200*, Cambridge, 1990.

HEIM 2003

HEIM F., « Les honneurs rendus aux martyrs pendant et après les persécutions », *Connaissance des Pères de l'Église*, n°89, mars 2003, p. 4-9.

HEINZELMANN 1979

HEINZELMANN M., *Translatioberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Brepols, 1979.

HEROLD 1993

HEROLD M., « Le maître de la vie de saint Jean-Baptiste : un nom de convention », *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, 1993, p. 62-81.

HEROLD 1998

HEROLD M., « Aux sources de l'"invention" : Gaultier de Campes, peintre à Paris au début du XVI^e siècle », *Revue de l'Art*, 1998-2, 120, p. 49-57.

HEROLD 2003

HEROLD M., « La peinture sur verre à Rouen au début du XVI^e siècle. Aperçus nouveaux », *l'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 30 septembre-4 octobre 1998, Caen, 2003, p. 305-314.

HESBERT 1955-1956

HESBERT J.-R., « Les manuscrits liturgiques de l'Église de Rouen », *Bulletin philologique et historique du CTHS*, 1955-1956, p. 441-483.

HOMMES...2004

Hommes et navires dans la lumière du vitrail normand, Saint-Vaast-la-Hougue, 2004.

HÛE 2002

HÛE D., « Le Baptiste et Marie : images et résonances », *Jean-Baptiste le Précurseur au Moyen Âge*, Actes du 26^e colloque du CUERMA, 22-23-24 février 2001, Aix-en-Provence, 2002, p. 111-130.

IOGNA-PRAT 2005

IOGNA-PRAT D., « La question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge », *L'individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005, p. 7-29.

INSCRIPTION...1846

« Inscription découverte à la base d'une des tours de Saint-Ouen », *Revue de Rouen (ancienne)*, 1846, p. 125-127.

JACOMET 1999

JACOMET H., *Recherches sur le culte et l'iconographie de saint Jacques le Majeur*, thèse sous la dir. d'A. Prache, Paris-IV, 1999.

JANIN 1997

JANIN F., « Georges d'Amboise, archevêque de Rouen et son chapitre (1493-1510) », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, 1997, p. 123-137.

JEAN-BAPTISTE...2002

Jean-Baptiste, le précurseur au Moyen Âge, Actes du 26^e colloque du Cuerma, 22-23-24 février 2001, Aix-en-Provence, 2002.

JOLIMONT 1847

JOLIMONT T. de, *Notice historique sur la vie et les oeuvres de Jacques Le Lieur, poète normand du XVI^e siècle*, s.l., 1847.

JOUBERT 2001

JOUBERT, F. « La commande laïque de vitraux à la fin du Moyen Âge : observations préliminaires », *l'Artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècles)*, (dir. F. Joubert), Paris, 2001, p. 271-288.

JOUEN 1926

JOUEN (chanoine), « Église Saint-Maclou », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p. 127-141.

JOUEN 1932

JOUEN (chanoine), *la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1932.

KLEINBERG 2005

KLEINBERG A., *Histoires des saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, 2005.

KRISTEVA 1985

KRISTEVA J., *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, 1985.

KROHM 1971

KROHM H., *Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen*, Aachen, 1971.

KURMANN 2001

KURMANN P., *Reims, La cathédrale Notre-Dame*, Paris, 2001.

KURMANN 2003

KURMANN P., « La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem céleste ? », *le Monde des cathédrales*, Paris, 2003, p. 41-56.

KURMANN 2005

KURMANN P., « Rouen, abbatale de Saint-Ouen : une plaque tournante du gothique européen autour de 1400. La façade du bras sud et son portail », *Rouen et Pays de Caux. Congrès archéologique*, 2005, p. 239-247.

L'ABBATIALE DE SAINT-OUEN...1979

L'Abbatiale de Saint-Ouen à Rouen, Paris, 1979.

L'ABBAYE DE SAINT-OUEN...1979

l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen, cat. exp., bibliothèque municipale de Rouen, 16 nov.-déc. 1979, Rouen, 1979.

L'ÉVÊQUE...1998

L'Évêque dans la cité du IV^e au V^e siècle : image et autorité. Actes de la table ronde, Rome, 1-2 décembre 1995, Rome, 1998

L'EXEMPLUM...1982

L'Exemplum, Turnhout, Brepols, 1982.

L'INDIVIDU...2005

L'Individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité, Paris, 2005.

LA BUNODIERE 1897

LA BUNODIERE H. de, *Des sépultures de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1897.

LA RENAISSANCE...1980

La Renaissance à Rouen, musée des Beaux-Arts de Rouen, 28 nov. 1980-28 fév. 1981, Rouen, 1980.

LABARRE 2003

LABARRE S., « Le vêtement dans la vie de saint Martin (IV^e siècle). Signe social et valeur sym-bolique », *Costume et société dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 143-151.

LABBE 1657

LABBE Ph., *Novæ bibliothecæ manuscriptorum librorum*, Paris, 1657.

LACROIX, RENON 1993

LACROIX P., RENON A., « Apôtres et prophètes au Credo, un thème iconographique entre le rayonnement et l'oubli », *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Besançon, 1993, p. 83-100.

LAFOND 1908

LAFOND J., « Un vitrail d'Engrand Le Prince à Saint-Vincent de Rouen et sa copie par Mause Heurtault à Saint-Ouen de Pont-Audemer », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1908, p. 157-167.

LAFOND 1911

LAFOND J., « Études sur le vitrail en Normandie. Arnoult de la Pointe, peintre et verrier de Nimègue, et les artistes étrangers à Rouen aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1911, p. 141-172.

LAFOND 1912

LAFOND J., *Études sur l'art du vitrail en Normandie. Arnoult de la Pointe et les artistes étrangers à Rouen aux XV^e et XVI^e siècles*, Rouen, 1912.

LAFOND 1919

LAFOND J., « L'art chrétien dans nos vitraux normands », *Journal de Rouen*, 24-27 août 1919.

LAFOND 1926-1927

LAFOND J., « Étude sur l'art du vitrail en Normandie. Arnoult de Nimègue et son œuvre », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1926-1927, p. 137-154.

LAFOND 1942

LAFOND J., *la Résurrection d'un maître d'autrefois. Le peintre-verrier Arnoult de Nimègue*, Rouen, 1942.

LAFOND 1954

LAFOND J., « Le vitrail du XIV^e siècle en France », dans LEFRANÇOIS-PILLION L., LAFOND J., *l'Art du XIV^e siècle en France*, Paris, 1954, p. 185-238.

LAFOND 1956

LAFOND J., « À propos des vitraux du XV^e siècle provenant de l'église Saint-Vincent et transférés à la cathédrale de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, n°4, octobre 1956, p. 37-45.

LAFOND 1957

LAFOND J., « Les plus anciens vitraux de Saint-Patrice de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, n°8, 1957, p. 5-17.

LAFOND 1958 (1)

LAFOND J., « L'église Saint-Vincent de Rouen et ses vitraux », Actes du 81^e congrès national des Sociétés savantes, Rouen-Caen 1956, Paris, 1958, p. 59-77.

LAFOND 1958 (2)

LAFOND J., *le Vitrail français*, s.l., 1958.

LAFOND 1970

LAFOND J., *les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, IV-2/1, Paris, 1970.

LANFRY, CHIROL, BAILLY 1959

LANFRY G., CHIROL E., BAILLY J., *le Tombeau des cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959.

LANGLOIS 1838

LANGLOIS E.-H., *les Stalles de la cathédrale*, Rouen, 1838.

LAROUSSE

Le Petit Larousse, Paris, 2008.

LAUTIER 2000

LAUTIER C., « Les débuts du jaune d'argent dans l'art du vitrail ou le jaune d'argent à la manière d'Antoine de Pise », *Bulletin monumental*, t. 158-II, 2000, p. 89-107.

LE MAHO 1990

LE MAHO J., « La cathédrale primitive de Rouen », *Dossiers d'archéologie*, n°144, janvier 1990, p. 18-25.

LE MAHO 1991

LE MAHO J., « Victrice de Rouen et l'archéologie : quelques observations nouvelles sur la cathédrale et son environnement », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1991, p. 7-19.

LE MAHO 1993

LE MAHO J., « Le groupe épiscopal de Rouen du IV^e au X^e siècle », *Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rouen*, Londres, 1993, p. 20-30.

LE MAHO 2000

LE MAHO J., « Grands travaux à la cathédrale de Rouen (avant 996) », *la Normandie vers l'an Mil*, Rouen, 2000, p. 150-158.

LE PATRIMOINE...1997

Le Patrimoine des communes de Seine-Maritime, Charenton-le-Pont, 1997.

LE TRESOR...1993

Le Trésor de la cathédrale de Rouen, Rouen, musée des Antiquités de la Seine-Maritime, Rouen, 1993.

LECURIEUR 1993

LECURIEUR B., « Les chantiers de Rouen à la fin du Moyen Âge : l'exemple de l'église paroissiale Saint-Vincent », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, octobre 1992-septembre 1993, p. 77-88.

LEFEBVRE 1997

LEFEBVRE E., « La cour des Libraires de la cathédrale Notre-Dame de Rouen », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, 1997, p. 417-424.

LEFRANÇOIS-PILLION 1907

LEFRANÇOIS-PILLION L., *les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.

LEFRANÇOIS-PILLION 1913

LEFRANÇOIS-PILLION L., « Nouvelles études sur les portails du transept de la cathédrale de Rouen », *Revue de l'art chrétien*, 1913, p. 281-299 et p. 363-375.

LEFRANÇOIS-PILLION 1926

LEFRANÇOIS-PILLION L., « La sculpture monumentale de la cathédrale de Rouen », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p. 72-97.

LEPAPE 2007

LEPAPE S., *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e siècle au XVI^e siècle*, thèse sous la dir. de J.-C. Schmitt, EHESS, 2007.

LEROI 1970

LEROI A., « Rouen au temps de Jeanne d'Arc », *Connaître Rouen*, t. 1, Rouen, 1970.

LES EXEMPLA...1992

Les Exempla médiévaux, Carcassonne, 1992.

LES SAINTS...2000

Les Saints dans la Normandie médiévale, Colloque de Cerisy-la-Salle (26-29 septembre 1996), Actes publiés sous la direction de P. Bouet et F. Neveux, Caen, 2000.

LES STALLES...2003

Les Stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie, sous la dir. de E.-C. Block et F. Billiet, Rouen, 2003.

LINAS 1886

LINAS Ch. de, « Le trésor et la bibliothèque de l'église métropolitaine de Rouen au XII^e siècle », *Revue de l'art chrétien*, IV, 1886, p. 455-467.

LOTH 1879

LOTH J., *la Cathédrale de Rouen. Son histoire, sa description*, Rouen, 1879.

LOTH 1913

LOTH J., *Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, 1913.

LOUIS XII...1987

Louis XII : images d'un roi de l'Imperator au Père du peuple, Château de Blois, 18 décembre 1987-14 février 1988, Blois, 1987.

LVBN 2006

Les Vitraux de Basse-Normandie, Rennes, 2006.

LVBR 2005

Les Vitraux de Bretagne, Rennes, 2005.

LVCA 1992

Les Vitraux de Champagne-Ardenne, Paris, 1992

LVHN 2001

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001.

LVLA 1994

Les Vitraux de Lorraine et d'Alsace, Paris, 1994.

LVP 1978

Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais, Paris, 1978.

MALE 1986

MALE É., *l'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1986.

MALE 1988

MALE É., *les Saints compagnons du Christ*, Paris, 1988.

MALE 1995

MALE É., *l'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995 (1^{re} éd. 1908).

MANUSCRITS...1999

Manuscrits et enluminures dans le monde normand (X^e-XV^e siècles), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, octobre 1995, Caen, 1999.

MARTIN 1936

MARTIN A. (abbé), *Répertoire des anciennes confréries et charités du diocèse de Rouen*, Fécamp, 1936.

MARTIN 1988

MARTIN H., *Mentalités médiévales, XI^e-XV^e siècles*, Paris, 1988 (2^e éd.).

MARTIN 2001

MARTIN H., *Mentalités médiévales II : représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, 2001.

MASSERON 1957

MASSERON A., *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris, 1957.

MASSON 1922-1923

MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XVI^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 59-86.

MASSON 1926

MASSON A., « Église Saint-Ouen », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p. 102-126.

MASSON 1927

MASSON A., *l'Église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen*, Paris, 1927.

MASSON 1930

MASSON A., *l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1930.

MEDIEVAL CONCEPTS...2002

Medieval Concepts of the Past : Ritual, Memory, Historiography, Cambridge, 2002.

MEIFFRET 1998

MEIFFRET L., *les Cycles de la vie de saint Antoine ermite dans l'iconographie française et italienne du XIV^e au XVI^e siècle. Intervention des légendes et influence culturelle dans la constitution de l'image d'un saint*, thèse sous la dir. de Léon Pressouyre, université Paris-I, 1998.

MENOZZI 1991

MENOZZI D., *les Images. L'église et les arts visuels*, Paris, 1991.

MEYER-ROUX 1999

MEYER-ROUX K., *l'Iconographie de sainte Anne en Italie du Centre et du Nord aux XIV^e et XV^e siècles*, thèse sous la dir. de C. Klapisch-Zuber, EHESS, 1999.

MICHEL 1840

MICHEL F., *Chronique des abbés de Saint-Ouen de Rouen publiée pour la première fois d'après un manuscrit du quatorzième siècle de la Bibliothèque du Roi*, Rouen, 1840.

MINOIS 2005

MINOIS D., *le Vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, Paris, 2005.

MOLLAT 1962

MOLLAT M., *la Vie religieuse aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1962.

MOLLAT 1979

MOLLAT M. (dir.), *Histoire de Rouen*, Toulouse, 1979.

MUSSET 1961-1962

MUSSET L., « Observations sur le culte de sainte Marie-Madeleine en Normandie et notamment à Bayeux », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, LVI, 1961-1962, p. 667-670.

MUSSET 1964

MUSSET L., « Aux origines du christianisme normand. De l'art païen à l'art chrétien », *Art de Basse-Normandie*, n°34, 1964, p. 13-18.

MUSSET 1975

MUSSET L., « De saint Victrice à saint Ouen : la christianisation de la province de Rouen d'après l'hagiographie », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. LXII, n°168, 1975, p. 141-152.

MUSSET 1985

MUSSET L., « Les sépultures des Souverains normands : un aspect de l'idéologie du pouvoir », *Autour du pouvoir ducal normand, X^e-XII^e siècles*, Caen, 1985, p. 19-44.

NEAGLY 1998

NEAGLEY L. E., *Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen*, Pennsylvania, 1998.

NEVEUX 1999

NEVEUX F., « Les structures ecclésiastiques », *la Normandie au XV^e siècle. Art et Histoire*, Actes du colloque organisé par les Archives départementales du 2 au 5 décembre 1998, Saint-Lô, 1999, p. 31-40.

NEVEUX 2005

NEVEUX F., *la Normandie royale*, Rennes, 2005.

NICHOLLS 1981

NICHOLLS D., « Inertia and Reform in the Pre-Tridentine French Church : the Response to Protestantism in the Diocese of Rouen, 1520-1562 », *The Journal of Ecclesiastical History*, vol. 32, 1981, p. 185-197.

NT 1972

Nouveau Testament, *TOB*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1972.

OMONT 1886

Omont H., *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France : Départements ; t. I, Rouen*, Paris, 1886, p. 54.

ONFRAY 2005

ONFRAY M., *Traité d'athéologie*, Paris, 2005.

OUIIN-LACROIX 1846

OUIIN-LACROIX Ch., *Histoire de l'église et de la paroisse de Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, 1846.

OURY 2005

OURY G.-M. (dom), « L'abbé selon saint Benoît », *Abbatiat et abbés dans l'ordre de Prémontré*, Turnhout, 2005, p. 23-37.

PALAZZO 1999

PALAZZO E., *l'Évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999.

PALAZZO 2000

PALAZZO E., *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000.

PASTAN, BALCON 2006

PASTAN E.-C., BALCON S., *les Vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes (XIII^e siècle)*, Paris, 2006.

PASTOUREAU, RABEL 2002

PASTOUREAU M., RABEL C., « Image, symbolique, imaginaire. Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire », dans J.-Cl. SCHMITT et O. G. OEXLE (dir.), *les Tendances actuelles de l'Histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris, 2002, p. 595-616.

PENSEE...1993

Pensée, image et communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude, Besançon, 1993.

PERROT 1972

PERROT F., *le Vitrail à Rouen*, Rouen, 1972.

PERROT 1978-1979

PERROT F., « Les vitraux de l'ancienne église Saint-Vincent remontés place du Vieux-Marché », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1978-1979, p. 49-98.

PERROT 1998

PERROT J.-P., « Figures du temps et logiques de l'imaginaire en hagiographie médiévale », *Revue des sciences humaines*, n°251, 1998, p. 57-72.

PETIT ROBERT

Le Nouveau Petit Robert, Paris, 2008.

PICARD 1988.

PICARD J.-Ch., *le Souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Rome, 1988.

PICOT 1910

PICOT E., « Artus Fillon, chanoine d'Évreux et de Rouen, puis évêque de Senlis », *Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure*, 1910, p. 1-58.

PICOT 1913

PICOT E., *Heures manuscrites de Jacques Le Lieur*, Rouen, 1913.

PILLION 1907

PILLION L., *les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.

PLEYBERT 2001

PLEYBERT F., *Contribution à l'étude de l'art en France autour de 1400 : la sculpture de la cathédrale de Rouen*, thèse sous la dir. de F. Joubert, Paris-IV Sorbonne, 2003.

PLOUVIER 2005

PLOUVIER M., « Portraits d'abbés : une tradition iconographique », *Abbatiat et abbés dans l'or-dre de Prémontré*, Turnhout, 2005, p. 147-159.

POMMERAYE 1662

POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Ouen*, Rouen, 1662.

POMMERAYE 1667

POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire des archevêques de Rouen*, Rouen, 1667.

POMMERAYE 1686

POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686.

PORTAL-PRUDHOMME 1993

PORTAL-PRUDHOMME A., « Quelques exemples du Credo apostolique dans le vitrail en Haute-Normandie au Moyen Âge », *Pensée, image et communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 135-138.

POTTIER 1837

POTTIER A. (éd.), « Chartrier de la paroisse Saint-Vincent de Rouen », *Revue rétrospective nor-mande*, 1837, p. 51.

POTTIER 1993

POTTIER P., « Rouen méconnu : le programme iconographique dans les fenêtres hautes à Saint-Ouen de Rouen, XV^e-XVI^e siècles », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, n°94, 1993, p. 32-47.

POTTIER 1994 (1)

POTTIER P., *l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1994.

POTTIER 1994 (2)

POTTIER P., « Le programme iconographique dans les fenêtres hautes à Saint-Ouen de Rouen. XV^e-XVI^e siècles », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, octobre 1993-septembre 1994, p. 32-47.

PRIGENT 1999

PRIGENT C., « Sculpture et dévotion : les grands thèmes iconographiques », *Art et Société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999, p. 232-245.

QUERIERE 1843

QUERIERE E. de la, « Église de Saint-Vincent de Rouen. Tombeaux », *Revue de Rouen*, 1843, p. 129-137.

QUERIERE 1866.

QUERIERE E. de la, *Coup d'œil rétrospectif sur vingt-quatre églises paroissiales supprimées à Rouen en l'année 1791*, s.l., 1866.

QUICHERAT 1852

QUICHERAT J., « Documents inédits sur la construction de Saint-Ouen de Rouen », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3^e série, t. III, 1852, p. 446-472.

REAU 1956

REAU L., *Iconographie de l'art chrétien, t. II, Iconographie de la Bible. I, Ancien Testament*, Paris, 1956

REAU 1958

REAU L., *Iconographie de l'art chrétien, t. III, Iconographie des saints 1*, Paris, 1958.

REAU 1959

REAU L., *Iconographie de l'art chrétien, t. III, Iconographie des saints 3*, Paris, 1958.

RECHT 1999

RECHT R., *le Croire et le voir : l'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècles*, Paris, 1999.

RECHT 2002

RECHT R., « La Réforme, la querelle des images et l'œuvre d'art », *De la puissance de l'image : les artistes du nord face à la Réforme*, Paris, 2002, p. 11-41.

RENAUD 1885

RENAUD E. (abbé), *Rouen. Église Saint-Vincent*, Rouen, 1885.

RITTER 1913

RITTER G., *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen. Livres d'heures normands*, Rouen, 1913.

RITTER 1926

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926.

ROCH 2005

ROCH J.-L., « Les métiers en procession : une image de la hiérarchie sociale dans les villes du bas Moyen Âge ? », *Dieux et hommes. Histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l'Antiquité à nos jours*, Rouen, 2005, p. 431-457.

ROUAULT DE LA VIGNE 1935-1938

ROUAULT DE LA VIGNE R., « Le classement de l'Ancienne Église Saint-Étienne-des-Tonneliers », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1935-1938, p. 187-197.

ROUEN...1996

Rouen. L'hôtel Bourgthéroulde, demeure des Le Roux, Rouen, 1996

SAAS 1746

SAAS (abbé), *Notice des manuscrits de l'Église métropolitaine de Rouen*, Rouen, 1746.

SADOURNY 1999

SADOURNY A., « Occupants et occupés (1417-1449) », *la Normandie au XV^e siècle. Art et Histoire*, Actes du colloque organisé par les archives départementales du 2 au 5 décembre 1998, Saint-Lô, 1999, p. 11-15.

SAINT-ROMAIN...1980

Saint-Romain : 900^e anniversaire de la foire, bibliothèque municipale de Rouen, 15 nov.-13 déc. 1980, Rouen, 1980.

SCHLICHT 1997

SCHLICHT M., « Afin de relever le statut de notre église-mère : les façades du transept de la cathédrale de Rouen », *Annales de Normandie*, décembre 1997, p. 537-574.

SCHLICHT 1999

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen : remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la dir. de J.-P. Caillet, université Paris-X Nanterre, 1999.

SCHLICHT 2002

SCHLICHT M., « Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt » *Revue de l'Art*, n°138, 2002-4, p. 5-18.

SCHLICHT 2005

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.

SCHLINK 2003

SCHLINK W., « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Âge ? », *le Monde des cathédrales*, Paris, 2003, p. 13-40.

SCHMITT 1981

SCHMITT J.-C., « Du bon usage du "Credo" », *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XVI^e siècle*, Rome, 1981, p. 337-361.

SCHMITT 1983

SCHMITT J.-C., *les Saints et les stars*, Paris, 1983.

SCHMITT 1984

SCHMITT J.-C., « La fabrique des saints », *Annales. Économie.Sociétés.Civilisations.*, mars-avril 1984, p. 286-300.

SCHMITT 1996

SCHMITT J.-C., « Imago : De l'image à l'imaginaire », *l'Image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies. Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Paris, 1996, p. 29-37.

SCHMITT 2001

SCHMITT J.-C., *le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001.

SCHMITT 2002

SCHMITT J.-C., *le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.

SIGAL 1976

SIGAL P.-A., « Les voyages des reliques aux XI^e et XII^e siècles », *Cahiers du CUERMA*, II, 1976, p. 75-104.

SOT 1981

SOT M., « Gesta episcoporum, gesta abbatum », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 37, 1981, p. 16-17.

SYLVESTRE 1952

SYLVESTRE H., « Commerce et vol des reliques au Moyen Âge », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1952, p. 721.

TABBAGH 1988

TABBAGH V., *le Clergé séculier du diocèse de Rouen à la fin du Moyen Âge (1359-1493)*, thèse sous la direction de J. Heers, université Paris-IV, 1988.

TABBAGH 1991

TABBAGH V., « Trésors et trésoriers des paroisses de Rouen (1450-1530) », *Église et vie religieuse en France au début de la Renaissance (1450-1530)*, Actes du colloque organisé à Tours les 15-17 juin 1990, *Revue d'histoire de l'Église de France*, n°77, 1991, p. 125-135.

TABBAGH 1997

TABBAGH V., « Une cathédrale et ses fidèles : Notre-Dame de Rouen à la fin du Moyen Âge », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, musée de Normandie, 1997, p. 215-230

TABBAGH 1998

TABBAGH V., *Fasti Ecclesiae gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. II, Diocèse de Rouen, Turnhout, 1998.

TAILLEPIED 1587

TAILLEPIED N., *Antiquités et singularités de la ville de Rouen avec un progrès des choses mémorables y advenues*, Rouen, 1587.

TARALON 1956

TARALON J., « Le mobilier et le trésor », *les Monuments historiques de la France. La cathédrale de France*, 1956, n°2, p. 114-136.

THENARD-DUVIVIER 2007

THENARD-DUVIVIER F., *Au seuil des « cathédrales ». Culture visuelle et enjeux de pouvoir de Rouen à Avignon (XIII^e-XIV^e siècles)*, thèse sous la direction de Dominique Rigaux, université Pierre-Mendès-France, Grenoble-II, 2007.

TOMBE...1842

« Tombe de l'abbé Marc d'Argent », *Revue de Rouen (ancienne)*, 1842, p. 138-139.

TOUGARD 1879

TOUGARD (abbé), *Hagiographie rouennaise. Les saints du diocèse de Rouen*, Dieppe, 1879.

TOUGARD 1881-1882

TOUGARD (abbé), *les Pèlerinages du diocèse de Rouen. Almanach liturgique du diocèse de Rouen*, Rouen, 1881-1882.

TOUGARD 1884

TOUGARD (abbé), *Essai sur l'hagiographie légendaire du diocèse de Rouen*, Dieppe, 1884.

TOUGARD 1889

TOUGARD (abbé), *le Culte de quelques saints du diocèse de Rouen, du XI^e au XII^e siècle. Almanach liturgique du diocèse de Rouen*, Rouen, 1889.

TOUGARD 1900-1902

Tougard (abbé), « Contrat de fondation à l'église Saint-Maclou », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1900-1902, p.409-413.

TOUGARD 1909

TOUGARD (abbé), *les Saints du diocèse de Rouen. Les Saints qui ont visité le diocèse. Quelques saints dont le diocèse possède les reliques*, Évreux, 1909.

TRIPPS 2001

TRIPPS J., « Les images et la dévotion privée », *Iconoclisme : vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition du musée d'Histoire de Berne, musée de l'Œuvre Notre-Dame – musée de Strasbourg, Zurich, 2001, p. 38-45.

VACANDARD 1900

VACANDARD E. (abbé), « Les deux vies de saint Ansbert, évêque de Rouen, et la critique », *Revue des questions historiques*, 67, 1900, p. 600-612.

VACANDARD 1902

VACANDARD E. (abbé), *Vie de saint Ouen, évêque de Rouen (641-684). Étude d'histoire méro-vingienne*, Paris, 1902.

VACANDARD 1903

VACANDARD E. (abbé), *Saint Victrice, évêque de Rouen, IV^e-V^e siècles*, Paris, 1903.

VASSELIN 2004

VASSELIN M., « Les donateurs de vitraux au XVI^e siècle en France : », in *Rives nord-méditerranéennes*, « L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu », [en ligne], mis en ligne le 13 février 2004. URL : <http://rives.revues.org/document61.html>

VAUCHEZ 1975

VAUCHEZ A., *la Spiritualité au Moyen Âge occidental, VIII^e-XII^e siècles*, Paris, 1975.

VAUCHEZ 1980

VAUCHEZ A., « Les représentations de la sainteté d'après les procès de canonisation médiévaux (XIII^e-XV^e siècles) », *Agiografia nell'Occidente cristiano, secoli XIII-XV*, Atti dei Convegna Lincei, 1-2 marzo 1979, Roma, 1980, p. 31-43.

VAUCHEZ 1981

VAUCHEZ A., *la Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Rome, 1981.

VAUCHEZ 1987

VAUCHEZ A., *les Laïcs au Moyen Âge : pratiques et expériences religieuses*, Paris, 1987.

VAUCHEZ 1988

VAUCHEZ A., *la Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Rome, 1988.

VAUCHEZ 1992

VAUCHEZ A., « L'image vivante : quelques réflexions sur les fonctions des représentations ico-nographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècle du Moyen Âge », *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen Âge aux temps modernes. Mélanges B. Geremek*, Varsovie, 1992, p. 231-241.

VAUCHEZ 1999

VAUCHEZ A., *Saints, prophètes et visionnaires*, Paris, 1999.

VESLY 1901

VESLY L. de, « Pierre des Aubeaux, imagier rouennais du XVI^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1901, p. 35-45.

VINCENT 1988

VINCENT C., *Des charités bien ordonnées. Les confréries normandes de la fin du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle*, Paris, 1988.

VINCENT 1990

VINCENT C., « Quand l'église fait place à la vie associative », *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXXXVI, n°197, juil.-déc. 1990, p. 213-228.

VINCENT 2001

VINCENT C., « Images durables et images éphémères dans la vie des confréries à la fin du Moyen Âge », *l'Iconographie : études sur les rapports entre textes et images dans l'occident médiéval, Cahiers du Léopard d'Or*, 10, 2001, p. 253-276.

VIOLETTE 1994

VIOLETTE L., *l'Église métropolitaine de Rouen pendant la première période normande, X^e-XI^e siècles*, thèse sous la direction de P. Riché, université Paris-X Nanterre, 1994.

VIOLETTE 1997

VIOLETTE L., « Une entreprise historiographique au temps de la réforme grégorienne : Les Actes des archevêques de Rouen », *Revue d'histoire de l'Église de France*, juil.-déc. 1997, p. 343-365.

VIOLETTE 2001

VIOLETTE L., « Nicaise, du martyr du Vexin au saint rouennais. Valorisation de reliques par l'hagiographie au XI^e siècle », *Autour des morts. Mémoire et identité*, Actes du V^e colloque international sur la sociabilité, Rouen, 19-21 novembre 1998, Rouen, 2001, p. 377-386.

VIOLETTE 2003

VIOLETTE L., « Une étape décisive dans l'éveil des activités historiographiques au service du siège de Rouen : l'épiscopat de Maurille, moine de Fécamp », *Tabularia "Études"*, n°3, 2003, p. 61. [<http://www.unicaen.fr/mrsh/crahm/revue/tabularia/violette.pdf>].

VON MOOS 2005

VON MOOS P., « L'individu ou les limites de l'institution ecclésiastique », *l'Individu au Moyen Âge*, Paris, 2005, p. 271-288.

VORAGINE 1993

VORAGINE J. de, *la Légende Dorée*, Flammarion, Paris, 1993 (2 vol.).

VRSV 1995

Vitraux retrouvés de Saint-Vincent de Rouen, Rouen, musée des Beaux-Arts, 10 déc. 1995-26 fév. 1996, Rouen, 1995.

WALTER 1998

WALTER Ph., « Hagiographie médiévale et mythologie préchrétienne. L'exemple de saint Martin », *Revue des sciences humaines*, n°251, 1998, p. 43-55.

WIRTH 1989

WIRTH J., *l'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, 1989.

YATES 1966

YATES F. A., *l'Art de la mémoire*, Paris, 1966.

ZERNER 1996

ZERNER H., *l'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 1996.

Université Paris-IV - Sorbonne
Ecole Doctorale 6 – Histoire de l'Art et Archéologie

THESE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV
Histoire de l'Art

**Les représentations hagiographiques à Rouen à la fin
du Moyen Age
(vers 1280 – vers 1530)**
Volume II – Notices

Présentée et soutenue publiquement par

Alexandra BLAISE

Sous la direction de Mme le Professeur Fabienne JOUBERT

MEMBRES DU JURY :

Jean-Pierre Caillet, Professeur (Université Paris X – Nanterre)
Michel Hérold, Docteur habilité à diriger les recherches (Université
François Rabelais, Tours)
Fabienne Joubert, Professeur (Université Paris IV – Sorbonne)
Philippe Lorentz, Professeur (Université Marc Bloch, Strasbourg)
Daniel Russo, Professeur (Université de Bourgogne)

Le 6 juin 2009

I – Cathédrale

I-I. Cathédrale : mise en scène architecturale et iconographique de l'Église de Rouen

(vers 1280 – vers 1330)

1. Le Portail des Libraires

- ❖ Emplacement : transept nord
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1280-vers 1310
- ❖ Commanditaires : chapitre ; Guillaume de Flavacourt
- ❖ Financement : chapitre
- ❖ Sculpteur : inconnu

2. Les Vitraux de la chapelle de la Vierge

- ❖ Emplacement : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1310-1322
- ❖ Commanditaires : chapitre ; Guillaume de Flavacourt
- ❖ Financement : chapitre ; particuliers ; Guillaume de Flavacourt (?)
- ❖ Peintre verrier : inconnu

3. Le Portail de la Calende

- ❖ Emplacement : transept sud
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1320-vers 1330
- ❖ Commanditaire : chapitre
- ❖ Financement : chapitre ; Jean Gorren
- ❖ Sculpteur : inconnu

LE PORTAIL DES LIBRAIRES

La façade du portail des Libraires s'est construite à l'emplacement d'une ancienne chapelle. Après sa destruction, des façades-écrans sont établies pour en cacher les vestiges puis la nouvelle façade est commencée vers 1281. Un acte judiciaire mentionne l'existence du portail dès 1300 mais on ne peut situer avec précision son achèvement, probablement vers 1310. Les statues du revers de la façade ont quant à elles été réalisées environ vingt ans après l'exécution du portail lui-même¹¹¹⁹.

Des bâtiments entouraient déjà le pignon du transept au tournant du XIV^e siècle¹¹²⁰. C'est certainement pour les intégrer à l'ensemble de la nouvelle construction que l'architecte fit en sorte de prolonger les motifs architecturés et le décor sur les murs situés de chaque côté de la façade. Ce n'est qu'au XV^e siècle que la cour fut complètement fermée par la bibliothèque à droite, par l'officialité à gauche, puis par l'avant-portail donnant accès à la rue Saint-Romain.

Description

Les sculptures du portail ont été très endommagées et restaurées¹¹²¹. Les deux registres du tympan, en bon état, n'ont pas été touchés. En revanche, bon nombre des têtes et attributs des personnages peuplant les voussures ont été remaniés. Les statues-colonnes (1-16) ont certainement été retirées de leurs niches dès le XV^e siècle. Seules les cinq femmes (7,8,14,15 et 16) situées sur les murs latéraux de part et d'autre du portail ont subsisté, bien que leurs visages et attributs aient été refaits au XIX^e siècle. Les évêques et les rois dans les tabernacles des parties hautes ont presque tous été entièrement restitués (17-22). Les guerres de Religion n'épargnèrent pas la plupart des sculptures du revers du portail, surtout les attributs et les têtes, ces dernières ayant été remodelées au XVIII^e siècle. Enfin, les vitraux de la claire-voie ont été totalement détruits sans qu'on en connaisse l'iconographie.

Le tympan, qui se lit de bas en haut, est composé de trois registres illustrant le Jugement dernier : *la Résurrection des morts*, *la Séparation des élus et des damnés*, le registre supérieur ayant été détruit ou étant inachevé.

Trois cordons de voussures encadrent le tympan. La voussure interne contient *quatorze anges* (23-36), la voussure centrale *quatorze apôtres* (37-50) et probablement *deux évangélistes*¹¹²² (51-52) et la voussure externe *dix-huit saints*¹¹²³ (53-70).

¹¹¹⁹ Schlicht 1999, p. 26-27.

¹¹²⁰ Lefrançois-Pillion 1913, p. 363.

¹¹²¹ Pour l'état de conservation des sculptures, voir Schlicht 2005, p. 28-30.

¹¹²² Les sculptures des voussures ont été décrites par Lefrançois-Pillion 1913, p. 369. Certaines d'entre elles, trop endommagées, sont encore difficilement identifiables. Thomas ? / Paul (glaive et livre) / Barthélemy (coutelas et livre) / Jean (vase à dragon) / Livre fermé / Livre ouvert / Matthieu ? (livre et épée) / Phylactère et tête voilée (évangéliste ?) / Livre / Livre / Livre / Livre / Jacques le Majeur (bâton de foulon) / Pierre (clef et livre) / Lance et livre / André (croix)

¹¹²³ Saint Pierre de Vérone (moine portant un cimenterre) / Saint Vincent (triple épée) / Saint Clément (archevêque avec ancre) / Glaive et navette / Eustache (guerrier portant statuette de taureau) / Fiacre ? (pioche) / Étienne (livre et pierre) / Blaise (crosse et peigne à carder) / Glaive et meule / Denis (décapité avec tête) / Bourdon et gourde de pèlerin / Thomas Becket ou Nicaise / ? (croix) / Maurice ou Georges (chevalier avec bouclier) / Bourdon et gourde de pèlerin / Hache / Laurent (gril) / Pape avec livre et cep fruité ?

Actuellement, le trumeau (1) est orné d'une statue de saint Romain réalisée au XIX^e siècle mais il est probable qu'une *Vierge à l'Enfant* se trouvait à cet endroit dès l'origine¹¹²⁴. Onze des seize figures d'ébrasement ont disparu. Les autres, situées de part et d'autre de la façade, repré-sentent des saintes femmes : *Marie l'Égyptienne* (16), *Apolline* (15), *Geneviève* (14) à l'est, *Barbe* (8) et *Marguerite* (7) à l'ouest. M. Schlicht pense que les dix sculptures détruites pourraient être d'autres figures de saintes. Leur présence exclusive sur les ébrasements d'un portail constituerait un véritable nouveauté. Si l'hypothèse n'est pas à exclure, on peut également suggérer la représentation d'évêques ou peut-être de saints dont les âmes seraient emportées au ciel par les anges (e).

Sur la partie basse des ébrasements (ABCDE), des médaillons retracent *l'Histoire de la Genèse* (A) et s'ornent d'*êtres hybrides* (BCDE).

Les gâbles du portail comportent huit quadrilobes : *le Christ bénissant* (a), *Dieu le Père présentant son fils crucifié* (b), *des anges emportant les âmes des élus au ciel* (e) dont celle d'un évêque (c) et d'un roi (c bis) et le *martyre de saint Pierre* (d). Le pendant de cette scène à l'ouest a été détruit mais il devait certainement représenter le *martyre de saint Paul* (d bis).

Les contreforts abritent le *Jugement de Salomon* à l'est alors que la scène à l'ouest a disparu.

Sur les pinacles se trouvent *trois évêques* du côté oriental et *trois personnages couronnés* du côté septentrional.

L'archivolte de la rose contient dix représentations de *vierges sages* et de *vierges folles*, ainsi que des anges.

Les sculptures du revers de la façade s'étagent sur deux registres.

*La Tentatrice dans l'Arbre de vie – Adam – Ève – saint Michel – Dieu le Père
Élisabeth portant Jean-Baptiste – Zacharie – Joachim – Anne portant la Vierge*

La vitrerie de la rose (baie 121) a été réalisée au moment de la construction du portail¹¹²⁵. Des médaillons contenant des personnages en pied forment des cercles concentriques autour du *Christ trônant* (1) tenant le globe terrestre. Le plus petit contient les *symboles des évangélistes* (2) et *onze apôtres* (3), le cercle médian abrite dans ses trente-deux médaillons *vingt-cinq saints évêques* (4), *saint Étienne* (5), *saint Pierre* (6), *saint Paul* (7) et au sommet le *Couronnement de la Vierge* (8).

Bibliographie

LEFRANÇOIS-PILLION L., « Nouvelles études sur les portails du transept de la cathédrale de Rouen », *Revue de l'art chrétien*, 1913, p. 281-299 et p. 363-375.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 349-350.

¹¹²⁴ Schlicht 1999, p. 133-134.

¹¹²⁵ Pour l'état de la rose, voir LVHN 2001, p. 349-350.

PILLION L., *les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.

SCHLICHT M., « Afin de relever le statut de notre église-mère : les façades du transept de la cathédrale de Rouen », *Annales de Normandie*, décembre 1997, p. 537-574.

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen : remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, université Paris-X Nanterre, 1999.

SCHLICHT M., « Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt », *Revue de l'Art*, 2002-4, p. 5-18.

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.

LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE

En 1302, l'archevêque Guillaume de Flavacourt (1276-1306) cède un de ses terrains au chapitre pour permettre l'agrandissement de la chapelle axiale, la chapelle de la Vierge, qui par « son excessive petitesse, [...] ne pouvait contenir la foule des fidèles qui y affluaient »¹¹²⁶. Les travaux sont suffisamment avancés en 1306 pour y faire inhumer l'archevêque. En 1307, le pape Clément V accorde des indulgences pour son achèvement attesté dans les sources en 1322¹¹²⁷. Les neuf vitraux placés dans la chapelle ont probablement été effectués entre 1310 et 1322¹¹²⁸.

Description

La chapelle, formée de neuf baies, comportait six verrières ornées d'évêques (baies 3-8), les trois autres étant consacrées à l'enfance du Christ et à la vie de la Vierge — nativité et couronnement (baies 0-2)¹¹²⁹. Il n'en subsiste que quatre (baies 5-8), dont certaines ont été très restaurées.

Vitraux en place

Les saints, nichés sous des motifs architecturaux, sont représentés en pied avec leurs habits et attributs épiscopaux. Des inscriptions nominatives les surmontent. Certains font le geste de bénédiction tandis que d'autres tiennent un livre. Un certain nombre d'entre eux a été restauré à plusieurs reprises, notamment par Guillaume Barbe vers 1460¹¹³⁰.

BAIE 5

*Ouen (André) – Ansbert (apôtre) – Godard (Paul) – Filleul (Jean-Baptiste ?)*¹¹³¹

Les armoiries de deux archevêques rouennais — Guillaume V Lestranges (1375-1389) et Guillaume VI de Vienne (1389-1407) — ont été ajoutées postérieurement derrière les figures. Un priant de femme, probablement au bas de la verrière, a été relevé en 1644¹¹³².

Saint Ouen, un livre à la main, est surmonté d'un médaillon contenant saint André.

Saint Ansbert, dont la tête a été refaite, fait le geste de bénédiction. Dans le médaillon se trouve une figure d'apôtre non identifiée.

¹¹²⁶ Fouré 1982-1983, p. 137. ADSM G 857 : texte latin et traduction publiés dans Schlicht 2005, p. 377-378.

¹¹²⁷ Lafond 1954, p. 191.

¹¹²⁸ LVHN 2001, p. 340-341.

¹¹²⁹ Ritter 1926, p. 11.

¹¹³⁰ Pour les restaurations et l'état des vitraux, voir LVHN 2001, p. 340-341.

¹¹³¹ Les personnages inscrits dans les parenthèses sont ceux qui se trouvent dans les médaillons surmontant les évêques.

¹¹³² Ritter 1926, p. 11.

Saint Godard, dans la même posture, est surmonté de saint Paul avec l'épée.

Saint Filleul a la même attitude. Dans le médaillon, une figure de saint tient un objet circulaire, peut-être l'agneau crucifère de saint Jean-Baptiste.

BAIE 6

Romain – Évode – Victrice – Innocent

Les fonds damassés et les personnages des médaillons ont disparu. La construction du tombeau des cardinaux d'Amboise au début du XVI^e siècle a endommagé la partie basse de la verrière.

Saint Romain, le seul à avoir un attribut personnel, est représenté avec le dragon.

Saint Évode, dont la tête a été refaite au XV^e siècle, fait le geste de bénédiction.

Saint Victrice, dont la tête a été refaite, porte un livre.

Saint Innocent, dont la tête a été refaite, porte un livre.

BAIE 7

Marcellin – Maurice – Sylvestre (saint couronné) – Eusèbe

Des anges musiciens animent les bordures des panneaux de Sylvestre et Eusèbe. Des armoiries figurent au bas de la verrière, dont celles de la famille de Briançon, accompagnées d'une inscription : *MESTRE REGNAUT DE B[RIE]NCHON*.

Saint Marcellin est le seul archevêque à être représenté de profil. Il fait le geste de bénédiction.

Saint Maurice porte un livre. Dans le médaillon, un ange tient deux couronnes ; un prophète et un saint sont représentés dans les motifs architecturés du haut de la verrière.

Saint Sylvestre, qui fait le geste de bénédiction, est surmonté par un saint couronné.

Saint Eusèbe porte un livre. Dans le médaillon, un personnage (ange ?) porte deux couronnes. Un prophète fait face à un saint dans les motifs architecturés.

BAIE 8

Prétextat – Maurille – Rémi – Hugues

Deux donateurs sont agenouillés en prière en bas du vitrail. Il s'agit de Crespin le Vallet et sa femme Agnès, comme l'indique l'inscription qui les surmonte : *CREPI LE VALLET [...] SON FILS [...] NE SA FIL[...]*. Leur portrait a probablement été réalisé en même temps que les saints archevêques. Les armoiries des archevêques Guillaume II de Flavacourt (1356-1369) et

Guillaume de Lestranges (1375-1389) figurent également sur le vitrail.

Saint Prétextat à genoux est prêt à subir son martyre : le bourreau maintient son épée au-dessus de sa tête. On ne sait si cette image, presque entièrement refaite au XV^e siècle, est fidèle à la représentation originelle.

Saint Maurille, dont le visage a été maladroitement refait, tient un livre.

Saint Rémi fait le geste de bénédiction.

Saint Hugues porte un livre.

Vitraux disparus

Les baies 0 à 3 où, d'après les sources, se trouvaient la nativité du Christ et le couronnement de la Vierge¹¹³³, sont consacrées à l'enfance du Christ et à la vie de la Vierge.

Les baies 3 et 4, plus étroites que les baies 5-8, représentaient certainement quatre autres archevêques. La série ne serait effectivement pas complète sans Nicaise, Mellon, Avitien et Sever, toujours placés en tête des listes épiscopales rouennaises. Or, les descriptions anciennes font état de Nicaise et Mellon dans la baie 3.

Plusieurs armoiries — dont celles d'archevêques comme Guillaume II de Flavacourt (1356-1369), Guillaume V de Lestranges (1375-1388) et Guillaume VI de Vienne (1388-1406), de chanoines comme Renaud de Briançon (1340) ou encore de laïcs — sont reproduites sur les verrières¹¹³⁴. Un certain nombre d'entre elles paraissent nettement postérieures à la réalisation des vitraux. Les verrières comportaient également des portraits de laïcs en dévotion¹¹³⁵.

BAIE 0

Une figure d'évêque est à réparer en 1644. Il s'agit probablement du même homme que l'« archevêque à genoux » mentionné dans cette verrière vers 1462-1463¹¹³⁶, peut-être Guillaume de Flavacourt en dévotion devant le *Couronnement de la Vierge*, patronne de la chapelle et de la cathédrale¹¹³⁷.

¹¹³³ En 1462-1463, le peintre verrier Guillaume Barbe répare deux verrières dans lesquelles se trouvent une nativité et un couronnement de la Vierge. ADSM G 2497, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1462 à la Saint-Michel 1463, non folioté, chapitre de la verrerie ; Ritter 1926, p. 11.

¹¹³⁴ Il semble que les membres de la confrérie de Notre-Dame, négociants les plus importants de la ville, aient fait de nombreux dons pour la chapelle, ce qui leur permit certainement d'y faire figurer leurs armoiries. Pour Renaud de Briançon, voir Tabbagh 1998, p. 338-339.

¹¹³⁵ Ritter 1926, p. 11-12.

¹¹³⁶ ADSM G 2497, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1462 à la Saint-Michel 1463, non folioté, chapitre de la verrerie ; Ritter 1926, p. 11.

¹¹³⁷ ADSM G 2691 : le visage de la Vierge est à repeindre en 1644. Ritter 1926, p. 11, fait l'hypothèse d'un couronnement de la Vierge, iconographie qui paraît tout à fait compatible avec la dédicace de la cathédrale et l'ensemble du programme.

BAIE 1

Aucune description ancienne ne nous est parvenue sur cette baie.

BAIE 2

Il semble que la Vierge et saint Joseph ornaient cette verrière, qui pourrait donc reproduire une *Nativité*¹¹³⁸.

BAIE 3

Nicaise – Mellon

Guilhermy indique dès le XIX^e siècle la présence de deux évêques et du portrait d'un chanoine accompagné d'une inscription : *PHELIPE DE L FLDE : CH*, qu'il date du XVI^e siècle. La verrière est par ailleurs ornée d'armoiries et d'un priant¹¹³⁹. Les comptes de la fabrique parlent de deux rois, peut-être dans les médaillons ou les motifs d'architecture¹¹⁴⁰.

BAIE 4

Avitien (?) – Sever (?)

Nous n'avons aucune mention de ces deux évêques dans les sources. Il est cependant fort probable qu'ils complétaient la série des saints archevêques rouennais.

Bibliographie

BLAISE A., « Programmes hagiographiques à Rouen au XIV^e siècle : les vitraux de l'abbatiale Saint-Ouen et de la cathédrale », *l'Artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles)*, dir. F. Joubert, Paris, 2006, p. 245-264.

DEVILLE A., *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1881.

FOURE A. (abbé), « Rouen. Note sur la chapelle de la Vierge à la cathédrale », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 137.

LAFOND J., « Le vitrail du XIV^e siècle en France », dans LEFRANÇOIS-PILLION L., LAFOND J., *l'Art du XIV^e siècle en France*, Paris, 1954, p. 191.

les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 349-350.

POMMERAYE (dom), *Histoire de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686.

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen, XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 11-12, 58-63.

¹¹³⁸ ADSM G 2691 ; Ritter 1926, p. 11.

¹¹³⁹ *Id.* ; *Id.* ; Guilhermy, BNF N. a. fr. 6107, repris dans Ritter 1926, p. 11.

¹¹⁴⁰ ADSM G 2499, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1463 à la Saint-Michel 1464, non folioté, chapitre de la verrerie ; Ritter 1926, p. 11.

SCHLICHT M., « Afin de relever le statut de notre Église-mère : les façades du transept de la cathédrale de Rouen », *Annales de Normandie*, décembre 1997, p. 537-574.

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen. Remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, Paris-X, 1999.

SCHLICHT M., « Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt », *Revue de l'Art*, n°138, 2002-4, p. 5-18.

SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.

LE PORTAIL DE LA CALENDE

La construction du portail a probablement été financée par Jean Gorren, riche bourgeois originaire de la ville normande de Barfleur. Sa participation financière n'est attestée dans les comptes qu'à partir de 1426-1427 mais c'est le seul homme à être constamment associé au portail¹¹⁴¹. Il est nommé comme celui « qui fist faire le portail de ladite église vers midi »¹¹⁴², portail parfois désigné comme « portail Gorren ». Il est mort avant 1329 puisque c'est à cette date que le nécrologe de la cathédrale mentionne pour la première fois son nom, ensuite inscrit dans tous les obituaires de l'église jusqu'à la Révolution¹¹⁴³. Son importance pour la cathédrale est confirmée par la célébration hebdomadaire d'un obuaire en sa faveur, financée par la fabrique de la cathédrale¹¹⁴⁴.

Pour M. Schlicht, le portail, réalisé après le portail des Libraires et la chapelle de la Vierge, daterait des environs de 1320-1330¹¹⁴⁵.

Description

Le portail a été très endommagé par les intempéries¹¹⁴⁶. La sculpture en ronde bosse, qui a mieux survécu que celle en faible relief, a été aussi beaucoup plus restaurée. Le tympan, les voussures et les polylobes des gâbles n'ont presque pas été modifiés, excepté les attributs et quelques têtes des personnages dans les voussures. Visages et attributs des statues, voire parfois l'ensemble de la sculpture, ont été systématiquement remplacés au XIX^e siècle, comme les figures d'anges situées immédiatement au-dessus et les grandes sculptures des parties hautes de la façade.

Au revers du portail, hormis les deux figures occidentales de la rangée médiane (prophètes), les visages et attributs des statues ont été détruits en 1562, puis refaits au XVIII^e siècle. Les vitraux de la façade ont quant à eux entièrement disparu.

Le tympan est composé de trois registres consacrés à la *passion du Christ*¹¹⁴⁷.

Les trois voussures contiennent, de l'intérieur vers l'extérieur, *quatorze martyrs*¹¹⁴⁸ (20-33), *seize prophètes* (34-49) et *dix-huit anges* (50-67).

¹¹⁴¹ Toutefois, les comptes n'ont pas été conservés pour le XIV^e siècle.

¹¹⁴² ADSM G 2492 (1457-1458) ; G 2519 (Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1502 à la Saint-Michel 1503).

¹¹⁴³ **Beurepaire 1903-1905**, p. 379-380.

¹¹⁴⁴ ADSM G 2484, G 2492.

¹¹⁴⁵ **Schlicht 1999**, p. 105.

¹¹⁴⁶ Pour les destructions et restaurations des sculptures du portail voir *Ibid.*, p. 69-71 et **Schlicht 2005**, p. 85-88.

¹¹⁴⁷ Les épisodes de la Passion au registre médian – la trahison de Judas ; la pendaison de Judas ; le Christ sur le chemin de Golgotha ; la mise au tombeau – la Crucifixion au registre supérieur et les scènes *post mortem* – la Résurrection ; l'apparition à Madeleine ; la descente aux Limbes ; l'Ascension ; la Pentecôte – au registre inférieur.

¹¹⁴⁸ Les sculptures des voussures ont été décrites par **Pillion 1907**, p. 290-291. Certaines d'entre elles, trop endommagées, n'ont pu être identifiées. Laurent (livre et gril) / Évêque (livre et palme) / Évêque (crosse et cœur enflammé modernes) / Civil avec palme moderne / Clément (ancres) / Vincent (diacre et meule) / Glaive et livre / Denis avec tête mitrée / André (croix) / Jacques ? avec bourdon / Maurice ou Georges en armure / Blaise (peigne à carder) / Thomas Becket ou Nicaise / Étienne (livre et pierre).

Le *Christ* (1) du trumeau est une copie du XIX^e siècle du *Beau-Dieu* de Reims. L'œuvre originelle était probablement un Christ accompagné dans les ébrasements du collège apostolique à *quatorze apôtres*¹¹⁴⁹ (2-9, 11-17) — comprenant Paul et Barnabé — et de *quatre diacres* (9,10,18,19), dont Étienne (17) et Vincent (10), tous représentés avec l'instrument de leur martyre. La disposition actuelle de ces statues plusieurs fois déposées pour restauration n'est certainement pas conforme à l'état original.

Les statues logées dans les contreforts sont surmontées de douze petites figures d'anges.

Sur les soubassements des piédroits, une série de bas-reliefs illustre cinq histoires de l'Ancien Testament — *la légende de Judith* (A) ; *la parabole du Mauvais Riche* (B) ; *la légende de Jacob* (C) ; *la légende de Job* (D) ; *la légende de Joseph* (E) — et deux vies de saints évêques rouennais — *la légende de saint Romain* (F) et celle de *saint Ouen* (G).

- La légende de saint Romain¹¹⁵⁰ :

La naissance (1)

Un ange annonce la naissance du saint à ses parents.

Romain évêque (2-4)

On envoie chercher saint Romain à la cour du roi pour l'élire évêque (2). Le roi lui remet la crosse (3), puis le saint part à cheval à Rouen (4).

La destruction du temple de Vénus (5-7)

Les Rouennais lui adressent une demande (5) pour qu'il détruise le temple de Vénus (6-7).

Le miracle du vase du saint chrême (8-11)

Romain, devant les fonts baptismaux, s'aperçoit que le vase manque (8). Le diacre va le chercher (9) et le fait tomber. Romain prie pour le reconstituer (10). Le vase réparé est donné aux clercs (11).

La destruction d'un temple (12-14)

Romain arrive à cheval au temple païen (12). Pour le remplacer, il confie la fondation d'une nouvelle église à deux clercs (13) puis lutte contre les démons pour détruire l'édifice (14).

La tentation de la femme (15-17)

Le diable ayant pris l'apparence d'une femme vient frapper à sa porte (15). Il la laisse entrer (16) mais un ange intervient et chasse le diable (17).

La célébration de la messe (18)

Lors de la célébration de la messe, Dieu lui annonce sa mort prochaine (18).

◆ *Les victimes de la tentation (19)*

Lai d'Aristote et de Samson. Ces deux personnages représentatifs de la culture antique et païenne sont victimes de l'éternelle tentation. Il s'agit d'un rappel de l'histoire de Romain¹¹⁵¹.

- La légende de saint Ouen :

L'enfance « sainte » (1-3)

Saint Ouen fait jaillir miraculeusement une source d'eau (1). Il chasse des grues en vol (2). Il reçoit avec ses frères la bénédiction de saint Colomban (3).

Ouen dans sa fonction politique (4-5)

Il est référendaire à la cour du roi Dagobert (4). Ce dernier lui remet une crosse, comme à

¹¹⁴⁹ Deux diacres (18, 19) / Étienne (17) / Simon (16) / Jacques le Majeur (15) / Matthieu ou Matthias (14) / Thomas (13) / Jean (12) / Pierre (11) / Matthias ou Matthieu (2) / Paul (3) / Philippe (4) / Barthélemy (5) / Jacques le Mineur (6) / Barnabé (7) / André (8) / Jude Thadée (9) / Vincent (10).

¹¹⁵⁰ Ne sont détaillées ici que les vies de saints.

¹¹⁵¹ Pillion 1907, p. 120-121.

saint Éloi (5).

Le voyage en Espagne : actes saints pour un homme politique (6-8)

Saint Ouen part évangéliser l'Espagne (6) : il arrête la sécheresse (7) et guérit un homme qui, ayant travaillé le dimanche, avait eu sa main droite paralysée (8).

Ouen dans sa fonction religieuse (9)

Il est sacré archevêque en compagnie de saint Éloi (9).

La piété du saint lui permet de devenir pape (10-12)

Lors d'une prière (10), des démons lui apparaissent et lui prouvent qu'ils ont réussi à tenter le pape Alexandre (11). Confondu, le pape s'exile pendant sept ans et est remplacé par saint Ouen (12).

L'évangélisation du diocèse et implantation d'églises nouvelles (13-15)

Il visite son diocèse et s'arrête à un endroit (13) où il plante une croix (14). Les ouvriers construisent une église à cet emplacement (15).

Cet épisode doit certainement symboliser les nombreuses fondations faites par le saint.

Les guérisons (16-17)

Il guérit un enfant muet (16) et exorcise une femme possédée par le démon (17).

De nombreuses scènes hagiographiques sont illustrées dans les quadrilobes des gâbles des parties hautes du portail. Sur le gâble principal se trouvent *saint Michel pesant les âmes* (a), *le recouvrement de Jésus au Temple* (b) et un *couronnement de la Vierge* (c). D'autres scènes de la vie de la Vierge — *l'adoration des mages* (h) et peut-être *l'Assomption* (n) sont représentées.

Des vies et des martyres de saints ornent les quadrilobes des contreforts. Ainsi au registre inférieur *le martyre de saint Barthélemy* (j) et *la décollation de saint Jean-Baptiste* (i) font pendant à *la dispute de sainte Catherine* (o) et au *martyre de sainte Agathe* (p). Au registre médian, trois scènes sont consacrées à la légende de saint Nicolas (e,f,g) : *le sacre de saint Nicolas* (e), *le meurtre* (f) et *la résurrection des écoliers* (g) ; à l'opposé, *saint Fiacre fonde miraculeusement un monastère* (k), *saint Martin (?) entouré de quatre infirmes* (l) et *le martyre de sainte Apolline* (m). Au registre supérieur, *des anges emportent au ciel les âmes des martyrs* (d).

Les parties hautes de la façade sont composées de plusieurs rangées de personnages : huit *prophètes* isolés sont surmontés par cinq couples de prophètes, parmi lesquels *saint Christophe*, puis par trois *rois* alternant avec trois évêques, et enfin, de nouveau, par quatre prophètes qui couronnent le tout. La voussure bordant la rose, dont on ignore l'iconographie, abrite des *anges* et des *prophètes*. Enfin, un *couronnement de la Vierge* est représenté en haut du gâble.

Le revers du portail est composé de trois registres de sculptures en ronde bosse et deux de quadrilobes ornés. Tout en haut, *Jean Gorren*, donateur laïc, fait face à *la Vierge*. Ils surplombent *sept prophètes* (dont David avec sa harpe), *une sibylle* (?) et le dernier des prophètes *saint Jean-Baptiste*. Entre ces figures, les quadrilobes sont illustrés par *les martyres de saint Denis (ou Nicaise), de Laurent et d'Étienne* encadrant *le baptême du Christ* au niveau inférieur. Au niveau supérieur figurent *des anges emportant les âmes, l'enlèvement des enfants d'Eustache* et *saint Martin partageant son manteau*.

Bibliographie

- BEAUREPAIRE Ch. de, « Le portail de la Calende », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 13, 1903-1905, p. 375-382.
- GASTE A., *les Dramas liturgiques de la cathédrale de Rouen*, Évreux, 1893.
- LEFRANÇOIS-PILLION L., « Nouvelles études sur les portails de la cathédrale de Rouen », *Revue de l'art chrétien*, 1913, p. 281-299 et p. 363-375.
- PILLION L., *les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.
- SCHLICHT M., « Afin de relever le statut de notre Église-mère : les façades du transept de la cathédrale de Rouen », *Annales de Normandie*, décembre 1997, p. 537-574.
- SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen. Remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, Paris-X, 1999.
- SCHLICHT M., « Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt », *Revue de l'Art*, n°138, 2002-4, p. 5-18.
- SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.
-

Cathédrale : la façade occidentale (vers 1370 - 1421)

- ❖ Emplacement : façade occidentale
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1370-1421
- ❖ Commanditaires : chapitre (Nicolas Oresme) ; Charles V
- ❖ Financement : fabrique ; Charles V
- ❖ Architectes : Jean Périer (1370-1388) ; Jean de Bayeux (1388-1398) ; Jenson Salvart (1398-1420)
- ❖ Sculpteurs : Jean Périer (1362-1388) ; André Beauneveu (?) (vers 1390-1400) ; Jean Lescot (?) ; Jean Le Hun (?)

DESCRIPTION

Les statues de la façade ont été très endommagées et plusieurs fois déplacées au cours des siècles, notamment lors des restaurations de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle¹¹⁵², ce qui rend complexe toute interprétation iconographique. Une restauration récente de la façade ainsi que son étude par F. Pleybert a cependant permis de mieux connaître ces sculptures et d'en reconstituer la cohérence iconographique¹¹⁵³.

Le maître d'œuvre et sculpteur Jean Périer commence la construction de la façade par la partie centrale, avec l'édification de la grande rose entre 1370 et 1380, puis du réseau d'arcatures et de sculptures jusqu'en 1388¹¹⁵⁴. Aux alentours de 1382-1383, c'est lui qui s'occupe des sculptures du portail central¹¹⁵⁵. À partir de cette date et jusqu'en 1398, Jean de Bayeux le remplace et effectue l'ensemble des travaux du côté sud — arcatures et décors — et une partie du côté nord. Jenson Salvart achève enfin la façade de 1398 à 1421. La grande

¹¹⁵² Pleybert 2001, p. 147.

¹¹⁵³ La restauration s'est achevée en 2003 ; *Ibid.*

¹¹⁵⁴ ADSM G 2116, f°84 r°.

¹¹⁵⁵ Il exécute ainsi douze images pour le portail, ADSM G 2483.

statuaire n'a pas été datée avec précision mais il semble qu'elle ait été réalisée parallèlement au déroulement du chantier¹¹⁵⁶.

La façade comporte près de soixante-dix statues, variant de 1 m 60 à 2 m 45, nichées dans les trois registres d'arcatures et dans les tourelles.

Au registre supérieur se trouvent actuellement vingt-cinq *vertus* tenant des couronnes, quelques figures de *prophètes*, *saint Jean-Baptiste* et *un ecclésiastique*, peut-être un prêtre de l'Ancien Testament.

Le registre intermédiaire est orné de *quatorze apôtres* au nord et *quatorze prophètes* au sud, tous munis de phylactères sur lesquels sont inscrits les articles du Credo, plus deux figures non identifiées situées aux angles de la façade.

Huit évêques, dont saint Nicaise avec sa calotte crânienne, se tiennent sous les apôtres au nord tandis qu'au sud les fenestrages sont vides.

Enfin on voyait autrefois au revers de la façade *Adam et Ève séparés par l'Arbre de la Connaissance*.

La grande rose, aujourd'hui disparue, a été exécutée par Guillaume Nouel. Elle représentait sainte Véronique et les quatre évangélistes¹¹⁵⁷.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUREPAIRE Ch. de, « Note sur le parvis de la cathédrale », *Précis analytique des travaux de l'académie de Rouen*, 1876-1877, p. 370-431.

BEAUREPAIRE Ch. de, « La rose du grand portail de la cathédrale », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1903-1905, p. 232-233.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « La statuaire monumentale de la façade de la cathédrale de Rouen (XIV^e-XV^e siècles) », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, musée de Normandie, 1997. p. 375-406.

PLEYBERT F., *Contribution à l'étude de l'art en France autour de 1400 : la sculpture de la cathédrale de Rouen*, thèse sous la dir. de F. Joubert, Paris-IV, 2001.

¹¹⁵⁶ Pleybert 2001, p. 302.

¹¹⁵⁷ ADSM, Registres de la fabrique de la cathédrale, G 2483, f°88 v°, publié dans **Beaurepaire 1903-1905**, p. 233.

Cathédrale : pierre d'obit de Jehan Cavé et Emmelot (1411)

- ❖ Emplacement : chapelle Saint-Jacques
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : 1411
- ❖ Commanditaires : Jehan Cavé et sa femme Emmelot
- ❖ Financement : Jehan Cavé et sa femme Emmelot
- ❖ Sculpteur : inconnu

Description

L'inscription commémorant la donation occupe près des deux tiers de la pierre. Sur le dernier tiers les commanditaires sont agenouillés en prière aux pieds de *saint Jacques le Majeur* et de *saint Christophe*. Jehan Cavé porte ses habits de pèlerin — manteau, chapeau et bâton — et sa femme est vêtue d'une robe. Saint Christophe s'appuie sur un bâton et soutient le Christ enfant sur ses épaules, selon l'iconographie traditionnelle. Saint Jacques tient le bâton de pèlerin et un livre. Un ange porte une auréole sainte au-dessus de sa tête.

Bibliographie

- CARMENT-LANFRY A.-M., « Cathédrale de Rouen. Chapelle Saint-Étienne-la-Grande-Église », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1976-1977, p. 151-156
- CARMENT-LANFRY A.-M., *la Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen, 1977, p. 103.
- Le Patrimoine des communes de Seine-Maritime*, Charenton-le-Pont, 1997, t. 1, p. 613.

Cathédrale : l'aménagement du chœur (1430 – vers 1470)

1. Les vitraux

- ❖ Emplacement : fenêtres hautes du chœur
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : 1430-1433
- ❖ Commanditaire : chapitre
- ❖ Financement : fabrique ; Gautier Le Duc
- ❖ Peintres verriers : Léonnet de Montigny ; Étienne Guot ; Guillaume de Grainville ; Louis Le Doyen ; Jean de Senlis ; Guillaume de Grainville

2. Les stalles

- ❖ Emplacement : chœur
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : 1457-vers 1470
- ❖ Commanditaire : chapitre
- ❖ Financement : fabrique ; Guillaume d'Estouteville (chaire épiscopale)
- ❖ Sculpteurs : François Trubert ; Paul Mosselmann ; Jean Lefèvre

Les vitraux des fenêtres hautes du chœur

Le peintre Léonnet de Montigny réalise les cartons d'un Calvaire transposé dans la vitrerie par les peintres verriers Étienne Guot et Guillaume de Grainville¹¹⁵⁸. Le vitrail est placé en 1430 dans les trois fenêtres hautes du chevet. De 1431 à 1433, les peintres verriers Louis Le Doyen, Jean de Senlis et Guillaume de Grainville effectuent des panneaux de vitrerie blanche ornée de soleils d'or sur fond d'azur¹¹⁵⁹. En 1433, Gautier Le Duc fait don d'un saint Pierre exécuté par Jean de Senlis¹¹⁶⁰.

DESCRIPTION

De ces verrières, seul nous est parvenu le *saint Pierre* offert par Gautier Le Duc, situé du côté nord du chœur et aujourd'hui déposé¹¹⁶¹. Il tient un phylactère, ce qui indique qu'il était la première figure d'un Credo apostolique jamais achevé. Outre les trois fenêtres du chevet occupées par un Calvaire, les douze autres devaient être réservées aux apôtres.

À cette époque, la fabrique n'avait quasiment pas de revenus, ce qui explique que le Credo, iconographie proprement cléricale, n'ait pas été poursuivi¹¹⁶². Gautier Le Duc fut apparemment le seul donateur particulier. Le chapitre compléta alors les nouvelles baies de vitrerie blanche ornée de motifs simples, moins coûteuse.

BIBLIOGRAPHIE

JOUEN (chanoine), *la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1932, p. 48.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 349, 351.

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen, XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 74, pl. LXXVII.

¹¹⁵⁸ ADSM G 2487, Comptes de la fabrique, chapitre de la *Misie* communes du terme de Pâques 1430 ; chapitre de la *Misie* communes du terme de la Nativité Saint-Jean-Baptiste 1430 ; Ritter 1926, p. 27-28.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

¹¹⁶⁰ ADSM G 2491, Comptes de la fabrique, 17^e feuillet et 18^e feuillet r^o, chapitre de la *Misie* communes du terme de Pâques 1433 ; ADSM G2487, Comptes de la fabrique, chapitre de la *Misie* communes du terme de la Nativité Saint-Jean-Baptiste 1430 ; Ritter 1926, p. 29.

¹¹⁶¹ LVHN 2001, p. 351.

¹¹⁶² Jouen 1932, p. 48.

Les stalles

À la fin de la guerre de Cent Ans, vers 1449-1450, les chanoines expriment l'intention de reconstruire les anciennes stalles, endommagées et inadaptées¹¹⁶³. C'est essentiellement grâce aux revenus de la fabrique que l'ensemble des stalles est exécuté¹¹⁶⁴. L'évêque Guillaume d'Estouteville participe quant à lui au financement de la chaire épiscopale¹¹⁶⁵.

Les stalles se situaient probablement au même endroit qu'aujourd'hui, allant des cinquièmes piles du chœur jusqu'aux piles de la croisée du transept. L'ensemble avait la forme d'un « U » et était constitué de quatre-vingt-seize stalles sur deux rangées¹¹⁶⁶. La rangée supérieure comportait des dorsaux surmontés de dais¹¹⁶⁷.

Ces dossiers, ainsi que les miséricordes, ont été sculptés par plusieurs artisans dont François Trubert, Paul Mosselmann et Jean Lefèvre, tous trois cités dans les comptes des registres capitulaires. Le chantier se déroule de 1457 jusqu'aux environs de 1470, avec une période de forte activité vers 1461-1462. Paul Mosselmann travaille sur presque toute la durée des travaux, de 1458 à 1470, alors que François Trubert n'apparaît dans les comptes que de 1461 à 1466¹¹⁶⁸.

La reconstruction des stalles intervient au moment où le clergé cathédral veut protéger le chœur de l'intrusion des fidèles. Dès les années 1440, plusieurs délibérations capitulaires condamnent l'accès du chœur aux mendiants et aux femmes avec enfants¹¹⁶⁹. Les stalles constituent ensuite une première clôture qui sera secondée par d'autres aménagements postérieurs : en 1473, le chancelier Guillaume Auber fait fermer « les ailes » du chœur avec des portes « percées à jour par des balustrades », condamnant ainsi probablement l'accès au déambulatoire ; la même année, l'archidiacre Philippe de la Rose clôt à son tour la sacristie ; plus tard, en 1526, l'archevêque Georges d'Amboise ceint le chœur d'une balustrade¹¹⁷⁰.

L'ensemble est modifié à plusieurs reprises aux ^{VIII}^e et ^{XIX}^e siècles. Il ne subsiste actuellement que très peu de vestiges des stalles, détruites par un bombardement durant la deuxième guerre mondiale¹¹⁷¹. Les comptes de la fabrique de la cathédrale, très lacunaires entre 1435 et 1457¹¹⁷², apportent peu d'informations sur le début du chantier. En revanche, les comptes des registres capitulaires des années 1461-1462 fournissent des éléments essentiels pour la compréhension de l'iconographie des stalles.

DESCRIPTION

Seules quelques-unes des miséricordes ont survécu au bombardement. On y trouve grotesques, scènes de l'Ancien Testament et scènes de la vie quotidienne. Un personnage tuant

¹¹⁶³ **Les Stalles...2003**, p. 21, d'après ADSM G 2134, 6 septembre 1449. **Langlois 1838**, p. 187, pense que les chanoines ont cette intention depuis 1450.

¹¹⁶⁴ **Les Stalles...2003**, p. 68.

¹¹⁶⁵ **Loth 1879**, p. 109.

¹¹⁶⁶ **Les Stalles...2003**, p. 81.

¹¹⁶⁷ *Id.*

¹¹⁶⁸ **Jouen 1932**, p. 52-53.

¹¹⁶⁹ ADSM G 2127, 2129.

¹¹⁷⁰ **Les Stalles...2003**, p. 77.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 33.

un dragon pourrait être la représentation de saint Georges¹¹⁷³.
Les saints se trouvaient essentiellement sur les dossiers ou les dais de la rangée supérieure, aujourd'hui disparus¹¹⁷⁴. Les sources textuelles font état de ces représentations¹¹⁷⁵.

1. Les archétypes de martyrs

— Les trois vierges : *sainte Catherine – sainte Agnès – sainte Barbe*

— Les trois martyrs emblématiques : *saint Étienne – saint Laurent – saint Vincent*

Étienne et Laurent se trouvaient tous deux sur la chaire épiscopale.

— Les six martyrs : *les saints Côme et Damien – saint Denis et ses deux compagnons Rustique et Éleuthère – saint Clément*

Les saints disciples du Christ

— Les apôtres : *saint Thomas – saint Philippe – saint Jacques le Mineur – saint Pierre – saint Jean l'Évangéliste – saint Matthieu – saint Marc – saint Luc – saint André*

Les autres ne sont pas cités individuellement dans le texte mais étaient présents.

— *Sainte Madeleine*

— Les saints considérés a posteriori comme des apôtres ou comme faisant partie des soixante-douze disciples du Christ : *saint Barnabé – saint Martial – saint Christophe*

1. Les saints rédacteurs

— Les évangélistes : *saint Matthieu – saint Marc* (ces deux saints faisant également partie du groupe des apôtres) – *saint Jean – saint Luc*

— Les docteurs de l'Église : *saint Augustin – saint Grégoire – saint Ambroise – un docteur de l'Église non identifié dans les comptes, probablement saint Jérôme*

Enfin, deux saints que l'on ne sait pas rattacher à un groupe cohérent :

— *sainte Geneviève*

— *saint Georges*

Ce programme était complété par la représentation des prophètes

— Abraham – David – Moïse – Élie

D'autres prophètes non cités dans les textes étaient représentés.

Figuraient également :

— Les vertus théologiques et cardinales

— L'Ancienne Loi

— La Nouvelle Loi

— L'Annonciation

— La Trinité

BIBLIOGRAPHIE

JOUEN (chanoine), *la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1932, p. 52-53.

LANGLOIS E.-H., *les Stalles de la cathédrale*, Rouen, 1838.

Les Stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie, sous la dir. de E. C. Block et F. Billiet, Rouen, 2003.

LOTH J., *la Cathédrale de Rouen. Son histoire, sa description*, Rouen, 1879, p. 109.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁷⁴ *Id.*

¹¹⁷⁵ ADSM G 2492, G 2496, G 2497, G 2501, G 2502.

TABBAGH V., *Fasti Ecclesiae gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. II, Diocèse de Rouen, Turnhout, 1998, p. 25-29.

Cathédrale : vitrail de saint Jean-Baptiste (vers 1450)

- ❖ Emplacement : transept sud
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1450
- ❖ Commanditaires : exécuteurs testamentaires de Guillaume Le Fève ; confrérie des Saints-Innocents
- ❖ Financement : exécuteurs testamentaires de Guillaume Le Fève ; confrérie des Saints-Innocents
- ❖ Peintre verrier : inconnu

Ce vitrail a été commandé et financé par les membres de la confrérie des Saints-Innocents, notamment par les exécuteurs testamentaires du chanoine Guillaume Le Fève¹¹⁷⁶. Il se trouvait à l'origine dans la chapelle des Saints-Innocents et fut déplacé dans la baie 26 en 1520, lorsque le chapitre céda la chapelle à la confrérie de Saint-Romain. En 1960, le vitrail fut de nouveau transféré à son emplacement actuel, dans la baie 36.

Description

Il est composé de deux lancettes divisées en deux registres. Au registre supérieur se trouvent deux grandes figures, debout sous des dais, aux pieds desquelles deux donateurs sont agenouillés en prière.

À gauche, *la Vierge à l'Enfant* surplombe un donateur ecclésiastique, peut-être Guillaume Le Fève. De part et d'autre, de petits personnages occupent les motifs architecturés. La bordure de gauche est occupée par des anges : quatre d'entre eux jouent d'un instrument de

¹¹⁷⁶ LVHN 2001, p. 345. ADSM G 2131 : le 8 février 1448, on autorise les exécuteurs testamentaires de Guillaume Le Fève à faire repeindre les images de la chapelle des Innocents et à faire nettoyer les vitraux. S'agit-il des vitraux neufs ?

musique, deux maintiennent des banderoles et les deux derniers tiennent chacun une planche de bois de taille différente. Ce sont les deux morceaux de bois constituant la Croix du Sacrifice.

Sur la bordure droite, on distingue une inscription qui court le long des banderoles. Le personnage au sommet de la bordure en pointe une sur laquelle est écrit : OLIVIER SIBE [AU ?]. S'agit-il du nom de l'ecclésiastique représenté aux pieds de la Vierge ou du peintre verrier qui a réalisé le vitrail ? L'inscription se prolonge au-dessus du personnage au niveau inférieur, .IATRE DE JESSE A ELEVE, puis à droite de la figure suivante, AU...EI, et enfin, aux pieds du personnage le plus bas qui porte une couronne d'épines : UN C [OU G]LA [I ?]V ANSPER...OTRE... Un glaive transperce notre cœur ? Ce dernier pointe du doigt la couronne d'épines et peut-être aussi le donateur ecclésiastique.

À droite, *saint Jean-Baptiste* tient un livre sur lequel repose l'agneau, symbole du Christ. C'est lui qui a reconnu le Christ comme étant l'Agneau de Dieu qui doit sauver l'humanité du péché originel. À ses pieds se trouve un donateur laïc. Les saynètes situées dans les bordures montrent le massacre des Innocents et prolongent la scène principale du registre inférieur.

Dans celle-ci, Hérode, assis sur son trône, commande le meurtre d'un enfant par un soldat. À droite, deux témoins assistent horrifiés à la scène.

Tandis que se perpète le massacre, la Sainte famille fuit en Égypte au registre inférieur gauche. Le miracle du champ de blé occupe l'arrière-plan : traqués par les soldats d'Hérode, ils demandent à un semeur de blé de dire aux soldats qu'il les a vus passer tous trois au moment des semailles. Par miracle, après leur passage, le blé pousse si haut que les soldats abandonnent la poursuite.

Bibliographie

CARMENT-LANFRY A.-M., « Cathédrale de Rouen. Vitrail des sept dormants d'Éphèse et vitrail de la Vierge et de saint Jean-Baptiste », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 141-145.

HÛE D., « Le Baptiste et Marie : images et résonances », *Jean-Baptiste le Précurseur au Moyen Âge*, Actes du 26^e colloque du CUERMA, 22-23-24 février 2001, Aix-en-Provence, 2002, p. 111-130.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 345.

Cathédrale : les sculptures du portail des Libraires (vers 1485)

- ❖ Emplacement : avant-cour du portail des Libraires
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1485
- ❖ Commanditaires : chapitre ; bourgeois rouennais
- ❖ Financement : bourgeois rouennais
- ❖ Sculpteur : Raymond des Obeaux (?)

Plusieurs sculptures, aujourd'hui totalement disparues, furent réalisées vers 1485-1486 pour orner l'avant-portail de la cour des Libraires, récemment construit.

Le projet de faire orner l'avant-portail remontait à 1483¹¹⁷⁷. Le choix de l'iconographie paraît être le fruit d'une longue négociation entre le chapitre et un donateur laïc, bourgeois rouennais. En 1484, le donateur souhaite offrir une Vierge et deux figures d'archevêques, mais change d'avis en 1485 pour une sainte Catherine et une sainte Barbara (Barbe ?)¹¹⁷⁸. Les chanoines soulignent alors dans les comptes qu'ils auraient préféré le projet initial. Or, en 1486, sont finalement posés Marie-Madeleine, sainte Catherine et saint Jacques¹¹⁷⁹. Les comptes ne laissent pas distinguer qui prit la décision finale, ou s'il s'agit d'un compromis entre les deux parties.

Description

Les comptes de la fabrique mentionnent la réalisation de quatre sculptures, dont seulement trois sont identifiées : *Marie-Madeleine*, *sainte Catherine* et *saint Jacques*. Elles semblent avoir été réalisées par Raymond des Obeaux¹¹⁸⁰.

Bibliographie

LEFEBVRE E., « La cour des Libraires de la cathédrale Notre-Dame de Rouen », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, musée de Normandie, 1997, p. 417-424.

¹¹⁷⁷ ADSM G 2142.

¹¹⁷⁸ ADSM G 2142.

¹¹⁷⁹ ADSM G 2511 ; ADSM G 2143.

¹¹⁸⁰ De la pierre est ainsi transportée jusqu'à la « demeure de Rémon Des Obeaux, ymaginier, pour faire deux ymages pour l'avant portail », voir ADSM G 2511.

Cathédrale : les vitraux des bas-côtés de la nef (vers 1464 – 1470)

- ❖ Emplacement : chapelles des bas-côtés de la nef
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1464-1470
- ❖ Commanditaires : chapitre ; particuliers ; Guillaume d'Estouteville (?)
- ❖ Financement : fabrique ; particuliers ; confréries
- ❖ Peintre verrier : Guillaume Barbe et son atelier

Entre 1464 et 1470, tous les vitraux des chapelles des bas-côtés de la nef sont entièrement ou en partie refaits. Ceux qui avaient été réalisés au cours du XIII^e siècle, les « Belles Verrières », sont ainsi presque totalement détruits.

C'est le peintre verrier Guillaume Barbe et son atelier qui effectue l'ensemble de cette campagne : vitraux ornementaux, légendaires ou pour la plupart composés de grandes figures isolées. Ce peintre verrier a travaillé une trentaine d'années pour la cathédrale, de 1459 à 1489 ou 1491¹¹⁸¹. Il procède aussi bien à la réparation ou à des compléments de vitraux plus anciens, de 1459 à 1463, qu'à la conception de nouvelles œuvres¹¹⁸².

Bien que les chapelles aient été fondées par des particuliers ou des confréries¹¹⁸³, il semble que l'ensemble des vitraux ait été financé par la fabrique.

Plus de la moitié des vitraux effectués dans les bas-côtés de la nef au XV^e siècle ont disparu. Ceux qui subsistent sont dans un état de conservation variable et un certain nombre d'entre eux ont été restaurés¹¹⁸⁴.

Ces panneaux, majoritairement hagiographiques, sont composés de grandes figures isolées en pied regroupées sous quatre lancettes. Les huit chapelles du collatéral nord comprennent cinq vitraux hagiographiques de ce type (baies 41, 43, 47, 49, 55) et une verrière légendaire intégrée à un vitrail du XIII^e siècle (baie 53). La plupart des vitraux des chapelles du bas-côté sud ont été détruits. Il ne reste qu'un panneau original dans lequel se trouvent quatre saints en pied (baie 44). Par ailleurs, la chapelle Saint-Romain contenait un vitrail légendaire, aujourd'hui connu par des relevés graphiques effectués en 1926 (baie 38)¹¹⁸⁵. L'iconographie

¹¹⁸¹ Delsalle 1997, p. 113

¹¹⁸² Callias Bey 1997, p. 237.

¹¹⁸³ Loth 1879, p. 64-65.

¹¹⁸⁴ Pour l'état et la restauration des vitraux voir LVHN 2001, p. 346.

¹¹⁸⁵ Ritter 1926, p. 75-76, pl. LXXX, LXXXII-LXXXVI.

des vitraux disparus n'est pas assurée mais, d'après les descriptions anciennes, ils comprenaient une majorité de saints en pied.

Vitraux en place

Baie 41 (Chapelle Sainte-Anne)

*Claire d'Assise – Évêque – Madeleine – Anne*¹¹⁸⁶

Les quatre saints sont sur des piédestaux et sous des dais architecturés.

Verrière réalisée en 1464¹¹⁸⁷.

Confrérie de Sainte-Anne¹¹⁸⁸.

Sainte Claire d'Assise est vêtue en abbesse, comme le lui imposait sa fonction au couvent de Saint-Damien. Elle tient une crosse et un livre. Sur le nimbe se trouve une inscription difficilement lisible, probablement le nom de la sainte.

L'Évêque, faute d'attribut, n'a pu être identifié. On ne peut dire s'il s'agit d'un évêque rouen-nais. Le prénom ou le nom du donateur ecclésiastique qui est à ses pieds pourrait nous éclairer sur ce point.

Sainte Madeleine est richement vêtue et parée. Elle porte le vase de parfum, son attribut traditionnel.

Sainte Anne présente à la Vierge enfant un livre ouvert. Sur le nimbe et sur le galon de sa robe se trouvent diverses inscriptions. Sur le nimbe : *SANCTA MARIA [GRACIA P]LENA ORA PRO NOBI[S]*. Sur le galon, parmi d'autres écritures non déchiffrées : *ANNA-MARI[E] MATRIS-DEI*.

BAIE 43 (CHAPELLE SAINT-NICOLAS)

*Marguerite – Madeleine – Nicolas – Vierge à l'Enfant*¹¹⁸⁹

Les quatre saints sont en pied à même le sol, sur fond ornemental.

Verrière réalisée en 1466¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 30, pièce justificative 9 ; Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1464 à la Saint-Michel 1465, ADSM G 2500 bis, non folioté, chapitre de la verrerie : « Audit Barbe voirrier pour avoir ouvré de son mestier en la chappelle Sainte-Anne de ladicte église c'est assavoir en icelle chapelle à une fournie de voirre neuf de couleurs où il y a quatre jours laquelle est bordée et à chacun pannel au parmy a ung fermaillet de voirre de couleur et quatre ymages bas en ladicte fourme ».

¹¹⁸⁸ Les sources concernant cette confrérie n'existent plus mais **Loth 1879**, p. 54, dit qu'elle fut fondée au début du XIV^e siècle.

¹¹⁸⁹ **Ritter 1926**, p. 70-71, pièce justificative 10, p. 30 ; Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1465 à la Saint-Michel 1466, ADSM G 2501, non folioté, chapitre de la verrerie : « Item, en la chappelle saint Nicolas, à une fourme de voirre neuf, où il y a IIII ymages bas. »

¹¹⁹⁰ **Ritter 1926**, p. 14-15.

Confrérie des marinières de Rouen¹¹⁹¹.

Sainte Marguerite enserre la croix dans un geste de prière et foule aux pieds un dragon, son attribut traditionnel.

Sainte Madeleine tient, comme dans la baie 41, le vase de parfum.

Saint Nicolas est vêtu de ses habits épiscopaux. Il tient la crosse de la main gauche et fait le geste de bénédiction de la main droite. À ses pieds, trois enfants nus dans un baquet le regardent. Une inscription se trouve sur son nimbe : *[N]ICOLAE – ORA PRO NOBIS*.

La Vierge porte dans ses bras le Christ enfant qui bénit d'une main et tient un objet circulaire de l'autre.

BAIE 44 (CHAPELLE SAINT-CATHERINE)

*Vierge à l'Enfant – Simon – Nicolas – Catherine*¹¹⁹²

Les quatre saints sont sur des piédestaux et sous des dais architecturés.

Verrière originelle réalisée en 1466-1467¹¹⁹³.

Seul saint Nicolas est d'origine, les autres saints ayant été entièrement refaits au milieu du XIX^e siècle.

La Vierge tient d'une main un lys et de l'autre le Christ enfant qui porte lui-même un globe surmonté d'une croix. Un ange suspend une couronne au-dessus de la tête de la Vierge.

Saint Simon tient une lance qui n'est pas son attribut traditionnel. À ses pieds, un donateur ecclésiastique est en prière.

Saint Nicolas est représenté en évêque faisant le geste de bénédiction avec à ses pieds trois enfants nus dans un baquet, comme dans la baie 43.

Sainte Catherine présente un livre et la palme du martyr.

BAIE 47 (CHAPELLE SAINT-ÉLOI)

*Éloi – Laurent – Jean-Baptiste – Nicolas*¹¹⁹⁴

Les quatre saints sont en pied à même le sol, sur fond ornemental.

Verrière réalisée entre 1465 et 1469.

¹¹⁹¹ **Beaurepaire 1885-1887**, p. 246.

¹¹⁹² **Ritter 1926**, p. 71.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 14-15.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 73-74.

Saint Éloi est vêtu en évêque. Il porte le marteau, un de ses attributs traditionnels, et un livre ouvert.

Saint Laurent tient un gril et pose sa main sur un donateur agenouillé en prière. Il semble que la coiffure de la femme ait été ajoutée postérieurement car le visage est masculin.

Saint Jean-Baptiste a les pieds nus. Il est revêtu d'une peau de bête et d'une pelisse. Il pointe du doigt l'agneau assis sur le livre et portant la croix.

Saint Nicolas est vêtu de ses habits épiscopaux. Au centre du panneau se trouvent le baquet et deux des trois enfants habituellement représentés. Sur la partie basse, un dragon sur un piédestal a été interpolé. Il appartenait à un autre panneau, probablement une représentation de saint Romain qui a pour attribut le dragon.

BAIE 49 (CHAPELLE SAINT-JULIEN)

*Michel – Julien – Guillaume – Geneviève*¹¹⁹⁵

Les quatre saints se présentent sur des fonds ornementaux et reposent sur de minces piédestaux.

Contrairement aux autres verrières de cette série, les saints ne sont pas tournés vers le chœur mais les uns vers les autres.

Verrière réalisée en 1468-1469¹¹⁹⁶.

Quatre chapellenies : deux à saint Julien, une à saint Guillaume et une à sainte Geneviève, fondée en 1503¹¹⁹⁷.

Saint Michel est représenté terrassant le dragon à ses pieds.

Saint Julien, évêque du Mans, vêtu de ses habits épiscopaux, tient un livre.

Saint Guillaume, archevêque de Bourges, a également ses habits d'évêque.

Sainte Geneviève porte un cierge qu'un démon essaie d'éteindre à l'aide d'un soufflet, conformément à l'épisode le plus connu de sa légende.

BAIE 55 (CHAPELLE SAINTE-AGATHE)

*Victor – Vierge – Agathe – Sébastien*¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

¹¹⁹⁷ **Pommeraye 1686**, p. 528.

¹¹⁹⁸ Les saints figurant sur cette verrière sont mentionnés dans les comptes, ADSM G 2505, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1468 à la Saint-Michel 1469, non folioté, chapitre de la verrerie : « IIII ymages, c'est assavoir Notre-Dame, sainte Agathe, saint Sébastien et saint Victor », publié dans **Ritter 1926**, p. 73, pièce justificative 13, p. 31.

Les quatre saints se présentent sur des fonds ornementaux et reposent sur de minces piédestaux.

Ils sont ici représentés de face et non pas tournés vers le chœur.

Vitrail réalisé en 1468-1469.

Saint Victor porte une armure¹¹⁹⁹. Dans sa main droite se trouvent un cor de chasse et une lance surmontée d'un drapeau. Sa main gauche devait être en appui sur son épée.

La Vierge présente un objet au Christ enfant qu'elle tient dans ses bras.

Sainte Agathe est attachée torse nu à un tronc d'arbre. Un bourreau lui tenaille le sein.

Saint Sébastien est également lié à un tronc d'arbre et des flèches lui transpercent le corps. En bas à gauche, les armoiries non identifiées pourraient avoir été ajoutées postérieurement.

BAIE 53 (CHAPELLE SAINT-JEAN-DANS-LA-NEF)

Deux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de Marie-Madeleine sont intégrées au bas de la verrière du XIII^e siècle¹²⁰⁰.

Verrière réalisée vers 1468-1469.

Cette chapelle serait également dédiée à Marie-Madeleine¹²⁰¹.

Trois chapellenies : une à Saint-Jean-dans-la-Nef, une à Notre-Dame et une à Marie-Madeleine¹²⁰².

Confréries de Notre-Dame, de Saint-Jean-le-Décollé et de Sainte-Madeleine¹²⁰³.

- Vie de saint Jean-Baptiste

Décollation de saint Jean-Baptiste à la demande de Salomé

Présentation du chef de saint Jean-Baptiste au roi Hérode

- Vie de sainte Marie-Madeleine

Les Saintes Femmes se rendent au tombeau du Christ et découvrent sa résurrection

Le Christ ressuscité apparaît à Marie-Madeleine

Vitraux disparus¹²⁰⁴

¹¹⁹⁹ De nombreux saints portent ce nom, dont Victor de Marseille, Victor d'Agaune ou Victor de Milan, tous soldats. La verrière représente l'un d'entre eux ou bien montre le type du saint Victor soldat.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 71-72.

¹²⁰¹ **Pommeraye 1686**, p. 523.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 528.

¹²⁰³ **Perrot 1972**, p. 28.

¹²⁰⁴ Les vitraux décrits ci-dessous sont mentionnés avant leur disparition par des auteurs du XIX^e ou du XX^e siècle.

Parmi ces vitraux, seule l'iconographie de la baie 38 est attestée.

BAIE 38 (CHAPELLE SAINT-ROMAIN)¹²⁰⁵

Vitrail légendaire sur la vie de saint Romain, sur quatre registres.

Réalisé en 1465.

Donné par le receveur de la ville, peut-être Martin Fauvel, mort en 1471¹²⁰⁶.

Il a presque entièrement été refait en 1875, puis détruit en 1944.

La chapelle abrite la confrérie de Saint-Romain jusqu'en 1518-1521.

Le vitrail se lit de gauche à droite et de bas en haut.

Intronisation de saint Romain comme archevêque de Rouen en présence du roi. Guillaume d'Estouteville (?) est agenouillé à ses pieds en prière.

Saint Romain et le roi accueillis à Rouen par le clergé — clercs et religieuses — et les bourgeois de la ville.

Le miracle de la gargouille. Saint Romain a capturé le dragon grâce à l'étole du prisonnier. À droite, le prisonnier et les bourgeois de la ville assistent à la scène devant le château de Rouen.

Le miracle du saint chrême. Saint Romain agenouillé prie pour que le vase contenant le saint chrême, qu'un des clercs avait brisé, se reconstitue miraculeusement. À l'arrière-plan, des bourgeois rouennais, peut-être des membres de la confrérie de Saint-Romain, se mêlent aux clercs de la cathédrale.

Le miracle de l'inondation. Saint Romain, d'un geste de bénédiction, arrête l'inondation de Rouen. Il est accompagné des chanoines et bourgeois rouennais.

Le privilège de Saint-Romain accordé par le roi. Le roi accorde à l'archevêque et au chapitre le privilège de libérer et gracier un prisonnier le jour de l'Ascension. Il remet le document entre les mains de l'archevêque, agenouillé à ses pieds. Des bourgeois rouennais, probablement membres de la confrérie, participent à cet événement.

Remise des clés de la prison au chapitre. Le roi remet les clés de la prison à quatre membres du chapitre. Un greffier enregistre cet acte par écrit tandis que quatre bourgeois observent la scène.

BAIE 40 (CHAPELLE SAINTE-MARGUERITE)¹²⁰⁷¹²⁰⁸

¹²⁰⁵ Vitrail décrit et reproduit par Ritter 1926, p. 75-76, pl. LXXX, LXXXII-LXXXVI.

¹²⁰⁶ ADSM G 2136, 11-13 mai 1465.

¹²⁰⁷ Selon Pommeraye 1686, p. 523, cette chapelle est également dédiée à saint Fiacre.

¹²⁰⁸ Vitrail décrit dans LVHN 2001, p. 352 et Ritter 1926, p. 74, 75, pl. LXXVIII-LXXXI.

Ce vitrail du XVI^e siècle comporte deux registres. Le registre supérieur prend peut-être modèle sur le vitrail originel.

Cette chapelle abritait la confrérie de Saint-Fiacre, Sainte-Marguerite et Sainte-Véronique¹²⁰⁹.

Registre inférieur

Vie de saint Eustache réalisée par Jehan Barbe, dont une partie des panneaux a été réemployée en bas de la baie 28

Registre supérieur

Léonard – Fiacre – Marguerite – Femme avec livre

BAIE 46 (CHAPELLE SAINTE-COLOMBE)¹²¹⁰

Cette verrière réalisée en 1465 a disparu en 1875¹²¹¹.

Deux chapellenies : une à sainte Colombe et une à saint Leu¹²¹².

L'iconographie originelle de cette verrière est incertaine.

Huit panneaux de la légende de sainte Catherine sur deux registres.

Guilhermy décrit la sainte à genoux, puis décapitée et emmenée par des anges¹²¹³.

Ou

Leu, évêque de Sens – Colombe – les saints Innocents¹²¹⁴.

BAIE 48 (CHAPELLE SAINT-PIERRE)¹²¹⁵

Trois chapellenies : une à saint Martin à cheval et deux à saint Pierre¹²¹⁶.

Martin partageant son manteau – Pierre – Paul – Grégoire le Grand.

BAIE 50 (CHAPELLE SAINT-LEONARD)¹²¹⁷

Verrière probablement réalisée entre 1465 et 1470, disparue entre 1864 et 1892.

Léonard – Vierge à l'Enfant – Jean l'Évangéliste – André

Guilhermy décrit deux prisonniers aux pieds de saint Léonard¹²¹⁸.

¹²⁰⁹ **Beaurepaire 1885-1887**, p. 258. Cette confrérie reçut l'autorisation du chapitre de refaire les verrières, le 18 avril 1443 (ADSM G 3568).

¹²¹⁰ Vitrail décrit dans **LVHN 2001**, p. 352, dans **Guilhermy** (1856 et 1864) et dans **Loth 1879**, p. 540-544.

¹²¹¹ **Ritter 1926**, p. 14-15. **LVHN 2001**, p. 352, parle de 1466-1467.

¹²¹² **Pommeraye 1686**, p. 530.

¹²¹³ **Guilhermy** 1856 et 1864.

¹²¹⁴ **Loth 1879**, p. 540.

¹²¹⁵ Verrière moderne décrite dans *Ibid.*, p. 541, mais qui pourrait être une reproduction de l'ancienne.

¹²¹⁶ **Pommeraye 1686**, p. 530.

¹²¹⁷ Vitrail décrit dans **LVHN 2001**, p. 352. Voir aussi **Guilhermy** 1856 et 1864.

¹²¹⁸ *Ibid.*

BAIE 52¹²¹⁹ (CHAPELLE SAINT-EUSTACHE)¹²²⁰

Verrière probablement réalisée entre 1465 et 1470 et disparue entre 1864 et 1892.
Confrérie de Saint-Firmin, de Saint-Eustache et de tous les saints¹²²¹.

André – Pierre – Paul

Peut-être existait-il un quatrième personnage non mentionné.

VITRAIL 54 (CHAPELLE SAINT-CHRISTOPHE)

Verrière réalisée en 1466-1467.

Deux chapellenies : une à saint Christophe et une à saint Jacques¹²²².

Les comptes évoquent pour cette chapelle des travaux rémunérés à Guillaume Barbe¹²²³. Le montant élevé du paiement fait penser à la réalisation de vitraux ornés de figures de saints en pied ou de vitraux légendaires.

BAIE 57 (CHAPELLE SAINT-MELLON)¹²²⁴

Une verrière ornementale paraît avoir été faite pour cette chapelle en 1467¹²²⁵.
Chapelle des clercs de chœur de la cathédrale.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUREPAIRE Ch. de, « Procès-verbal de la visite archiépiscopale des chapelles de la métropole en 1609 », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. VII, 1885-1887, p. 243-267.

CALLIAS BEY M., « “A l’Escu de voirre“ : un atelier rouennais de peinture sur verre aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin monumental*, 1997, p. 237-242.

DELSALLE L.-R., « Rouen au XV^e siècle », *Connaître Rouen*, t. 4, Rouen, 1979, p. 27.

DELSALLE L.-R., « Au service de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, une dynastie de maîtres verriers aux XV^e et XVI^e siècles : les Barbe et leurs alliés », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1997, p. 107-132.

GUILHERMY F. de, *Notes sur diverses localités de France*, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, N. a. fr. 6094-6111 (1826-1878).

LAFOND J., *le Vitrail français*, 1958, p. 200.

¹²¹⁹ Cette chapelle selon **Pommeraye 1686**, p. 523, est dédiée à saint Firmin.

¹²²⁰ Vitrail décrit dans **LVHN 2001**, p. 352 et dans **Guilhermy 1856** et 1864.


¹²²¹ **Beaurepaire 1885-1887**, p. 257.

¹²²² **Pommeraye 1686**, p. 529.

¹²²³ **Ritter 1926**, p. 14-15.

¹²²⁴ Vitrail décrit par **Beaurepaire 1885-1887**, p. 255 et par **Ritter 1926**, p. 15.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 15, pièce justificative 12, p. 30-31, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1467 à la Saint-Michel 1468, ADSM G 2503, non folioté, chapitre de la verrerie : « A Guillaume Barbe, voirrier, pour avoir ouvré de son mestier en plusieurs lieux en ladicte eglise, c’est assavoir en la chappelle saint Melon à une fourme de voirre neuf blanc avecquez les bordeures et fermaillés de voirre de couleurs ».

- Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France*, vol. 6, Paris, 2001, p. 346-349 ; 352.
- LOTH J., *la Cathédrale de Rouen. Son histoire, sa description*, Rouen, 1879, p. 540-544.
- PERROT F., *le Vitrail à Rouen*, Rouen, 1972, p. 28.
- POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686, p. 528.
- RITTER G. , *les Vitraux de la cathédrale de Rouen XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 14-15, 70-76.
- SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen. Remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, Paris-X, 1999, p. 133-134.
- 

Cathédrale : À la gloire de l'archevêque (1508 – vers 1530)

1. Le portail central

- ❖ Emplacement : façade occidentale
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : 1508–vers 1530
- ❖ Commanditaires : chapitre (Artus Fillon) ; Georges d'Amboise
- ❖ Financement : Georges d'Amboise ; chapitre ; chanoines (statues d'ébrasement) ; Georges II d'Amboise (deux statues d'ébrasement) ; Jacques Le Pelletier (trumeau) ; protonotaire d'Estouteville (revers du trumeau)
- ❖ Sculpteurs : Pierre des Aubeaux ; Roulland le Roux ; Jehan Théroulde ; Jehan Poulain ; Pierre du Lys ; Hanse de Bony ; Nicolas Quesnel ; Richard Le Roux ; Denis Le Rebours ; Pierre Danten ; Jehan Picart

2. Le tombeau des cardinaux d'Amboise

- ❖ Emplacement : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : 1516–vers 1524
- ❖ Commanditaires : Georges d'Amboise ; chapitre (Artus Fillon (?))
- ❖ Financement : Georges d'Amboise
- ❖ Sculpteurs : Roulland le Roux ; Pierre des Aubeaux
- ❖ Imagiers : Mathieu Laignel (?) ; Jehan de Rouen (?)

3. Les vitraux de saint Romain (baies 28 et 30)

- ❖ Emplacement : transept sud
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1521
- ❖ Commanditaires : confrérie de Saint-Romain (baie 28) ; Jacques Le Lieur (baie 30)
- ❖ Financement : confrérie de Saint-Romain (baie 28) ; Jacques Le Lieur (baie 30)
- ❖ Peintre verrier : Inconnu

Le portail central

Dès 1502, des experts avertissent l'archevêque Georges d'Amboise que l'ancien portail, en très mauvais état, constitue un danger¹²²⁶. Pourtant, jusqu'en 1507, date à laquelle un plan lui est finalement soumis, rien n'est fait¹²²⁷. Ce n'est qu'en 1508 que le portail est démolí et que l'archevêque s'engage à donner annuellement de l'argent pour sa reconstruction. C'est d'ailleurs après sa mort en 1510 que la plupart des travaux de sculpture semblent avoir eu lieu, essentiellement entre 1511 et 1513 où deux sculpteurs principaux interviennent : Roulland le Roux et Pierre des Aubeaux¹²²⁸. Après 1512, le chapitre interdit au premier de poursuivre, l'accusant de faire « des sculptures trop fines, étant donné que dans la hauteur de l'œuvre ces minuties de pierre ne paraîtront pas et serviront moins à l'utilité du portail qu'à sa ruine, à prolonger et multiplier les dépenses »¹²²⁹.

DESCRIPTION

Le portail a été très endommagé et ceci dès le XVI^e siècle. Les voussures sont les éléments sculptés les mieux préservés. Au tympan, la plupart des visages ont été martelés. Dans les ébrasements, toutes les figures d'archevêques ont été détruites dès 1562 et les apôtres ont été gravement mutilés. Les scènes du soubassement sont quasiment illisibles¹²³⁰.

Le tympan, orné d'un *Arbre de Jessé*¹²³¹, est cerné de trois voussures : la voussure interne contient *dix patriarches*, la voussure médiane *douze sibylles* et la voussure externe *quatorze prophètes*. Les cordons entre chaque voussure sont animés de petites scènes. Dans les ébrasements *quatorze apôtres* surmontaient *vingt archevêques*¹²³². Le trumeau, supprimé à la Révolution, a été payé par Jacques Le Pelletier et représentait *saint Romain*¹²³³. Du côté intérieur, *une Vierge* réalisée par Pierre des Aubeaux a été offerte par le protonotaire d'Estouteville¹²³⁴.

¹²²⁶ ADSM G 2146.

¹²²⁷ ADSM G 2147 : l'état déplorable du portail est encore constaté en 1506.

¹²²⁸ Sur la participation de Pierre des Aubeaux, voir **Vesly 1901**. Pour les délibérations capitulaires concernant le portail, voir ADSM G 2148.

¹²²⁹ **Jouen 1932**, p. 81-82. ADSM G 2148.

¹²³⁰ Les scènes seront probablement plus claires après la restauration du portail en cours (2005-2006).

¹²³¹ Le tympan a été réalisé par Pierre des Aubeaux, ADSM G 2525.

¹²³² Six sculptures, dont celle de saint Mellon, ont été payées par les chanoines Guillaume de Sandouville, Robert Fortin, Pierre Mésange, Guillaume Dauteny, Étienne Haro et le doyen Arthus Fillon. Six grandes images d'archevêques sont également payées en 1511-1512. ADSM G 2524 (Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1511 à la Saint-Michel 1512).

¹²³³ ADSM G 2524, Comptes de la fabrique de la Saint-Michel 1511 à la Saint-Michel 1512 : « De Jacques Le Pelletier, pour la façon de l'image de Saint-Romain, reçu 55 l. 10 s. » ; « Mise de paiements faits aux ymaginiers : Item, a luy [Pierre Desobeaulx], pour façon de l'ymage Saint-Romain, 55 l. 10 s. » ; « Item, a luy, pour façon de II petis ymages de l'estanfiche et 14 aultres petis ymages des tabernacles de la voussure, paíé par quittance, 10 l. ». Sur le socle était inscrit le nom du saint : « Pour avoir fait escrire en lettre romaine à l'entrepíé de l'ymage saint Romain, le nom du dit saint, paíé 20 deniers ». Les extraits de ces comptes sont publiés par **Allinne 1905**, p. 111-112.

¹²³⁴ ADSM G 2525. Cette image a été réparée en 1626 par Guillaume Abraham, ADSM G 2826, pièces justificatives du Compte de la fabrique, quittances d'imagiers : « Il est mandé à Mr le Vendenger, receveur de la Fabrique, payer à Guillaume Abraham, maistre sculpteur, la somme dix livres pour ce qu'il a travaillé à la réparation de l'ymage de la Vierge souz les orgues, et ils luy seront alloués en ces comptes. Faict ce seizième

Les scènes sur les soubassements des ébrasements pourraient représenter des épisodes de la Passion et de la vie de certains archevêques rouennais.

BIBLIOGRAPHIE

ALLINNE M., « Le pilier de la porte centrale de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen. Sa suppression en 1787 », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1905, p. 109-122.

BEAUREPAIRE Ch. de, « Note sur le parvis de la cathédrale », *Précis analytique des travaux de l'académie de Rouen*, 1876-1877, p. 370-431.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « La statuaire monumentale de la façade de la cathédrale de Rouen (XIV^e-XV^e siècles) », *Chapitres et cathédrales en Normandie, Annales de Normandie*, série des Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996, Caen, musée de Normandie, 1997, p. 375-406.

JOUEN (chanoine), *la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1932, p. 80-82.

LEFRANÇOIS-PILLION L., « La sculpture monumentale de la cathédrale de Rouen », *Congrès archéologique*, 1926, p. 72-97.

PLEYBERT F., *Contribution à l'étude de l'art en France autour de 1400 : la sculpture de la cathédrale de Rouen*, thèse sous la dir. de F. Joubert, Paris-IV Sorbonne, 2003.

VESLY L. de, « Pierre des Aubeaux, imagier rouennais du XVI^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1901, p. 35-45.

Le tombeau des cardinaux d'Amboise

Bien que Georges d'Amboise soit mort en 1510, les travaux ne commencent pas avant 1516 pour s'achever dans leur ensemble vers 1524¹²³⁵. Le projet du tombeau a visiblement été modifié plusieurs fois, ce qui explique certaines anomalies. En 1516 commence la taille des pierres sous la direction de Roulland le Roux qui a travaillé au portail central. C'est en 1520-1521, lorsque l'on sculpte l'ensemble architectural et le portrait de Georges I^{er}¹²³⁶, que le chantier est le plus actif. Pierre des Aubeaux, sculpteur du portail, a pu réaliser le portrait de l'archevêque¹²³⁷. À l'origine cette effigie, placée au centre de la tablette de marbre noir, était accompagnée de pleurants. À partir de 1522, Georges II désire également figurer sur le tombeau et sollicite en ce sens Pierre des Aubeaux vers 1523-1524¹²³⁸. La tête du priant est modifiée par Jean Goujon vers 1541-1542¹²³⁹, puis l'ensemble du portrait en 1550, pour être plus conforme à son nouveau statut de cardinal obtenu en 1545¹²⁴⁰.

DESCRIPTION

Le tombeau a été endommagé en 1562 et probablement durant la Révolution. Un certain nombre d'éléments ont été reconstitués au XIX^e siècle, comme les mains des archevêques, la figure de l'Espérance ou encore les attributs des vertus¹²⁴¹.

Le tombeau comprend trois registres principaux, le registre médian étant le plus important. Celui-ci est composé d'une dalle de marbre noir sur laquelle reposent les deux figures d'archevêques agenouillées en prière et tournées vers l'extrémité est de la chapelle de la Vierge. Derrière eux se trouvent diverses représentations de saints. Au centre, *saint Georges* combat le dragon qui terrorisait la ville et sauve ainsi la fille du roi. De part et d'autre, huit saints s'abritent dans des niches : *Augustin* (livre avec la Trinité), *Grégoire le Grand* (croix à triple traverses), *la Vierge à l'Enfant*, *Jean-Baptiste*, *Romain* (dragon), *Jérôme* (lion dans le désert), *un saint évêque* (sans attribut, Ouen (?)) et *Ambroise* (sans attribut).

¹²³⁵ ADSM G 97, Comptes de l'année 1516-1517, Fonds de l'archevêché. **Allinne 1909**, p. 82.

¹²³⁶ Le sculpteur s'inspire visiblement de portraits peints. ADSM G 100 et G 101, Comptes de l'année 1519-1520 : « Le XXV^e de juing, baillé à Raulin Guillaume, pour avoir aporté de Gaillon deux tabliaux ou est l'efigie de monseigneur le légat... », publié dans *Id.*

¹²³⁷ ADSM G 101, Comptes de l'année 1519-1520 : « Ce vendredi XIX^e d'octobre, baillé à Brestot et à Desaubiaux sur la semaine qui sera demain passée... » ; « Baillé à Desaubiaux, ce XV^e d'octobre... », publié dans *Ibid.*, p. 83.

¹²³⁸ ADSM G 108 : « Ensuyt la mise faicte par moy François le Conte, trésorier de très reverend père en Dieu et seigneur monseigneur de Rouen, pour la sepulture et effigie de mond. seigneur depuys le III^e jour d'apvril mil cinq cens vingt quatre aprez Pasques jusques au XXVII^e de novembre ensuyvant end. an de laquelle mise depuys led. jour III^e d'apvril l'estat ensuyt. Premièrement, payé à trois ymaginiers, lesquelz ont besongné à lad. sepulture de monseigneur, par l'espace de six jours et demy en la sepmaine finie le samedi IX^e d'apvril end. an, c'est asscavoir à maistre Pierre Desaubiaux et son serviteur par chacun jour quinze solz, et à Jehan Chaillou cinq solz », publié dans *Ibid.*, p. 85.

¹²³⁹ ADSM G 130-131, Comptes de l'année 1541-1545 : « A Jehan Goujon, tailleur de pierre et masson, pour faire la teste du priam et sepulture de monseigneur et pour parfaire et pour parfaire et asseoir icelle en la place où elle doit demourer par le marché du VI^e apvril et par ses quictances... »

¹²⁴⁰ Testament de Georges II d'Amboise de 1550 : « [...] Et pour ce que nostre portreture de priant qui est de présent près celle du dict feu seigneur légat n'est que en habit d'archevêque, Nous vouldons que au lieu d'icelle en soyt mise une aultre de marbre ou de albatre portant habit de cardinal. [...] », publié dans *Ibid.*, p. 87.

¹²⁴¹ **Lanfry, Chirol, Bailly 1959**, p. 22-23.

Sur le soubassement, six vertus assises sont complétées par deux autres entre les deux registres derrière la tablette : *l'Espérance* (croix), *la Foi* (livre ouvert et hostie), *la Charité* (cœur enflammé et Christ en croix), *la Prudence* (miroir et compas), *la Tempérance* (horloge et lunettes (?)), *la Force* (dragon extirpé d'une église), *la Justice* (épée et livre avec balance) et *la Virginité* (livre et palme). Des pleurants viennent s'intercaler entre les vertus signalées par une inscription.

Le registre supérieur est composé d'un bandeau dans lequel s'inscrivent alternativement *douze apôtres*, assis deux par deux, et des personnages de l'Ancien Testament. Les apôtres possèdent leurs attributs traditionnels et sont désignés par des inscriptions. Sur l'entablement, des figures difficiles à identifier se tiennent dans les pinacles. On reconnaît *saint Adrien* et *saint Sébastien* ainsi que des scènes du *Jugement du Christ par Pilate*.

L'épithète se trouve sur la tranche de la dalle de marbre noir : « *J'étais le pasteur du clergé, le père du peuple. Le lys d'or, le chêne lui-même, m'étaient soumis. Voici que je suis étendu sans vie : les honneurs disparaissent avec la mort ; mais la vertu, qui ne connaît point la mort, fleurit avec elle* ». Le blason de Georges d'Amboise a été placé sur la tranche ainsi que derrière les deux portraits en contrebas de chaque figure de saints. Par ailleurs, l'inscription « *George Danboise* » surmonte les apôtres.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLINNE M., « Les priants du tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1909, p. 79-94.
- BOTTINEAU-FUCHS Y., « La décoration des tombeaux des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen : Arnoult de Nimègue ou Nicolas de Castille », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre 1982, p. 191-200.
- BOTTINEAU-FUCHS Y., « À propos de la virginité du tombeau des cardinaux d'Amboise », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1985, p. 52-58.
- CHASTEL A., *l'Art français. Temps moderne, 1430-1620*, Paris, 1994, p. 127.
- CHIROL E., *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Rouen, 1952, p. 209.
- DEVILLE A., *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1833, p. 69-101.
- La Renaissance à Rouen*, musée des Beaux-Arts de Rouen, 28 novembre 1980-28 février 1981, 1980, p. 17.
- LANFRY G., CHIROL E., BAILLY J., *le Tombeau des cardinaux d'Amboise*, Rouen, 1959.
- LOTH J., *la Cathédrale de Rouen. Son histoire, sa description*, Rouen, 1879, p. 239.
- POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686, p. 54-55.

Les Vitraux de saint Romain

En 1518, la confrérie de Saint-Romain qui s'abritait auparavant dans une chapelle du bas-côté sud de la nef obtient de la confrérie des Saints-Innocents la chapelle qui se trouve dans le transept sud, plus grande et mieux placée¹²⁴². Cet échange, à l'avantage de la confrérie de Saint-Romain fut probablement défendu voire encouragé par le chapitre. En contrepartie, les confrères, et parmi eux Jacques Le Lieur, promettent de financer eux-mêmes la décoration de la chapelle. Au début de l'année 1521, ils demandent l'autorisation de faire agrandir les deux baies pour mettre en place deux nouveaux vitraux, l'un financé par Jacques Le Lieur et l'autre certainement par l'ensemble de la confrérie¹²⁴³.

Baie 28

DESCRIPTION

Le vitrail a été endommagé au registre inférieur et complété par certains panneaux d'une vie de saint Eustache réalisée par Jean Barbe vers 1511-1512¹²⁴⁴. Le reste du vitrail est dans un état correct même si quelques détails ont été légèrement effacés.

Il est composé d'un tympan à trois écoinçons figurés et de trois lancettes divisées en trois registres. Les scènes se lisent de gauche à droite et de haut en bas.

La naissance de saint Romain

Les parents du saint, étendus dans leur lit, reçoivent la bonne nouvelle des mains d'un ange. Au sommet, blason de la confrérie de Saint-Romain, constitué de deux fers enchevêtrés. Il se trouvait aussi dans les autres écoinçons mais n'a pas été restitué lors du dernier remontage¹²⁴⁵.

Saint Romain à la cour du roi

Le saint, entré au service du roi, lui rend hommage.

Intronisation comme archevêque de Rouen

Assis sur un trône et en prière, Romain est intronisé par un autre archevêque et par le chapitre sous le regard du roi.

¹²⁴² ADSM G 2149 f°315 r° et v°. Allinne 1913, p. 3.

¹²⁴³ ADSM G 2150, f°130 v°, Délibérations capitulaires, 13 mars 1520 : « *Ad expositionem dicti domini de la place permissum fuit magistris et confratribus Beati Romani in ecclesia fundata quod augmentari faciant formulas vitrinarum in cappella nova eisdem nuper tradita ut ibidem situ faciant novas vitrinas et honestas eo tamen cessante quod fiat aliqua deformitas in lathomia* », publié dans *Ibid.*, p. 4. ADSM G 2150, f°119 v°, Délibérations capitulaires, 4 janvier 1520, Jacques Le Lieur déclare prendre à sa charge l'un des deux vitraux : « *Exposito de quadam victrina quam dominus de Brametot fieri facere intendit in cappella nova sancti Romani placuit praefatis dominis laudando eius devocionem situari absque tamen preiudicio ecclesie nec fiat appertura quod preiudicare possit* », publié dans *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴⁴ LVHN 2001, p. 344.

¹²⁴⁵ Delsalle 1996, p. 101.

Le miracle de la gargouille

Saint Romain a capturé le dragon à l'aide du prisonnier, qui retient la bête avec son étole. À l'arrière-plan, deux gardes et une vue de Rouen : la côte Sainte-Catherine avec l'abbaye Sainte-Catherine, le château royal avec la chapelle Saint-Romain et la cathédrale avec la tour de Beurre et la tour Saint-Romain.

Le miracle du saint chrême

Saint Romain agenouillé prie pour que le vase contenant le saint chrême, qu'un des clercs avait brisé, se reconstitue miraculeusement. À l'arrière-plan, des bourgeois rouennais, peut-être des membres de la confrérie de Saint-Romain, se mêlent aux clercs de la cathédrale.

Le miracle de l'inondation

Saint Romain, d'un geste de bénédiction, arrête l'inondation de Rouen. Il est accompagné de bourgeois rouennais qui s'apparentent aux personnages de la scène précédente. À l'arrière-plan, une vue de la ville, avec en contrebas la Seine, un pont, des bateaux, des logements et, en haut à gauche, la côte avec l'abbaye Sainte-Catherine, la flèche de la chapelle Saint-Michel et l'escalier construit au début du XIV^e siècle par Enguerrand de Marigny.

La messe miraculeuse

Saint Romain, lors de la célébration de la messe et de l'élévation de la coupe contenant le sang du Christ, entend l'annonce de sa mort symbolisée par la main de Dieu et par deux anges. Quatre clercs agenouillés en prière assistent le saint.

Le privilège de Saint-Romain accordé par le roi

Le roi accorde à l'archevêque et au chapitre le privilège de libérer et de gracier un prisonnier le jour de l'Ascension. Assis sur son trône, il remet le document entre les mains de l'archevêque, agenouillé à ses pieds. Derrière eux, un personnage coiffé d'un chapeau semblable à celui du roi, qui appartient certainement à la cour royale, et des bourgeois rouennais. À l'arrière-plan, à travers la petite fenêtre, la vue d'un fleuve avec plusieurs bateaux, peut-être la Seine.

Remise des clés de la prison au chapitre

Le bailli remet les clés de la prison à quatre membres du chapitre. Un greffier enregistre cet acte par écrit tandis que quatre bourgeois observent la scène.

Première scène de la procession de Saint-Romain

Le prisonnier libéré se prépare à soulever trois fois la châsse de saint Romain dans la chapelle Saint-Romain, sur la place de la vieille tour. Il est entouré des membres de la confrérie tenant des verges. À l'arrière-plan à droite, vue de Rouen.

Deuxième scène de la procession de Saint-Romain

Le prisonnier, couronné de fleurs blanches, porte la châsse de saint Romain jusqu'à l'autel principal de la cathédrale, suivi des bourgeois.

Troisième scène de la procession de Saint-Romain

Il ne reste rien de cette scène qui représentait très certainement la fin de la procession : le prisonnier traverse le bas du chœur pour se rendre jusqu'à la chapelle Saint-Romain où avait lieu une messe basse.

BIBLIOGRAPHIE

ALLINNE M., *les Vitraux de la chapelle Saint-Romain à la cathédrale de Rouen. Étude iconographique*, Rouen, 1913.

DELSALLE L.-R., « Le vitrail de la vie de saint Romain (cathédrale Notre-Dame, baie 28) et l'histoire de Rouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, t. XLIV, 1996, p. 97-122.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 344.

Louis XII : images d'un roi de l'Imperator au Père du peuple, Château de Blois, 18 décembre 1987-14 février 1988, 1987, p. 35.

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 18, p. 83 et 85, pl. XCII-XCV.

Baie 30

DESCRIPTION

La verrière est en bon état mais elle a été amplement restaurée en 1709 et en 1920, surtout dans sa partie supérieure¹²⁴⁶. La date de sa réalisation, 1521, est inscrite à deux reprises en haut de la scène centrale. C'est Jacques Le Lieur, dont le blason se trouve au centre, qui a offert cette verrière¹²⁴⁷.

Elle est composée d'un tympan à trois écoinçons et de trois lancettes sur deux registres. Conformément, semble-t-il, à la disposition originelle, les scènes se lisent actuellement de haut en bas et de droite à gauche, celle du tympan étant la dernière.

Sept épisodes caractéristiques de la vie du saint ont été choisis pour représenter ses vertus, elles-mêmes figurées au sein de chaque scène et dont une inscription rappelle la présence.

La naissance de saint Romain, représentée de façon très anecdotique dans la baie 28, est ici la première scène du cycle. La mère du saint est allongée dans son lit, tandis que la Foi, munie d'un cierge et coiffée d'une feuille de laurier, tient l'enfant dans ses bras. Comme dans la représentation habituelle de la naissance de saint Jean-Baptiste, une femme prépare le bain du nouveau-né au premier plan.

L'élection de saint Romain comme évêque par le chapitre est également présente dans le tympan de la baie 28. Ici, c'est un membre du chapitre qui préside à son élection alors que le roi accomplissait cet acte dans la baie voisine. Saint Romain est agenouillé devant les mem-

¹²⁴⁶ LVHN 2001, p. 344-345.

¹²⁴⁷ ADSM G 2150, f°119 v°, Délibérations capitulaires, 4 janvier 1520 : « *Exposito de quadam victrina quam dominus de Brametot fieri facere intendit in cappella nova sancti. Romani placuit praftis dominis laudando eius devocionem situari absque tamen preiudicio ecclesie nec fiat appertura quod preiudicare possit* », publié dans Allinne 1913, p. 5.

bres du clergé. Son élection est inspirée par la Prudence qui se tient à sa gauche, coiffée d'un cercueil, miroir et crible à la main.

Le privilège de Saint-Romain, sous forme allégorique : l'évêque dirige sa crosse vers la relique du bras de saint Romain pour intercéder devant la Justice couronnée — portant la balance, une épée et un sceptre — afin que le prisonnier soit libéré.

Saint Romain chasse les démons d'un temple païen, le temple de Vénus, symbole de son combat contre le paganisme dans la région ; les démons à têtes d'animaux se trouvent à droite. Il est assisté de la Force, coiffée d'une enclume et retenant de sa main droite un dragon.

Saint Romain est tenté par le démon qui avait pris l'apparence d'une femme. On reconnaît sa vraie nature à ses pattes qui dépassent de sa robe. L'archevêque repousse d'un geste la tentation, aidé par la Tempérance qui est coiffée d'une horloge et qui tient une paire de lunettes. À l'arrière-plan à droite, le diable repoussé tombe dans un puits.

La mort de saint Romain, entouré de toutes les vertus théologiques et cardinales, présidées par l'Espérance coiffée d'un navire et tenant un cierge. Certaines vertus possèdent des attributs supplémentaires : la Foi porte une crucifixion et est coiffée d'une église ; la Justice tient une équerre à la place de la balance ; un sablier se trouve aux pieds de la Tempérance. Enfin, la Charité, que l'on retrouve au tympan, est coiffée d'un pélican et porte un cœur enflammé.

Saint Romain apparaît au vieillard. Les trois scènes du tympan représentent un épisode qui a lieu après la mort du saint. Il apparaît célébrant la messe à un vieillard, accompagné de la Charité et de dix autres saints évêques rouennais. Cette représentation insiste sur la prédominance de saint Romain sur les autres archevêques de Rouen, car c'est lui qui accomplit la messe en place centrale.

BIBLIOGRAPHIE

ALLINNE M., *les Vitraux de la chapelle Saint-Romain à la cathédrale de Rouen. Étude iconographique*, Rouen, 1913.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 344-345.

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 81 à 83, pl. LXXXVII-XCI.

Cathédrale : tapisseries de la vie de saint Jean-Baptiste, de saint Georges et de la Vierge (1494 – avant 1510)

- ❖ Emplacement : stalles
- ❖ Support : tapisseries
- ❖ Datation : 1494–avant 1510 (disparues)
- ❖ Commanditaire : Georges d'Amboise
- ❖ Financement : Georges d'Amboise
- ❖ Tapissier : inconnu

Georges d'Amboise offre des tapisseries à ses armes avec les vies de saint Jean-Baptiste, saint Georges et la Vierge pour recouvrir les stalles achevées aux alentours de 1470. Cette commande fait certainement partie des nombreux embellissements effectués par l'archevêque durant son épiscopat (1494-1510). Ces trois saints, pour lesquels il avait une dévotion personnelle, sont également présents sur son tombeau (notice) et dans d'autres œuvres commandées par l'archevêque¹²⁴⁸.

Bibliographie

CHIROL E., *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Rouen, 1952, p. 209.
LOTH J., *la Cathédrale de Rouen. Son histoire, sa description*, Rouen, 1879, p. 239.

¹²⁴⁸ Au château de Gaillon, le cardinal était représenté agenouillé devant saint Jean-Baptiste prédicateur, voir **Chirol 1952**, p. 209. Saint Georges combat le dragon sur le bas-relief exécuté par Michel Colombe en 1509 pour le retable de l'autel de la chapelle haute du château, aujourd'hui conservé au Louvre.

II – Saint-Étienne-la-Grande-Église

Saint-Étienne-la-Grande-Église : L'aménagement iconographique de la nouvelle paroisse (vers 1500 – 1525)

1. Les vitraux

- ❖ Emplacement : baies est, ouest, sud
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500–1525
- ❖ Commanditaire : paroisse
- ❖ Financement : paroissiens (dont Michel Flandrin et la famille Pilloys)
- ❖ Peintre verrier : inconnu ; atelier de Jean Barbe (?)

2. La sculpture de saint Etienne

- ❖ Emplacement : au-dessus de l'autel, mur sud (?)
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1509–1512
- ❖ Commanditaire : paroisse
- ❖ Financement : inconnu
- ❖ Sculpteur : Pierre des Aubeaux (saint Etienne) ; Roulland le Roux (chapiteau)



Les célébrations liturgiques de la paroisse Saint-Étienne-la-Grande-Église, autrefois située dans la chapelle du Saint-Esprit, jouxtant le chœur de la cathédrale, gênaient le bon déroulement de la grand-messe¹²⁴⁹. C'est pourquoi, en 1496, le chapitre décide de la reloger au rez-de-chaussée de la tour de Beurre dont la construction a commencé depuis 1487¹²⁵⁰. En échange, les paroissiens s'engagent à la faire paver de « carrels » et de « parfaire les fournements de vitres et assouvir le lieu de verrerie et hucherie, asseoir l'autel et l'image de saint Étienne »¹²⁵¹.

¹²⁴⁹ Farin 1976, t. 1, p. 60 ; Pommeraye 1686, p. 36.

¹²⁵⁰ ADSM G 2145.

¹²⁵¹ Jouen 1932, p. 74.

Le Credo apostolique

L'ensemble vitré était à l'origine composé de six baies dans lesquelles un Credo de douze apôtres était surmonté d'un registre comprenant six scènes de la vie du Christ. Les apôtres sont représentés en pied avec leurs attributs habituels et les phylactères sur lesquels sont inscrits les articles du Credo.

Pour L.-R. Delsalle, le programme vitré a été réalisé en deux temps : les apôtres, vers 1500, puis les scènes de la vie du Christ après la Résurrection, par l'atelier de Jean Barbe vers 1525-1526¹²⁵².

Les verrières, très fragiles, ont été réparées et restaurées à de multiples reprises¹²⁵³.

Description

BAIE 54

Saint Pierre tient une clef et *saint André* la croix en X. Au-dessus, *la pêche miraculeuse*.

BAIE 56

Saint Jacques porte ses attributs habituels de pèlerins (bâton, chapeau, bourse, coquilles) et *saint Jean* la coupe empoisonnée de laquelle surgit un dragon. Ils sont surmontés de *l'Ascension* entourée des douze apôtres et de la Vierge. Au bas de la scène, une famille de donateurs non identifiée est en prière.

BAIE 58

Philippe (?) – Barthélemy (?)

Il ne reste plus dans cette verrière endommagée que *l'Incrédulité de saint Thomas* au registre supérieur.

BAIE 60

Matthieu (?) – Thomas (?)

La verrière a été entièrement détruite.

BAIE 62

Saint Paul tient un livre et l'épée et *saint Jude* le livre et la lance. Au-dessus, *les pèlerins d'Emmaüs*.

¹²⁵² Delsalle 1997, p. 116-117. Les comptes du 27 janvier 1526 mentionnent une verrière où se trouve la Madeleine exécutée par Jean Barbe (ADSM G 6558 f°178 r°), puis le 24 décembre 1526 deux verrières neuves également en lien avec peintre verrier (ADSM G 6858).

¹²⁵³ Elles subissent des réparations dès le XVI^e siècle Delsalle 1997, p. 112. Pour l'état des vitraux et leur restauration, voir LVHN 2001, p. 348-349.

BAIE 64

Jacques le Mineur (?) – Simon (?)
Il ne reste rien de cette verrière.

La disposition actuelle n'est probablement pas celle voulue à l'origine car les divers éléments ont visiblement été plusieurs fois déplacés, notamment les épisodes de la vie du Christ¹²⁵⁴. On sait qu'un *Noli Me Tangere* et peut-être, comme l'a pressenti Jean Lafond, la représentation de « Pierre, m'aimes-tu ? », situés probablement dans la baie 58 et 60, complétaient les différentes apparitions du Christ¹²⁵⁵. Il est probable que l'ordre des scènes suivant la Résurrection n'ait pas été calqué sur la chronologie des Évangiles mais adapté à l'ordre traditionnel de représentation des apôtres qui avaient été réalisés et posés vers 1500.

¹²⁵⁴ Au début du XIX^e siècle, **Gilbert 1837**, p. 100, décrit *l'Incrédulité de saint Thomas* dans la baie 64.

¹²⁵⁵ ADSM G 6558, f°178 r°, le 27 janvier 1526 « Baillé le 27^e jour dudit mois au verrier qui a fait la verrière où est la Magdeleine [...] 85 s. ». **Delsalle 1997**, p. 109-110.

La sculpture de saint Étienne

Cette sculpture a été commandée à Pierre des Aubeaux vers 1509-1512¹²⁵⁶. La statue, peinte par Louis Le Pilleur¹²⁵⁷, fut placée, peut-être sur l'autel, dans un tabernacle exécuté par Roulland le Roux¹²⁵⁸. Elle était visiblement accompagnée d'une représentation sculptée de la Vierge et de la Trinité. La sculpture, qui a été intégrée plus tardivement au retable actuel, a été largement restaurée. Ainsi, la tête du saint, sa main gauche et le livre, la palme, le dais et certaines parties des piédroits ont été entièrement restitués au XIX^e siècle¹²⁵⁹.

Description

Saint Étienne est vêtu de la dalmatique et porte un livre et la palme du martyr. Dans les piédroits se trouvent quatre bourreaux lui jetant des pierres.

¹²⁵⁶ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1509 à Pâques 1512 : « Il a esté marchandé par les ditz tresoriers du consentement de plusieurs des paroissiens à Pierres Alobeaux, tailleur d'ymages, de faire ung saint Estienne de pierre du Val des Leux, et doit estre sa tunicque en drap d'or eslevé, et doit tenir lad. pierre et faire led. ymage prest, et le rendre en lad. église toutesfoys qu'il plaira ausd. paroissiens et pour ce faire doit avoir la somme de XXX l., et lesd. tresoriers et paroissiens le feront aider à mectre en place avec led. ouvrier et ses compagnons » ; « Baillé à Pierres Alobeaux, tailleur d'images sus le marché qu'il a fait de faire le saint Estienne ainssy que devant est dit quatre escus à la croisecte qui valloient pour lors XXXIIII s. pièce, VJ l. XVJ s. » ; Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1512 à Pâques 1515 : « Plus païé à Pierres Aubeaux, la veille de Noël pour avoir fait le saint Estienne de ce qui luy falloit de reste la somme de XXIIII l. IIIJ s. », publié dans **Allinne 1913**, p. 125.

¹²⁵⁷ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1518 à Pâques 1521 : « Item baillé à Louys le Pilleur, painstre, qui a estoflé la Trinité, la Nostre-Dame, le Saint-Estienne avec leurs tabernacles, par marché fait a luy présent Cardin Dumont, - LV l. », publié dans *Ibid.*, p. 126.

¹²⁵⁸ ADSM G 6558, Comptes de l'église Saint-Étienne de Pâques 1515 à Pâques 1518 : « Payé à maistre Roullant le Roux, machon, pour le chapistiel de pierre de Saint Estienne comme il apert par sa quittance s. L l. ».

¹²⁵⁹ **Allinne 1913**, p. 127-128.

Bibliographie générale

ALLINNE M., « Une œuvre inédite du sculpteur Pierre des Aubeaux : le saint Étienne de l'Église Saint-Étienne dite de la grande Église Notre-Dame de Rouen », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1913, p. 125-128.

CARMENT-LANFRY A.-M., « Cathédrale de Rouen. Chapelle Saint-Étienne-la-Grande-Église », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1976-1977, tome XXXI, p. 151-156.

DELSALLE L.-R., « Au service de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, une dynastie de maîtres verriers aux XV^e et XVI^e siècles : les Barbe et leurs alliés », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1997, p. 107-132.

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 1, p. 59-60.

JOUEN (chanoine), *la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1932, p. 74.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 339, 348-349.

POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686, p. 36.

RITTER G., *les Vitraux de la cathédrale de Rouen XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 16-17, 74, pl. LXXVI, LXXVII.

III – Saint-Ouen



Saint-Ouen : hagiographie et mémoire chrétienne (1325 – 1499)

1. Le programme vitré

- ❖ Emplacement : chapelles rayonnantes et fenêtres hautes du chœur, du transept et de la nef
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : 1325-1499
- ❖ Commanditaires : Jean Roussel (1325-1339) ; Guillaume d'Estouteville (1467-1483) ; Antoine Bohier (1498-1499) ; chapitre
- ❖ Financement : fabrique
- ❖ Peintre verrier : ateliers régionaux (1325-1339) ; atelier Guillaume Barbe (1467-1483) ; Michel Trouvé et Geoffroy Masson (1498-1499)

2. Les clefs de voûte

- ❖ Emplacement : chœur
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : 1325-1339
- ❖ Commanditaires : Jean Roussel ; chapitre
- ❖ Financement : fabrique
- ❖ Sculpteur : inconnu

3. Le portail sud « des Marmousets »

- ❖ Emplacement : transept sud
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : début du XV^e siècle
- ❖ Commanditaires : Jean Roussel ; chapitre
- ❖ Financement : fabrique
- ❖ Sculpteur : inconnu

Bien que réalisé à des époques différentes — vers 1325, vers 1467-1483 et vers 1498-1499 — le programme vitré et sculpté présente une iconographie homogène élaborée au début du XIV^e siècle par l'abbé Jean Roussel.

LE PROGRAMME VITRE (1325–1499)

Les vitraux sont en très bon état de conservation car ils ont échappé aux destructions des protestants en 1562 ainsi qu'au vandalisme révolutionnaire, puis ont été déposés et mis à l'abri pendant les deux guerres mondiales¹²⁶⁰.

Description

Verrières des fenêtres basses du chœur

Les verrières des fenêtres basses du chœur ont été réalisées par plusieurs ateliers entre 1325 et 1339¹²⁶¹. Une scène est développée sur chaque lancette et les dais d'architecture sont ornés d'une multitude de figurines¹²⁶².

Chapelle de la Vierge

BAIE 4

Ces représentations se situaient vraisemblablement dans la baie d'axe (baie 0).

Sainte Marguerite – Christ montrant ses plaies – sainte Catherine

Chapelle Saint-Jean

Les trois verrières de cette chapelle sont consacrées à saint Jean-Baptiste, saint Jean et saint Jacques le Majeur et sont chacune composées de trois lancettes.

BAIE 5

Verrière de la *vie de saint Jean-Baptiste*.

Naissance de saint Jean-Baptiste.

Baptême du Christ.

Décollation de saint Jean-Baptiste.

BAIE 7

Verrière de la *vie de saint Jean l'Évangéliste*.

Saint Jean écrit l'Évangile.

¹²⁶⁰ Pour l'état et la restauration des vitraux, voir **LVHN 2001**, p. 367-384.

¹²⁶¹ Jean Lafond reconnaît trois ateliers régionaux principaux influencés par la miniature parisienne.

¹²⁶² Leur iconographie est décrite dans le tableau 5.

Supplice de saint Jean devant la Porte latine.

La troisième scène a disparu.

BAIE 9

Verrière de la *vie de saint Jacques le Majeur*.

Il ne reste qu'une seule scène, au centre, sur les trois qui composaient cette verrière.

*Miracle du pendu dépendu*¹²⁶³.

Chapelle Saint-André

Les trois verrières, composées de trois lancettes, sont consacrées à la *vie de saint André*.

BAIE 6

Vocation de saint André et saint Pierre.

Saint André sauve un homme d'un incendie.

Saint André, saint Pierre et saint Jacques répondent à l'appel du Seigneur.

BAIE 8

Saint André chasse de la ville de Nicée sept démons changés en chiens.

Saint André ressuscite le jeune homme tué par les chiens.

*La dispute de saint André avec le proconsul Égée*¹²⁶⁴.

BAIE 10

Saint André frappé par les bourreaux.

Saint André meurt sur la croix.

La dernière scène de cette verrière a disparu.

Chapelle Saint-Matthieu

Cette chapelle contient trois verrières à deux lancettes consacrées à la *vie de saint Matthieu*.

BAIE 15

*Saint Matthieu et les mages*¹²⁶⁵.

La prédication de saint Matthieu.

¹²⁶³ Saint Jacques sauve un jeune pèlerin injustement pendu ; au premier-plan, ses parents en prière.

¹²⁶⁴ Saint André veut démontrer le mystère de la croix à une petite assemblée ; le proconsul n'y croit pas et menace le saint.

¹²⁶⁵ Le saint démontre aux magiciens qu'ils n'ont pas autant de pouvoir que lui car ils n'arrivent pas à ressusciter les deux dragons.

BAIE 13

*Saint Matthieu ressuscite le fils du roi d'Éthiopie.
Saint Matthieu reçoit les présents du peuple.*

BAIE 11

*Baptême du roi Égippe et de sa famille.
Le martyre de saint Matthieu.*

Chapelle Saint-Barthélemy

Les trois verrières sont composées de deux lancettes et illustrent la *vie de saint Barthélemy*.

BAIE 12

*Les indiens interrogent l'idole Bérith habitée par le diable.
Saint Barthélemy exorcise la fille du roi Polemius.*

BAIE 14

*Prédication de saint Barthélemy.
Le baptême du roi Polemius.*

BAIE 16

*Saint Barthélemy comparaît devant le roi Astrages, successeur de Polemius, et refuse de sacrifier aux idoles.
Saint Barthélemy est écorché vif.*

Chapelle Saint-Étienne

Cette chapelle contient une grande verrière à six lancettes avec la *vie de saint Étienne*.

BAIE 17

*Dispute de saint Étienne avec les Juifs.
Lapidation de saint Étienne.
Apparition de Gamaliel au prêtre Lucien¹²⁶⁶.
Le prêtre Lucien raconte sa mission à l'évêque Jean.
L'invention des reliques de saint Étienne.*

¹²⁶⁶ Gamaliel apparaît trois fois au prêtre Lucien pour lui signifier l'emplacement du corps d'Étienne. Il lui apprend que le cercueil d'Étienne sera rempli de roses rouges car il a connu le martyre. Lucien raconte sa vision à l'évêque Jean de Jérusalem qui fait déterrer les cercueils et reconnaît celui d'Étienne. Ses reliques sont alors transportées dans une église de Jérusalem.

La translation des reliques.

Chapelle Saint-Nicaise

Cette chapelle contient une grande verrière à six lancettes avec la *vie de saint Nicaise*.

BAIE 18

Saint Denis et saint Nicaise envoyés en mission évangélique par le pape Clément.

Prédication de saint Nicaise dans le Vexin.

Il chasse un dragon de la ville de Vaux.

Saint Nicaise chasse un démon caché dans un rocher.

Martyre de saint Nicaise et de ses compagnons.

Les trois martyrs se rendent après leur mort au gué de l'Epte.

Chapelle Saint-Éloi

Cette chapelle contient une grande verrière mixte à six lancettes avec les *vies de saint Éloi et saint Thomas Becket*.

BAIE 19

Saint Éloi forgeron.

Saint Éloi élevé à l'épiscopat.

Saint Éloi protecteur des infirmes et des chevaux.

Saint Thomas Becket devant le roi Henri II.

La rupture entre le roi et l'archevêque.

Le meurtre de saint Thomas Becket.

Chapelle Saint-Michel

Il ne reste qu'une seule scène de cette grande verrière à six lancettes consacrée à *l'histoire de saint Michel*.

BAIE 20

Saint Michel introduit une âme au paradis.

Verrières des fenêtres hautes du chœur

Les verrières des fenêtres hautes du chœur ont été réalisées entre 1325 et 1339.

BAIE 202

Pierre – Ouen – Paul

Saint Pierre porte une clef.

Saint Ouen est revêtu des habits épiscopaux et fait le geste de bénédiction.

Saint Paul tient une épée et un livre.

BAIE 204

Jean – André – Philippe

Saint Jean l'Évangéliste a été doté d'une épée qui ne devait pas être son attribut d'origine.

Saint André possède la croix en X et le livre.

Saint Philippe tient un livre et une épée.

BAIE 206

Barthélemy – Thomas – Jacques le Mineur – Jacques le Majeur – Simon – Jude

Tous les apôtres portent un livre.

Saint Barthélemy tient un coutelas.

Saint Thomas porte la lance.

Saint Jacques le Mineur pointe une épée vers le bas, qui a pu être ajoutée postérieurement car ce n'est pas son attribut habituel.

Saint Jacques le Majeur a tous les attributs du pèlerin – chapeau, bâton, besace.

Saint Simon a également été doté d'une épée plus tardivement. Peut-être portait-il une scie à l'origine ?

Saint Jude tient l'épée qui n'est pas non plus son attribut.

BAIE 208

Barnabé – Matthieu – Luc – Marc – Romain – Mellon

Saint Barnabé tient dans sa main une flamme, attribut atypique.

Saint Matthieu a une petite boîte ouverte.

Saint Luc a un attribut difficile à identifier.

Saint Marc tient un attribut rare – une corde enroulée – qui est l’instrument de son supplice.

Saint Romain est revêtu de ses habits épiscopaux et enroule son étole autour de la gargouille.

Saint Mellon, habillé de ses habits d’évêque, fait le geste de bénédiction.

BAIE 210

Benoît – Martin – Jérôme – Grégoire – Maur – Ansbert

Saint Benoît, revêtu de son habit de moine, tient crosse et livre.

Saint Martin en évêque porte un livre.

Saint Jérôme, habillé avec ses attributs cardinalices, est assis devant un pupitre sur lequel se trouve un livre ouvert.

Saint Grégoire est représenté en pape et fait le geste de bénédiction.

Saint Maur, qui a la tonsure, porte tout de même son costume archiépiscopal.

Saint Ansbert, évêque de Rouen, fait le geste de bénédiction.

Verrières des fenêtres hautes du transept

Les verrières des fenêtres hautes du transept ont été exécutées entre 1467 et 1483 par l’atelier de Guillaume Barbe. Les baies contiennent cinq lancettes dans lesquelles alternent évêques et abbés, revêtus de leurs habits de fonction et portant un livre. L’iconographie de ceux qui sont figurés avec leur attribut est détaillée ci-dessous.

BAIE 212

Nicolas – Leufroy – Éloi – Wandrille – Lubin

Bien qu’Éloi, Wandrille et Lubin soient tous trois revêtus de leurs habits épiscopaux, l’alternance archevêque/abbé est respectée puisque Wandrille était également abbé de Saint-Wandrille.

Saint Nicolas est représenté avec les trois enfants dans un baquet.

Saint Éloi tient son attribut, le marteau.

Saint Wandrille tient la maquette de l’église abbatiale qu’il dirigeait.

BAIE 214

Rémi – Philibert – Julien – abbé – Piat

Saint Rémi avait une colombe perchée sur sa crosse.

BAIE 218

Les saints de cette verrière ont été réalisés vers 1450-1460 pour un emplacement inconnu, et réemployés à une date indéterminée dans cette baie qui devait, à l'origine, comporter cinq saints en rapport avec le programme d'ensemble.

Anselme – Augustin – Ambroise – Jérôme – saint

BAIE 220

Laurent – Laumer – Ambroise – Germer – Augustin

Verrières des fenêtres hautes de la nef

Les verrières ont été réalisées vers 1498-1499, notamment par les peintres verriers Michel Trouvé et Geoffroy Masson, pour les cinq premières travées des fenêtres hautes méridionales de la nef. Comme dans les fenêtres hautes du transept, les baies contiennent cinq lancettes dans lesquelles alternent évêques et abbés, revêtus de leurs habits de fonction et portant un livre, sans autre attribut distinctif.

BAIE 222

Austremoine – Basile – Hylaïre – Évroult – Géraud

BAIE 224

Raoul – Wulfran – Jérôme – Romain (?) – Leu

Saint Jérôme est le seul saint à être représenté en cardinal avec le lion comme attribut.

BAIE 226

Évêque – Bertin – Autun – Lénat – Germain

BAIE 228

Vast – Évroult – Lô – Hugues – Guillaume

BAIE 230

Sever – Valéry – Rémy – Magloire – Romain

Bibliographie

LAFOND J., *les Vitraux de l'Église Saint-Ouen de Rouen*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, IV-2/1, Paris, 1970.

POTTIER P., « Le programme iconographique dans les fenêtres hautes à Saint-Ouen de Rouen. XV^e-XVI^e siècles », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, Octobre 1993-Septembre 1994, p. 32-47.

LES CLEFS DE VOÛTE (1318-1339)

Ces clefs de voûte, situées dans le chœur, ont été réalisées durant la première campagne de travaux de l'église.

Description

Baptême du Christ.

Lapidation de saint Étienne.

Décollation de saint Jean-Baptiste.

Couronnement de la Vierge.

Analyse iconographique

Les clefs de voûte reprennent littéralement l'iconographie des chapelles basses du chœur, puisqu'on y trouve deux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, le baptême du Christ et la décollation, ainsi que la lapidation de saint Étienne.

Bibliographie

MASSON A., « Église Saint-Ouen », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p.109.

MASSON A., *l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1930, p. 68.

LE PORTAIL DES MARMOUSETS (DEBUT XV^E SIECLE)

On ne sait pas exactement à quel moment fut réalisé le portail du bras sud du transept, faute de sources. On suppose qu'il fut sculpté au début du XV^e siècle, lors de la première campagne de construction du transept¹²⁶⁷. Quoiqu'il en soit, son style et son iconographie restent dans la lignée du projet établi au début du XIV^e siècle par Jean Roussel.

Les sculptures, désormais très endommagées, ont, pour la plupart, été identifiées par A. Masson en 1930¹²⁶⁸.

Description

Le tympan comporte trois registres se lisant de bas en haut : la mort de la Vierge, son Assomption puis son couronnement par le Christ.

Une unique voussure sur laquelle se trouvent quatorze personnages encercle le tympan :

Ange avec couronne – Ange avec couronne
Saint martyr avec palme et clou (?) – Saint Michel vainqueur du dragon
Saint Laurent avec gril – Saint Étienne
Saint Vincent avec l'épée triple – Saint Nicaise (?)
Sainte martyre – Sainte Catherine avec la couronne et la roue dentée
Sainte martyre – Sainte Marguerite en prière sur le dragon
Saint Paul (?) – Saint Pierre (?)

Le trumeau a été refait et les deux statues ont disparu, mais il est probable que s'y trouvait *saint Ouen* entouré de deux anciens patrons de l'abbatiale, *saint Pierre* et *saint Paul*.

Sur les quadrilobes des piédroits et du trumeau est illustrée en quarante épisodes *l'histoire de saint Ouen* qui commence en bas à droite. Les scènes se lisent de droite à gauche puis de gauche à droite, et ainsi de suite.

*Bénédictio de saint Ouen par saint Coloman*¹²⁶⁹ (1).

*La source miraculeuse*¹²⁷⁰ (2).

Saint Ouen à la cour de Dagobert (3-4).

- *Dagobert nomme Saint-Ouen référendaire* (3).

¹²⁶⁷ Des travaux ont lieu dans le transept en 1396. En effet, un marché est passé entre l'abbaye et des maçons pour la construction de la voûte des deux travées du bras nord (ADSM Tabellionage III, f°95).

¹²⁶⁸ Masson 1930, p. 73-75.

¹²⁶⁹ Saint Coloman reçoit l'hospitalité des parents de saint Ouen, Autaire et Aiga, qui lui demandent de bénir leurs enfants agenouillés au premier plan. Derrière eux se trouvent leur mère et une servante. À droite, saint Coloman les bénit.

¹²⁷⁰ Le saint enfant, désirant se baigner, fait jaillir une source pendant une période de sécheresse. L'enfant à droite frappe le sol avec sa baguette. À gauche, sa mère et une servante.

- *Dagobert remet la crosse épiscopale à Ouen et Éloi* (4).

Le voyage en Espagne (5-6).

- *Prédication*¹²⁷¹ (5).

- *La pluie miraculeuse arrête la sécheresse*¹²⁷² (6).

Guérison d'un paralytique¹²⁷³ (7).

Le pèlerinage à Rome (8-12).

- *La perte de son anneau épiscopal*¹²⁷⁴ (8).

- *Le pèlerinage dans les principaux sanctuaires de Rome*¹²⁷⁵ (9).

- *Le pape lui donne l'anneau*¹²⁷⁶ (10).

- *Il quitte Rome pour Rouen après y avoir exercé les fonctions épiscopales*¹²⁷⁷ (11).

- *Il retrouve son anneau épiscopal*¹²⁷⁸ (12).

Guérison de la possédée¹²⁷⁹ (13).

L'apparition de la croix¹²⁸⁰ (14).

Mort et funérailles de saint Ouen (15-19).

- *Saint Ouen fait ses dernières recommandations au roi Clotaire II* (15).

- *Mort de saint Ouen. Les anges emportent son âme au ciel* (16).

- *Transport du corps à Rouen* (17).

- *Les funérailles* (18).

- *Transfert du corps de saint Ouen par le nouvel évêque saint Ansbert* (19).

Scène de dévotion ou de guérison devant la châsse de saint Ouen (?) (20).

Guérison devant la châsse de saint Ouen (21).

Guérison de l'aveugle¹²⁸¹ (22).

¹²⁷¹ Le saint part en Espagne évangéliser les fidèles. À droite, on distingue des personnages assis devant Ouen en train de prêcher.

¹²⁷² Par ses prières, il arrête la sécheresse. De l'eau tombe entre des fidèles agenouillés sur la droite et saint Ouen.

¹²⁷³ De retour en France, il guérit un meunier paralysé de la main droite pour avoir travaillé le dimanche. Le meunier est agenouillé devant sa meule et tend la main à saint Ouen.

¹²⁷⁴ Lors de son voyage en bateau, le saint baigne ses mains dans l'eau et perd son anneau épiscopal dans la mer.

¹²⁷⁵ Saint Ouen parmi d'autres fidèles en prière devant une sculpture de saint non identifié (saint Pierre ?).

¹²⁷⁶ Le pape sur son lit de mort, accompagné d'un autre personnage, fait don de l'anneau papal à saint Ouen agenouillé, les mains jointes.

¹²⁷⁷ Obéissant au pape, saint Ouen reste à Rome pour exercer sa nouvelle fonction. Dieu l'autorise à quitter la ville en lui envoyant pendant la messe un ange portant un phylactère où il est écrit qu'il doit se rendre à la Porte latine pour nommer pape le premier pèlerin venu. Saint Ouen célèbre la messe devant l'autel, les fidèles agenouillés dans son dos, et un ange lui apparaît en haut à gauche.

¹²⁷⁸ Lors de son voyage de retour, il envoie un serviteur chercher du poisson dans lequel il retrouve son anneau. Saint Ouen est assis à une table entre deux personnages.

¹²⁷⁹ De retour d'un voyage à Cologne, le saint au centre du médaillon lève la main droite pour exorciser la femme devant lui. Il reste une trace encore visible du diable s'envolant au-dessus de la tête de saint Ouen.

¹²⁸⁰ Le saint visitait son diocèse lorsqu'une croix lui apparut, signe qu'il devait élever à cet endroit un monastère, la Croix-Saint-Ouen qui prit le nom de Croix-Saint-Leufroy.

¹²⁸¹ La sœur d'un chanoine, aveugle depuis de longues années, avait tenté en vain d'obtenir sa guérison en

Un prisonnier injustement puni est libéré grâce au saint (23-24).

- *Le prisonnier enchaîné* (23).
- *Le prisonnier délivré* (24).

Le voleur puni¹²⁸² (25-26).

- *Le vol* (25).
- *Le voleur démasqué* (26).

Guérison d'un jeune paralytique¹²⁸³ (27).

Scènes de dévotion devant la statue de saint Ouen (?) (28-30).

La dîme des Rots¹²⁸⁴ (31-35).

- *Procession* (31).
- *Procession* (32).
- *Procession* (33).
- *Le pont-levis cède* (34).
- *Les moines rentrent avec la châsse* (35).

Les donations du duc Richard¹²⁸⁵ (36-37).

- *Apparition du saint au duc* (36).
- *Le duc rapporte le bâton à l'abbaye et fait des donations* (37).

Le paysan puni¹²⁸⁶ (?) (38).

Guérison du jeune garçon¹²⁸⁷ (?) (39-40).

Bibliographie

MASSON A., *l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1930, p. 73-75.

faisant un pèlerinage à Tours. Elle demande alors à son frère de la conduire à Rouen ; il lui dit de retourner à Tours invoquer Ouen plutôt que Martin. C'est ce qu'elle fit. Elle s'endormit sur l'autel et saint Ouen vint la guérir pendant son sommeil. Une femme est accroupie ; sa tête repose sur le côté de l'autel. Près d'elle, saint Ouen pose le doigt sur ses yeux.

¹²⁸² Lors d'une oraison devant la châsse de saint Ouen, un voleur vole la bourse d'un bourgeois. Lorsqu'il sort de l'église, il est brusquement immobilisé devant la maison du bourgeois volé. Quand ce dernier rentre chez lui, la bourse glisse entre les jambes du voleur. À droite, on distingue la femme du bourgeois dans la maison.

¹²⁸³ Au cours d'une procession, une femme pousse son enfant sous la châsse de saint Ouen, ce qui le guérit immédiatement.

¹²⁸⁴ Guillaume le Conquérant, duc de Normandie (1035-1087) et roi d'Angleterre (1066-1087), avait supprimé à l'abbaye le droit de percevoir la dîme des Rots. Les moines de Saint-Ouen se rendent à son château avec la châsse du saint, le pont-levis cède et le duc est obligé de revenir sur sa décision.

¹²⁸⁵ Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre (1189-1199) et duc de Normandie, s'était désintéressé du sort de l'abbaye ; saint Ouen lui apparaît au milieu de la nuit et lui laisse un bâton sur son lit comme preuve de son apparition ; au réveil, le duc rapporte le bâton à l'abbaye et y fait de nombreuses donations.

¹²⁸⁶ Un paysan qui avait travaillé le jour de la Saint-Ouen fut puni et frappé d'un coup de tonnerre. S'étant obligé à faire pénitence, il fut miraculeusement guéri.

¹²⁸⁷ Un jeune garçon qui ne pouvait plus se servir de ses jambes se glisse sous la châsse du saint et peut de nouveau marcher.

Bibliographie générale

- BLAISE A., « Programmes hagiographiques à Rouen au XIV^e siècle : les vitraux de l'abbatiale Saint-Ouen et de la cathédrale », *l'Artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles)*, sous la dir. de F. Joubert, Paris, 2006, p. 245-264.
- GASPERINI A., « Rouen méconnu. Les remparts de Rouen », *Les Amis des Monuments Rouennais*, 1994-1995.
- GAUTHIEZ B., « Paris, un Rouen capétien ? », *Anglo-Norman Studies*, 16, Proceedings of the Battle Conference 1993, Woodbridge, 1994, p. 132-133.
- GAZEAU V., « Guillaume de Volpiano en Normandie : état des questions », *Tabularia "Études"*, n°2, 2002, p. 45 [revue uniquement disponible sur internet : <http://www.unicaen.fr/mrsh/crahm/revue/tabularia/pdf/gazeau.pdf>].
- GILBERT P.-M., *Description historique de l'église de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1822.
- L'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, cat. exp., bibliothèque municipale de Rouen, 16 nov.-déc. 1979, Rouen, 1979.
- La Cathédrale de Rouen, seize siècles d'histoire*, Rouen, 1996, p. 49-60.
- LABBE Ph., *Novæ bibliothecæ manuscriptorum librorum*, Paris, 1657, t. 1, p. 364-390.
- LAFOND J., *les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, IV-2/1, Paris, 1970.
- Les Vitraux de Haute-Normandie*, Corpus Vitrearum, France, vol. 6, Paris, 2001.
- MASSON A., *l'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1930.
- MICHEL F., *Chronique des abbés de Saint-Ouen de Rouen publiée pour la première fois d'après un manuscrit du quatorzième siècle de la Bibliothèque du Roi*, Rouen, 1840.
- MOLLAT M. (dir.), *Histoire de Rouen*, Toulouse, 1979.
- PALAZZO E., *l'Évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999.
- POTTIER P., « Le programme iconographique dans les fenêtres hautes à Saint-Ouen de Rouen. XV^e-XVI^e siècles », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, Octobre 1993-Septembre 1994, p. 32-47.
- QUICHERAT J., « Documents inédits sur la construction de Saint-Ouen de Rouen », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3^e série, t. III (1852), p. 466-472.
- SCHLICHT M., *la Cathédrale de Rouen : remaniements et adaptations vers 1300*, thèse sous la direction de J.-P. Caillet, université Paris-X Nanterre, 1999.
- SCHLICHT M., « Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt » *Revue de l'Art*, n°138, 2002-4, p. 5-18.
- SOT M., « Gesta episcoporum, gesta abbatum », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 37, 1981, p. 16-17.
- VIOLETTE L., *l'Église métropolitaine de Rouen pendant la première période normande, X^e-XI^e siècles*, thèse sous la direction de P. Riché, université Paris-X Nanterre, 1994.
- VIOLETTE L., « Nicaise, du martyr du Vexin au saint rouennais. Valorisation de reliques par l'hagiographie au XI^e siècle », *Autour des morts. Mémoire et identité*, Actes du V^e colloque international sur la sociabilité, Rouen, 19-21 novembre 1998, Rouen, 2001, p. 379-380.
- VIOLETTE L., « Une étape décisive dans l'éveil des activités historiographiques au service du siège de Rouen : l'épiscopat de Maurille, moine de Fécamp », *Tabularia "Études"*, n°3, 2003, p. 61. [<http://www.unicaen.fr/mrsh/crahm/revue/tabularia/violette.pdf>].

Saint-Ouen : les pierres tombales (vers 1363 – vers 1441)

1. Pierre tombale de Nicolas Morel

- ❖ Emplacement originel : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1363
- ❖ Commanditaire : Nicolas Morel
- ❖ Financement : Nicolas Morel
- ❖ Sculpteur : inconnu

2. Pierre tombale de Robert Du Hamel et Meline

- ❖ Emplacement originel : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1365-1385
- ❖ Commanditaires : Robert Du Hamel et sa femme Meline
- ❖ Financement : Robert Du Hamel et sa femme Meline
- ❖ Sculpteur : inconnu

3. Pierre tombale de l'abbé Guillaume Le Merchier

- ❖ Emplacement originel : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1391
- ❖ Commanditaire : abbé Guillaume Le Merchier
- ❖ Financement : abbé Guillaume Le Merchier
- ❖ Sculpteur : inconnu

4. Pierre tombale de Jean Morelet et Nicole Daguenet

- ❖ Emplacement originel : chapelle de la Vierge
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1421-1430
- ❖ Commanditaires : Jean Morelet et sa femme Nicole Daguenet
- ❖ Financement : Jean Morelet et sa femme Nicole Daguenet
- ❖ Sculpteur : inconnu

5. Pierre tombale d'Alexandre et Colin de Berneval

- ❖ Emplacement originel : transept (?)
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1440
- ❖ Commanditaires : Alexandre et Colin de Berneval
- ❖ Financement : Alexandre et Colin de Berneval
- ❖ Sculpteur : inconnu

Les pierres tombales qui font partie des quelques vestiges mobiliers sculptés de l'abbatiale provenaient presque toutes de la chapelle de la Vierge. Bien que de dates et de commanditaires différents, leur composition et leur iconographie communes nous ont amenée à les étudier conjointement.

Saint-Ouen : pierre tombale de Nicolas Morel (vers 1363)

Nicolas Morel, avocat et conseiller du roi, sénéchal de Caen, fut enterré dans la chapelle de la Vierge¹²⁸⁸. Comme le précise son inscription, il fit de nombreux dons à l'église, en nature ou en argent.

Description

Nicolas Morel est représenté allongé en prière, tête et pieds sur un coussin, sous une arcade ornée. Au-dessus de lui, représentation d'Abraham entouré de quatre anges; dans les arcades *six saints apôtres*, dont saint Pierre et saint Paul. Une inscription se trouve le long de la pierre tombale : « *Chi Gist Nicolas Morel, qui fut un très bon advocat conseiller du roy et sencal de Ceans, qui donna a l'euvre de cest moustier tous les herictages qu'il avoit en la paroisse saint laurens de rouen, lesquels valurent à la dicte euvre CCC et L Flourins frans d'or et avec ce donna pluseurs d'aultres biens comme veccele d'argent as religieux de cheste eglise et plusieurs biens y fit* ».

Bibliographie

LA BUNODIERE H. de, *Des sépultures de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1897, p. 8.
MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XIV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 60, 73.

¹²⁸⁸ La Bunodière 1897, p. 8.

Saint-Ouen : pierre tombale de Robert Du Hamel et Meline (vers 1365 – 1385)

Robert Du Hamel et Meline sont deux bourgeois rouennais morts respectivement en 1385 et 1365 et inhumés dans la chapelle de la Vierge¹²⁸⁹.

Description

Trois personnes en prière sont représentées sur cette dalle funéraire : Robert Du Hamel au centre, dont les pieds reposent sur un coussin, Meline sa femme à sa droite, et probablement leur fille à sa gauche. Leurs armoiries figurent au-dessus de leurs têtes. Ils sont placés sous une triple arcature ornée. Au-dessus de chacun d'eux, une scène comportant plusieurs personnages, et dans les piédroits *huit saints apôtres*.

Bibliographie

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 1, p. 72.

LA BUNODIERE H. de, *Des sépultures de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1897, p. 8.

MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XIV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 74.

¹²⁸⁹ Farin 1976, t. 1, p. 72.

Saint-Ouen : pierre tombale de l'abbé Guillaume Le Merchier (vers 1391)

Guillaume Le Merchier, qui dirigea Saint-Ouen de 1378 à 1391, a probablement été inhumé dans la chapelle de la Vierge, comme un certain nombre d'abbés¹²⁹⁰.

Description

L'abbé est revêtu de ses vêtements de fonction. Il est en prière, placé sous une arcature dans laquelle se trouvent plusieurs figures : en haut Abraham entouré d'anges et dans les arcades *six figures de saints apôtres*. Une inscription court le long de la dalle funéraire : « *Abbas Guillelmus Jacet Hic Sub Tegmine Tectus Le Merchier Dictus, Concordi Federe Lectus Hujus Conventus, Que Mox Stemate Rexit Rosey Genit Annis IIII Tribus, Exit A Medio, Mille Q Ter Centum Orbe Peractis Annis A Christo, Sex et Tribus Hincine Jactis. Cui Fuit Extreme Vite Lux Prima Festo Symonis et Jude Deus Huic Pius Esto* ».

Bibliographie

L'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen, cat. exp., bibliothèque municipale de Rouen, 16 nov.-déc. 1979, Rouen, 1979, p. 96.

MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XIV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 75.

¹²⁹⁰ L'Abbaye de Saint-Ouen...1979, p. 96.

Saint-Ouen : pierre tombale de Jean Morelet et Nicole Daguenet (vers 1421 – 1430)

Jean Morelet, mort en 1421, et sa femme Nicole Daguenet, en 1430, ont tous deux été inhumés dans la chapelle de la Vierge¹²⁹¹.

Description

Jean Morelet et Nicole Daguenet sont tournés l'un vers l'autre en prière sous une arcature. Au-dessus de Jean, Abraham entouré de deux anges, et au-dessus de Nicole, la Vierge à l'enfant entre *deux saints*. Dans les piédroits, *six saints apôtres* dont saint Pierre, saint Paul, saint André, saint Jacques. Deux inscriptions rappellent la date de leur mort et leur statut social : « *Ci Gist Jehan Morelet Seigneur d'Anquetierville et en ses jours Advocat et conseiller du roy en pais de caulx et bailli de Eu et de Longueville, qui trespassa l'an de grace Mil CCCC et XXI, le XXVII^e jour de janvier* » ; « *Ci Gist Nicole Daguenet, Fame dudit Morelet qui trespassa l'an de grace Mil CCCC et XXX, le VI^e jour de novembre* ».

Bibliographie

LA BUNODIERE H. de, *Des sépultures de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1897, p. 8.
MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XIV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 76.

¹²⁹¹ La Bunodière 1897, p. 8.

Saint-Ouen : pierre tombale d'Alexandre et Colin de Berneval (vers 1440)

Alexandre de Berneval était maître des œuvres de la maçonnerie du roi au baillage de Rouen et de Saint-Ouen de 1423 à 1440¹²⁹². L'iconographie de sa tombe permet de penser qu'il fut le concepteur de la rose du transept sud. Certains auteurs pensent que lui et son fils Colin achevèrent le transept à partir de 1440¹²⁹³. La dalle funéraire, réalisée à la mort d'Alexandre, vers 1440, est incomplète puisque seules l'épithaphe et l'œuvre du père y sont inscrites. Remplacé par Simon Le Noir en 1447, Colin choisit alors probablement un autre lieu d'inhumation et la pierre tombale reste inachevée.

Description

Les deux architectes sont placés sous des dais gothiques et sur des piédestaux. Leurs pieds reposent sur des coussins. Alexandre tient un compas et une partie de la rose sud qu'il a réalisée. Son fils Colin se sert également d'un compas mais la rose qu'il devait accomplir et qui n'a probablement jamais été réalisée n'est pas encore figurée. Dans les dais gothiques *six apôtres*, notamment saint André, saint Jean, saint Paul, saint Pierre.

On lit l'inscription qui se rapporte à Alexandre : « *Cy Gist maistre Alixandre de Berneval, maistre des œuvres de machonnerie du roy nre sire du balliage de Rouen et de ceste église, qui trespasa l'an de grace Mil CCCCL, le V^e jour de janvier, pries Dieu pour l'ame de luy* ».

Bibliographie

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 1, p. 72.

L'Abbaye de Saint-Ouen de Rouen, cat. exp., bibliothèque municipale de Rouen, 16 nov.-déc. 1979, Rouen, 1979, p. 33, 38.

LA BUNODIERE H. de, *Des sépultures de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1897.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 368.

MASSON A., « Étude sur l'abbaye de Saint-Ouen : les pierres tombales de l'abbaye de Saint-Ouen du XIII^e à la fin du XIV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1922-1923, p. 78-79.

MASSON A., « Église Saint-Ouen », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p. 104.

¹²⁹² Farin 1976, t. 1, p. 72.

¹²⁹³ Masson 1926, p. 104. L'Abbaye de Saint-Ouen...1979, p. 33. LVHN 2001, p. 368.

Saint-Ouen : les vitraux des bas-côtés de la nef (vers 1508)

- ❖ Emplacement : premières travées des bas-côtés de la nef
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1508
- ❖ Commanditaire : abbé Antoine Bohier
- ❖ Financement : abbé Antoine Bohier
- ❖ Peintre verrier : atelier d'Arnoult de Nimègue

Les six verrières des bas-côtés de la nef, contrairement aux fenêtres hautes, n'appartiennent pas au projet iconographique initié au début du XIV^e siècle par l'abbé Jean Roussel. Il s'agit d'une commande personnelle conçue par l'abbé Antoine Bohier, qui mêle dévotion personnelle et célébration de l'église abbatiale.

Description

Les verrières ont été réalisées pour les quatre premières travées est des bas-côtés de la nef vers 1508, par l'atelier d'Arnoult de Nimègue. Elles sont composées de cinq lancettes contenant chacune une scène et se lisent de gauche à droite. Très fragmentaires, elles ont été largement restaurées en 1852¹²⁹⁴.

BAIE 23

Verrière de la *vie de saint Antoine*.

Il ne reste que deux scènes originales dans cette verrière à cinq lancettes qui a été complétée en 1976 par trois paysages.

Visite de saint Antoine à saint Paul (2^e lancette).

Tentation charnelle de saint Antoine qui assiste au bain de trois femmes (4^e lancette).

Baie 25

Verrière de la *vie de sainte Élisabeth de Hongrie*.

Il ne reste que deux scènes originales dans cette verrière à cinq lancettes qui, comme la précédente, a été complétée en 1976 par trois paysages.

Résurrection d'une femme pauvre (2^e lancette).

Guérison d'un enfant (4^e lancette).

Baie 27

Verrière de la *vie de saint Martin*.

Il ne reste que trois scènes originales dans cette verrière, la première et la dernière ayant été faites (ou refaites ?) en 1852.

Le saint avec deux femmes (1852).

La chute dans l'escalier.

Le baiser aux lépreux.

Apparition de la Vierge à saint Martin.

Résurrection d'un mort (1852).

¹²⁹⁴ Pour l'état et la restauration des verrières, voir **LVHN 2001**, p. 375-376.

Baie 28

Verrière de la *vie de saint Austremoine, évêque de Clermont-Ferrand*.
Trois scènes ont été refaites en 1852.

Saint Austremoine avec saint Baudime et saint Nectaire (1852).

Prédication de saint Austremoine.

Devenu évêque, il baptise un enfant.

À l'arrière-plan, un homme fait tomber l'enfant dans un puits.

Le saint ressuscite l'enfant (1852).

Décollation de saint Austremoine (1852).

Baie 30

Verrière de la *vie de sainte Anne et Joachim*.
Deux scènes sont presque entièrement refaites.

Les offrandes refusées (1852).

Annonce de l'ange à sainte Anne.

Rencontre à la Porte Dorée.

Sainte Anne reçoit l'hommage des prophètes Isaïe et David.

Naissance de la Vierge (1852).

Baie 32

Verrière de la *vie de sainte Catherine d'Alexandrie*.
Les panneaux centraux ont été très restaurés.

Conversion de sainte Catherine par un ermite.

Dispute de sainte Catherine avec les docteurs.

Supplice de la roue et de la pluie de pierres.

Décollation.

Ensevelissement de son corps au mont Sinaï.

Bibliographie

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur le logis abbatial de Saint-Ouen », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. XI, 1898, p. 389-407.

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 1, p. 70.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 368, 375-376.

POMMERAYE J.-F. (dom), *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Ouen*, Rouen, 1662.

IV – Saint-Maclou

Saint-Maclou : hagiographie et Jugement dernier (vers 1440 – 1521)

1. Le programme vitré

- ❖ Emplacement : chapelles de la nef et du choeur ; fenêtres hautes du choeur ; rose
- 1
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1440–vers 1487
- ❖ Commanditaires : clergé et paroissiens (?)
- ❖ Financement : paroissiens ; fabrique
- ❖ Peintre verrier : inconnu

2. La façade occidentale

- ❖ Emplacement : façade occidentale
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1480–1520
- ❖ Commanditaires : clergé (Artus Fillon ?)
- ❖ Financement : paroissiens ; fabrique
- ❖ Sculpteur : Ambroise Harel

3. Le buffet d'orgue

- ❖ Emplacement : au-dessus de l'ancien jubé, devant le chœur
- ❖ Support : sculpture
- ❖ Datation : vers 1518
- ❖ Commanditaire : Artus Fillon
- ❖ Financement : curé Guillaume Auvray ; Dufour ; Artus Fillon
- ❖ Sculpteur : Nicolas de Castille

L'église était si délabrée au début du xv^e siècle qu'il fut décidé de la reconstruire entièrement. Le chantier débute en 1436 et s'achève peu avant la consécration de l'église par l'archevêque Georges II d'Amboise en 1521¹²⁹⁵. L'iconographie du programme vitré et sculpté, exécuté en moins de cent ans, est très homogène. Saints et prophètes encadrent le thème du Jugement dernier et l'histoire du salut.

¹²⁹⁵ Pour les différentes étapes de la construction, voir **Neagly 1998**, p. 22.

Saint-Maclou : le programme vitré (vers 1440 – vers 1487)

Les vitraux ont été très endommagés, ce qui ne permet pas toujours une identification précise des scènes ou des personnages¹²⁹⁶. Malgré la perte de certains éléments, il est possible de restituer l'iconographie générale.

Description

La plupart des vitraux ont une composition analogue : trois ou quatre personnages en pied sous de grands dais architecturés, surmontant parfois de petites scènes se rapportant à la vie du saint. De nombreuses petites figures de saints et d'anges peuplent les bordures.

Vitraux en place

Baie 4

Jean-Baptiste – Christ – Jean l'Évangéliste

Les trois personnages portent des phylactères.
Verrière réalisée vers 1440-1450.

Saint Jean-Baptiste, tourné vers le Christ, tient un objet non identifié. La *prédication de saint Jean-Baptiste* ornait autrefois le registre inférieur¹²⁹⁷.

Le Christ est représenté de face, montrant ses plaies (?). On ne sait quelle scène était placée au registre inférieur.

Saint Jean l'Évangéliste a pour attribut la palme du martyr. En bas, son *martyre dans la cuve d'huile bouillante*.

Baie 6

Apôtre – Apôtre – Apôtre

Les trois apôtres tiennent des phylactères.
Verrière réalisée vers 1440-1450.

Baie 7

¹²⁹⁶ Pour l'état et la restauration des verrières, voir LVHN 2001, p. 359-364.

¹²⁹⁷ Jean Lafond a reconnu cette scène, *Ibid.*, p. 361.

Sainte martyre – Évêque – Agathe (?)

Sur le tympan, prophètes avec des phylactères.

Verrière réalisée vers 1440-1450.

La Sainte a la palme du martyre d'une main et un livre de l'autre.

L'Évêque, faute d'attribut, ne peut être identifié.

Sainte Agathe (?) porte des tenailles et un livre.

Baie 11

Apolline – Denis – Geneviève

Sur le tympan, prophètes avec des phylactères.

Verrière réalisée vers 1440-1450.

Sainte Apolline tient un livre et les tenailles avec lesquelles le bourreau lui a arraché les dents.

Saint Denis a dans ses mains sa tête décapitée.

Sainte Geneviève porte un cierge qu'un démon essaie d'éteindre à l'aide d'un soufflet.

Baie 20

Barbe – Paul – Pierre – Vierge à l'enfant

Les saints surmontent quatre scènes fragmentaires se rapportant à leur légende, qui ne sont pas actuellement dans l'ordre originel.

Verrière réalisée vers 1470.

Sainte Barbe est représentée à côté de la tour. En bas *décollation de la sainte* devant la tour, et donateur à son prie-Dieu

Saint Paul tient l'épée et le livre. En bas, probablement *décapitation du saint*.

Saint Pierre a comme attribut la clef et le livre. La scène légendaire représente le *crucifiement du saint*.

La Vierge portant l'enfant surmonte *la fuite en Égypte*.

Baie 21

Évêque

Sur les trois lancettes de cette baie, seule subsiste cette figure d'évêque non identifié.

Verrière très fragmentaire réalisée vers 1440-1450.

Baie 23

Clair – Évêque

Seuls deux saints sur quatre ont été conservés au centre.
Verrière réalisée vers 1440-1450.

Saint Clair, vêtu de l'habit monastique, porte sa tête décapitée.

Le Saint Évêque ne peut être identifié, faute d'attribut.

Baie 102

Pierre – André

Les deux apôtres tiennent les articles du Credo et leur attribut traditionnel, clef et croix.
Verrière réalisée vers 1460.

Baie 125 (rose façade occidentale)

Moine – Marguerite – Grégoire le Grand – Nicolas

Verrière offerte en 1487 par Colette Masselin, veuve de Pierre Dufour.
Les quatre lancettes situées sous la rose de la façade occidentale se trouvent actuellement derrière l'orgue et ne peuvent donc être décrites avec plus de précision.

Vitraux déposés¹²⁹⁸

Baie 8¹²⁹⁹

Évêque – Évêque – Jérôme

Au tympan deux cardinaux, trois évêques, trois diacres et un saint.
Verrière non datée.

Baie 10¹³⁰⁰

Évêque (saint Louis d'Anjou ?) – saint

Verrière non datée.

Baie 12¹³⁰¹

Seul le tympan subsiste : évêques, diacres et deux cardinaux.

¹²⁹⁸ Les vitraux déposés sont décrits dans *Ibid.*, p. 364.

¹²⁹⁹ Vitrail déposé à l'archevêché.

¹³⁰⁰ Vitrail déposé à l'archevêché.

¹³⁰¹ Vitrail déposé à l'archevêché.

Verrière non datée.

Baie 16¹³⁰²

Augustin (?)

Verrière réalisée vers 1470.

Baie 17¹³⁰³

Évêque

Verrière réalisée vers 1470.

Vitraux disparus¹³⁰⁴

Baie 12

Cette baie à trois lancettes, composée vers 1440-1450, contenait une Vierge, saint Nicolas, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste.

Baie 14

Le tympan du portail sud, daté du xv^e siècle, était constitué de plusieurs fragments de saints : buste de sainte Claire, diacre, tête de saint Pierre, le baptême du Christ et saint Christophe. Ce n'est probablement pas l'iconographie d'origine.

Chapelle de la Sacristie

Saint Antoine, saint Benoît, saint Bernard, saint Dominique, saint François.
Ces vitraux n'ont pas été datés.

¹³⁰² Vitrail déposé dans l'atelier Le Chevallier.

¹³⁰³ Vitrail déposé à l'archevêché.

¹³⁰⁴ Les vitraux disparus sont décrits dans *Id.*

Saint-Maclou : la façade occidentale (vers 1480 – vers 1520)

La façade occidentale est l'une des dernières étapes du chantier. Elle est composée de trois portails, précédés d'un porche à trois ouvertures ornées de voussures dans leur partie haute. Les sculptures ne sont pas en très bon état et toutes les statues ont été abattues.

Description

- *Le portail central*

Le **Jugement dernier** du tympan est encadré par deux voussures qui, sur leur partie basse, contiennent huit scènes liées au thème central : à gauche, **des morts ressuscitent et attendent le salut**. À droite, **les damnés sont jetés dans les flammes par le démon**. Sur la partie haute des voussures, **quatorze anges** protègent hommes et femmes couronnés en prière.

Les quatre statues du XIX^e siècle représentent les **quatre évangélistes** et sont certainement des copies des sculptures d'origine. Sur les soubassements, les personnages, certainement **douze apôtres**, sont assis avec des livres et phylactères.

Sur les deux voussures de l'avant-porche se trouvent **seize évêques** tenant un livre.

- *Le portail sud*

Le tympan vitré est entouré d'une voussure sur laquelle **six anges** déroulent des banderoles. Sur les deux voussures de l'avant-porche, **douze saintes** avec livres et parfois attributs dont Apolline avec des tenailles et Barbe avec la tour. Les statues ainsi qu'un certain nombre de figures dans les voussures ont disparu.

- *Le portail nord*

La voussure contient des **prophètes** et des **sybilles** tenant livres et phylactères. Dans les voussures de l'avant-porche, **huit saints**, pas toujours identifiables, souvent figurés avec des livres, dont trois saints céphalophores : Denis, et probablement Nicaise et Clair. Ces figures surmontent quatre représentations de bourgeois tenant des objets, peut-être des membres d'une confrérie de métier. Les statues ainsi qu'un certain nombre de figures dans les voussures ont disparu.

- *En haut du gâble central*

Saint Maclou

Saint-Maclou : le buffet d'orgue (vers 1518)

L'orgue réalisé vers 1518 par Nicolas de Castille se situait autrefois devant l'entrée du chœur, au-dessus du jubé¹³⁰⁵. Le curé Guillaume Auvray avait légué par son testament de 1480 de l'argent pour sa construction, et il semble qu'un des Dufour ait également participé aux frais¹³⁰⁶.

Les armoiries de la famille avaient été placées sur l'orgue : « [...] èsquelles orgues sont ellevez en escussions les armoiries du dit Dufour conseiller, et de la défunte de Croismare sa femme »¹³⁰⁷.

Il est remplacé par un nouvel instrument dès le milieu du XVI^e siècle, mais le buffet orné est tout de même conservé à l'entrée de l'église, à son emplacement actuel.

Description

Quatorze apôtres assis dans des compartiments ornés de coquilles sont surmontés de prophètes.

Bibliographie générale

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur les architectes de Saint-Maclou », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1886, p. 90-115.

CHIROL E., « Saint-Maclou de Rouen », *Connaître Rouen*, t. 1, 1970.

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 2, p. 154-155.

JOUEN (chanoine), « Église Saint-Maclou », *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, p. 127-141.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 359-364.

LOTH J., *Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, 1913.

NEAGLEY L. E., *Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen*, 1998.

OUIIN-LACROIX Ch., *Histoire de l'église et de la paroisse de Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, 1846, p. 67-72.

PICOT E., « Artus Fillon, chanoine d'Évreux et de Rouen, puis évêque de Senlis », *Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure*, 1910, p. 1-58.

¹³⁰⁵ Nicolas de Castille est également le sculpteur des stalles de Gaillon, **Chirol 1970**, p. 9-10.

¹³⁰⁶ **Loth 1913**, p. 33-34.

¹³⁰⁷ Contrat du 7 juillet 1527, *Ibid.*, p. 34.

V – Saint-Vincent

Saint-Vincent : Le programme vitré (vers 1470 – 1530)

1. Les vitraux du xv^e siècle

- ❖ Emplacement actuel (depuis 1956) :
cathédrale, baies 1, 2 et H ; Sainte-Jeanne-
d'Arc, baie 117
- ❖ Emplacement originel : ancien bas-côté
nord détruit en 1730 ; puis baie 19
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1470-1480
- ❖ Commanditaires : Pierre Le Clerc et
Catherine de La Fontaine
- ❖ Financement : Pierre Le Clerc et
Catherine de La Fontaine
- ❖ Peintre verrier : inconnu

2. Les vitraux des fenêtres basses du chœur

- ❖ Emplacement actuel : Sainte-Jeanne-
d'Arc (baies 13, 7, 2, 8, 1, 5)
- ❖ Emplacement originel : chœur (baies 4,
5, 8, 9, 11, 13)
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1520-1530
- ❖ Commanditaires : Le Roux, Boyvin (?),
Marion Le Pilleur (?)
- ❖ Financement : Le Roux, Boyvin (?),
Marion Le Pilleur (?)
- ❖ Peintres verriers : atelier des Le Prince
(baie 13) ; Jean Le Vieil (baie 8)

3. Les vitraux des fenêtres hautes du chœur et du triforium

- ❖ Emplacement actuel : cathédrale, tour
Saint-Romain (baies I, A, I, F, D, E)
- ❖ Emplacement originel : chœur, fenêtres
hautes (baies 100, 107, 108, 201, 203,
207)
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500-1525
- ❖ Commanditaires : clercs
- ❖ Financement : clercs (?)
- ❖ Peintre verrier : Jehan Barbe (?)

Cette paroisse, connue depuis le XII^e siècle, devint l'une des plus riches de Rouen, notamment à partir de 1409, date à laquelle le roi Charles VI l'autorisa à prélever sur tous les bateaux déchargeant au port une certaine quantité de sel qu'elle pouvait revendre et dont elle gardait les bénéfices¹³⁰⁸. Cela finança la reconstruction de la nef, de la chapelle Saint-Nicolas et du portail nord à partir de 1458. En 1470, Ambroise Harel, maître d'œuvre de Saint-Maclou, réalise le transept, le portail sud, achève le portail nord et probablement la façade occidentale¹³⁰⁹. Il est remplacé entre 1478 et 1483 par Thomassin ou Thassin. De 1512 à 1528-1529, Guillaume Touchet reprend le fenestrage de la chapelle Saint-Nicolas et reconstruit l'ensemble du chœur dans lequel sont posés de remarquables vitraux. La crise économique du milieu du XVI^e siècle ne permet pas d'achever l'église, et l'ancienne nef du XV^e siècle est donc maintenue¹³¹⁰.

L'église a été détruite par un bombardement en 1944. Ses vitraux, démontés et mis à l'abri avant sa destruction, ont été remontés en 1979 dans l'église moderne Sainte-Jeanne-d'Arc et dans la cathédrale¹³¹¹.

¹³⁰⁸ VRSV 1995, p. 21. LVHN 2001, p. 399.

¹³⁰⁹ *Id.*

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 400.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 399.

Les vitraux du xv^e siècle (vers 1470 – 1480)

Les saints représentés sur ces vitraux ont été réalisés pour l'ancienne nef lors de la première campagne de reconstruction de l'édifice.

Description

Baie 19

La plupart des saints sont sur des piédestaux et sous des dais architecturés dont les bordures sont peuplées de petites figures de sibylles et prophètes.

Il est difficile, faute de documentation, de restituer leur emplacement d'origine au sein du vitrail.

Saint Pierre porte la clef. Le bas de la robe de Marie-Madeleine a été interpolé.
Armoiries de Pierre Le Clerc à ses pieds.

Saint Michel combat et vainc le dragon.
Armoiries de Pierre Le Clerc à ses pieds.

Saint Jacques le Majeur est vêtu en pèlerin — bâton, sacoches, chapeau — et tient un livre.
Armoiries inconnues (Basin, seigneurs d'Auzouville-sur-Saône (?))¹³¹² sur le socle, qui provient d'une autre figure car on voit dépasser le bout d'un pied nu.

Saint Jean-Baptiste montre l'agneau.
La donatrice a été placée, peut-être après-coup, sur le pied du saint.
Armoiries de Pierre Le Clerc et Catherine de La Fontaine.

Sainte Marie-Madeleine soutient le pot à onguent. Le bas du corps de saint Pierre a été interpolé.

Sainte Catherine tient la palme du martyr, l'épée et la roue, et foule aux pieds l'empereur Maximin.

Saint Nicolas, actuellement inséré dans la baie 117, complétait probablement cet ensemble¹³¹³.

Une représentation de *l'Annonciation*, au bas de laquelle figurent un couple de donateurs et leurs enfants, accompagnait les saints. Il s'agit peut-être de Pierre Le Clerc et de sa femme.

Baie 114¹³¹⁴

¹³¹² La famille est citée dans **ADSM 1J** au f°228 : « Jehanne Basin, femme de Thomas Basin, escuier ». Ce dernier est trésorier en 1484 ; voir **VRSV 1995**, p. 105.

¹³¹³ Cette figure est actuellement insérée dans la baie 117 (vers 1475) consacrée à l'enfance du Christ ; voir **LVHN 2001**, p. 410.

Verrière réalisée vers 1472 pour un emplacement inconnu.
Peut-être faisait-elle partie de l'ensemble précédent.

Éducation de la Vierge

¹³¹⁴ Cette verrière a été reposée dans la baie H de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

Les vitraux des fenêtres basses du chœur (vers 1520 – 1530)

Description

Deux ateliers sont à l'origine de ces verrières réalisées vers 1520-1530 : l'atelier des Le Prince, au style dynamique et caractérisé, et plusieurs autres peintres descendants du style d'Arnoult de Nimègue que certains regroupent sous le nom d'« atelier rouennais »¹³¹⁵. Elles ont été réparées à de nombreuses reprises dès le XVI^e siècle¹³¹⁶.

Baie 4 (13)¹³¹⁷

Verrière du *martyre de saint Vincent*, composée de deux registres et quatre lancettes. La lecture se fait de gauche à droite et de bas en haut. Offerte par la famille Le Roux de Touffreville, seigneurs de l'Esprevier.

Comparution de saint Vincent devant le proconsul Dacien.
Initiales S.V. sur un cartouche placé sur une colonne en verre.

Condamnation de Vincent et Valère conduit en prison.

Saint Vincent torturé sur le gril.

Saint Vincent, attaché à un chevalet, est piqué par des peignes de fer.

Saint Vincent écrasé sous la vis d'un pressoir.

Mort de saint Vincent.

Le corps du saint est jeté à l'eau avec une meule au cou.

Son corps échoué sur terre est défendu par un corbeau contre les bêtes sauvages.

Tympan :
Litanies de la Vierge

Baie 5 (7)

Vitrail de la *vie de saint Antoine de Padoue*.
Verrière formée de quatre registres et une seule lancette.
La lecture se fait de bas en haut.

¹³¹⁵ Pour le style des verrières, voir *Ibid.*, p. 402-403.

¹³¹⁶ Pour l'état et la restauration des verrières, voir *Ibid.*, p. 400, 403-411.

¹³¹⁷ La première numérotation correspond à l'emplacement d'origine dans l'ancienne église Saint-Vincent et la numérotation entre parenthèses à celui dans l'église Sainte-Jeanne-d'Arc.

Génuflexion de la mule devant le saint sacrement tenu par saint Antoine¹³¹⁸.

Deux donatrices sont agenouillées en prière au premier plan.

Découverte du cœur de l'usurier dans sa cassette¹³¹⁹.

Cartouche avec initiales S.A. sur le pilier de la maison.

Guérison de la jambe coupée¹³²⁰.

Mort de saint Antoine.

Cartouche avec S.A. dans le phylactère suspendu au-dessus du lit.

Baie 8 (2)

Vitrail de la *vie de sainte Anne* et de la *légende de saint Jacques* (tympan).

Verrière de quatre lancettes et deux registres.

Les quatre scènes occupent chacune deux lancettes et la lecture se fait de gauche à droite et de haut en bas.

Probablement offerte par une confrérie de Saint-Jacques.

Exécutée par Jean Le Vieil (nom inscrit sur le galon du manteau de Joachim, dans la scène de l'Apparition, et sur la coiffe d'une des servantes assistant à la naissance).

Apparition de l'ange à Joachim.

Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte Dorée.

Naissance de la Vierge.

Présentation de la Vierge au Temple.

Tympan :

Les disciples de saint Jacques échappent à la poursuite de deux soldats grâce à la rupture miraculeuse du pont.

Histoire du miracle du pendu dépendu :

*Pendaison d'un jeune homme devant ses parents qui poursuivent ensuite leur pèlerinage à Saint-Jacques*¹³²¹.

*A leur retour, leur fils a été sauvé par saint Jacques*¹³²².

*Le juge, devant le miracle du coq mort ressuscité, est convaincu que le jeune homme n'est pas mort*¹³²³.

¹³¹⁸ Un juif admit enfin la présence du Christ dans l'Eucharistie lorsqu'il vit une mule s'agenouiller devant le saint sacrement.

¹³¹⁹ Aux obsèques d'un homme, saint Antoine déclara que si son cœur aimait plus l'argent que Dieu, il se trouvait, non pas au ciel, mais dans son coffre auprès de son or.

¹³²⁰ Le saint dit à un homme qui avait frappé sa mère d'un coup de pied que, pour son geste, il mériterait d'avoir le pied coupé. L'homme se coupa alors le pied et, ému, le saint le guérit.

¹³²¹ Un couple avec leur fils allait de Toulouse à Saint-Jacques. Le fils se fait injustement accuser de vol : il avait repoussé les avances de la fille de l'aubergiste chez qui la famille s'était arrêtée et, pour se venger, elle avait glissé dans la panetière du garçon une coupe en argent. Le juge informé le condamne à la pendaison. Les parents poursuivent leur pèlerinage tout en priant saint Jacques.

¹³²² Leur fils ressuscité raconte à ses parents qu'il a été soutenu par Notre-Dame et saint Jacques.

*Prière de la famille à saint Jacques.
Saint Jacques dans le soufflet central.*

Des pèlerins et leurs attributs ornent les mouchettes entourant les scènes.

Baie 9 (8)

Verrière des saints formée de deux lancettes et trois registres.
Les six saints sont debout deux à deux dans des bordures architecturées.
La verrière a été offerte par un couple de donateurs représentés en bas de celle-ci.

*Saint Vincent – Saint Jacques le Majeur
Saint Claude (?) – Saint Nicolas
Saint Jean-Baptiste – Sainte Anne*

Saint Vincent tient l'épée triple et un livre.

Saint Jacques le Majeur possède le bâton de pèlerin et un livre.

Saint Claude (?), évêque de Besançon, est revêtu de ses habits épiscopaux.

Saint Nicolas fait le geste de bénédiction et surmonte les trois enfants dans un baquet.
Initiales A.R. dans un cartouche sur l'arcade.

Saint Jean-Baptiste présente l'agneau sur le livre.
À ses pieds un donateur, agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel repose un livre d'heures, et son écu armorié.

Sainte Anne est représentée éduquant la Vierge.
En bas, donatrice en prière dans la même position que son mari.

Tympan :
Dieu bénissant et colombe du Saint-Esprit.

Baie 11 (1)

Vitrail de la *vie de saint Pierre*.
Verrière composée de quatre lancettes et deux registres.
Les huit scènes se lisent de gauche à droite et de bas en haut.
Offerte par les Boyvin (?), seigneur de Bonnetot et par leurs alliances. Leurs armoiries sont tenues par des anges au bas de chaque scène du registre inférieur.
Le tympan a été réalisé en 1869.

¹³²³ Les parents vont trouver le juge pour lui raconter le miracle. Il refuse de les croire et proclament que leur fils est aussi vivant que les deux volailles qui se trouvent dans son assiette. C'est alors que le coq et la géline ressuscitent ; le juge suit les parents et constate que leur fils n'est pas mort. Il l'innocente et condamne l'aubergiste et sa fille.

Vocation de saint Pierre et saint André.

Pêche miraculeuse.

*Chute de Simon le Magicien*¹³²⁴.

Derrière, vue de Saint-Maclou et de Saint-Ouen.

Dispute de saint Pierre avec Simon le Magicien.

Prédication de saint Pierre.

Miracles de saint Pierre.

Le Christ remet les clefs à saint Pierre.

Apparition du Christ à saint Pierre.

Baie 13 (5)¹³²⁵

Vitrail de la *vie de saint Jean-Baptiste*.

Verrière composée de quatre lancettes et deux registres.

Verrière réalisée en 1525-1526 (date inscrite dans la scène de la danse de Salomé) par Engrand Le Prince (ses initiales se trouvent sur le tympan et sur les deux scènes du registre inférieur). Chaque scène occupe deux lancettes et la lecture commence par le tympan puis de gauche à droite et de haut en bas.

Peut-être offerte par Marion Le Pilleur (?), fille de Jean Le Pilleur, prévôt de la Monnaie de Rouen (les initiales M.P. sont portées par un ange sous la décollation).

La partie inférieure de la dernière scène de la verrière, *Salomé présentant le chef de saint Jean-Baptiste*, a disparu ; elle a été remplacée par la danse de Salomé en 1869.

Tympan :

Annonce de l'ange à Zacharie.

Visitation.

Départ de la maison paternelle.

Prédication de saint Jean-Baptiste.

Baptême du Christ.

Décollation.

Salomé présentant le chef de saint Jean-Baptiste (disparu).

¹³²⁴ Cette scène devait à l'origine se situer après la *Dispute* et a dû être placée ici suite à un mauvais remontage.

¹³²⁵ Pour ce vitrail, voir **VRSV 1995**, p. 53-58 et **LVHN 2001**, p. 405.

Les vitraux des fenêtres hautes du chœur et du triforium (vers 1500 – 1525)

Les vitraux des fenêtres hautes ont une composition très hétérogène. Il est donc difficile de savoir s'ils sont à leur emplacement d'origine.

Description

Baie 100 (triforium)¹³²⁶

Réemploi d'un vitrail civil datant des environs de 1500.

Sainte Catherine couronnée et assise. À ses côtés, on retrouve les attributs liés à son martyre, l'épée et la roue, qui sont également disposés aux quatre coins de la bordure.

Baie 107 (triforium)¹³²⁷

Figure réalisée vers 1525.

Sainte Barbe avec un livre et la palme du martyr devant la tour. De part et d'autre, deux écussons dont l'un est inconnu et l'autre celui d'un marchand.

Baie 108 (triforium)¹³²⁸

Réalisée vers 1525.

Éducation de la Vierge

Baie 201 (Baie haute du chœur)¹³²⁹

Verrière réalisée vers 1525.

Saint Michel vainc le dragon de son épée. À gauche, un clerc donateur en prière, un trousseau de clef à son poignet.

Baie 203 (Baie haute du chœur)¹³³⁰

Verrière réalisée vers 1525.

¹³²⁶ Cette verrière a été reposée dans la baie I de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

¹³²⁷ Cette verrière a été reposée dans la baie A de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

¹³²⁸ Cette verrière a été reposée dans la baie I de la tour Saint-Romain de la cathédrale, au-dessus de la représentation de sainte Catherine.

¹³²⁹ Cette verrière a été reposée dans la baie F de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

¹³³⁰ Cette verrière a été reposée dans la baie D de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

Saint Jean-Baptiste accompagné d'un clerc donateur en prière.

Baie 207 (Baie haute du chœur)¹³³¹

Verrière réalisée vers 1525.

Ravisement de Marie-Madeleine par quatre anges.

Analyse iconographique

Des verrières hautes, il ne subsiste que celles du chœur (fenêtres hautes et triforium), celles du transept et de la nef ayant été détruites au XIX^e siècle¹³³². Certains pensent que Jehan Barbe, qui est payé en 1523 pour la réalisation de deux verrières dans les fenêtres hautes du chœur, a effectué les vitraux subsistants des fenêtres hautes du chœur et du triforium¹³³³. L'aspect dépa-reillé de ce vitrage s'expliquerait alors par son démontage au moment de la réalisation du voûtement du chœur vers 1528 et par la réparation des verrières endommagées, par Mause Heurtauld avant la dédicace de 1531.

Pour M. Hérold, ces vitraux n'appartiennent pas au programme d'origine¹³³⁴. Ils dateraient bien des alentours de 1525, mais leur style, sans lien avec les fenêtres basses du chœur, les bouche-trous, ainsi que les maladresses observées démontreraient qu'il s'agit d'un remontage de l'époque classique et non du début du XVI^e siècle. Les figures, saints et donateurs, pourraient même provenir d'autres édifices rouennais.

Il est difficile de se prononcer faute de sources. Dans un premier temps, on peut constater que tous les saints représentés, excepté sainte Barbe, sont déjà présents dans les vitraux de l'édifice. Cependant, plusieurs arguments penchent en faveur d'un vitrage remployé. L'espace des fenêtres hautes est la plupart du temps réservé à la représentation d'apôtres ou de prophètes, dont il n'y a pas la moindre trace ici. Par ailleurs, peu de donateurs, même ecclésiastiques, s'y font habituellement représenter. Le style des verrières paraît évidemment très différent et peu en accord avec le reste des baies des fenêtres basses du chœur. Il s'agit donc probablement d'un remontage ultérieur d'un vitrage provenant d'une autre partie de l'église ou d'un autre édifice. Dans ce dernier cas, on aurait alors choisi des représentations de saints en rapport avec l'iconographie déjà existante dans l'église.

¹³³¹ Cette verrière a été reposée dans la baie E de la tour Saint-Romain de la cathédrale.

¹³³² *Ibid.*, p. 402.

¹³³³ Il les aurait effectués avec son gendre, comme la baie 28 de la cathédrale de Rouen ; **Callias Bey 1997**, p. 239 ; **Delsalle 1997**, p. 118.

¹³³⁴ **VRSV 1995**, p. 123.

Bibliographie générale

- ARUNDEL DE CONDE G. d', « Rouen. Armoiries des vitraux de l'église Saint-Vincent », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1982-1983, p. 167-170.
- BAUDRY P., *l'Église paroissiale de Saint-Vincent de Rouen*, Rouen, 1875.
- BEAUREPAIRE Ch. de , « Notice sur Saint-Vincent », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1876-1878, p. 115-127.
- BLANCHER-RIVIALE L., *le Vitrail dans les anciens diocèses de Rouen et d'Évreux : formes et réformes (1517-1596)*, thèse sous la direction de C. Mignot, université François-Rabelais, Tours, 2004.
- BOURIENNE-SAVOYE A., « Saint-Vincent de Rouen. Une paroisse de marchands au XV^e siècle », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1958-1970, p. 126-146.
- CALLIAS BEY M., « “A l'Escu de voirre“ : un atelier rouennais de peinture sur verre aux XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin monumental*, 1997, p. 237-242.
- CHAUSSE V., *Rouen. Église Sainte-Jeanne-d'Arc. Les verrières*, s. l., 1994.
- DELSALLE L.-R., « Au service de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, une dynastie de maîtres verriers aux XV^e et XVI^e siècles : les Barbe et leurs alliés », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime*, 1997, p. 107-132.
- FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 2, p. 108.
- GRODECKI L., « Les vitraux de Saint-Vincent de Rouen et l'aménagement du Vieux-Marché », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1958-1970, p. 147-164.
- QUERIERE E. de la, « Église de Saint-Vincent de Rouen. Tombeaux », *Revue de Rouen*, 1843, p. 129-137.
- LAFOND J., « Un vitrail d'Engrand Le Prince à Saint-Vincent de Rouen et sa copie par Mause Heurtault à Saint-Ouen de Pont-Audemer », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1908, p. 157-167.
- LAFOND J., « À propos des vitraux du XV^e siècle provenant de l'église Saint-Vincent et transférés à la cathédrale de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, n°4, octobre 1956, p. 37-45.
- LAFOND J., « L'église Saint-Vincent de Rouen et ses vitraux », Actes du 81^e congrès national des Sociétés savantes, Rouen-Caen 1956, Paris, 1958, p. 59-77.
- LECUREUR B., « Les chantiers de Rouen à la fin du Moyen Âge : l'exemple de l'église paroissiale Saint-Vincent », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, octobre 1992-septembre 1993, p. 77-88.
- Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum*, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 399-411.
- PERROT F., « Les vitraux de l'ancienne église Saint-Vincent remontés place du Vieux-Marché », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1978-1979, p. 49-98.
- RENAUD E. (abbé), *Rouen. Église Saint-Vincent*, Rouen, 1885.
- Vitraux retrouvés de Saint-Vincent de Rouen*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 1995-26 février 1996, Rouen, 1995.

VI – Saint-Étienne-des-Tonneliers

Saint-Étienne-des-Tonneliers : vestiges du programme vitré (vers 1500 – 1510)

1. Le vitrail de saint Etienne

- ❖ Emplacement actuel : Saint-Romain
- ❖ Emplacement d'origine : Saint-Etienne-des-Tonneliers, baie nord de l'abside
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500-1510
- ❖ Commanditaire : Nicolas de la Rue, exécuteur testamentaire de Pierre Jourdain et de Guillemette de la Rue
- ❖ Financement : Nicolas de la Rue, exécuteur testamentaire de Pierre Jourdain et de Guillemette de la Rue
- ❖ Peintre verrier : Arnoult de Nimègue

2. Le vitrail de saint Jean-Baptiste

- ❖ Emplacement actuel : Saint-Romain
- ❖ Emplacement d'origine : Saint-Etienne-des-Tonneliers, baie sud de l'abside
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500-1510
- ❖ Commanditaire : Christophe Le Picart de Radeval et Anne Basset
- ❖ Financement : Christophe Le Picart de Radeval et Anne Basset
- ❖ Peintre verrier : atelier du maître de saint Jean-Baptiste

3. Le vitrail d'évêque

- ❖ Emplacement actuel : Saint-Romain
- ❖ Emplacement d'origine : Saint-Etienne-des-Tonneliers (?)
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500-1510
- ❖ Commanditaire : inconnu
- ❖ Financement : inconnu
- ❖ Peintre verrier : Arnoult de Nimègue

L'église paroissiale, reconstruite à la fin du XV^e siècle et dont la dédicace eut lieu en 1533¹³³⁵, fut supprimée en 1791. Une partie de ses verrières fut alors replacée dans les baies de l'église Saint-Romain¹³³⁶.

¹³³⁵ Rouault de la Vigne 1935-1938, p. 193.

¹³³⁶ LVHN 2001, p. 393.

Le vitrail de saint Étienne

Les deux scènes exécutées par le peintre verrier Arnoult de Nimègue formaient à l'origine une seule verrière à trois lancettes, dont l'un des épisodes a probablement disparu. Elles ont ensuite été insérées sous une arcade réalisée en 1820¹³³⁷.

Description

BAIE 105

Lapidation de saint Étienne.

BAIE 106

Saint Étienne est conduit au supplice par deux bourreaux.
Signature d'Arnoult de Nimègue sur le col de l'un des soldats.

¹³³⁷ Pour l'état et la restauration des vitraux, voir *Ibid.*, p. 397.

Le vitrail de saint Jean-Baptiste

À l'origine, la baie devait comporter six scènes principales sur deux registres ainsi que deux ou trois scènes au tympan, comme dans le vitrail de la vie de saint Jean-Baptiste de Saint-Lô à Bourg-Achard, réalisé par le même atelier du maître de la vie de saint Jean-Baptiste. Deux panneaux actuellement conservés au Victoria and Albert Museum complétaient peut-être les quatre scènes conservées¹³³⁸.

Description

BAIE 109

Saint Jean-Baptiste interrogé par le peuple, par les publicains et les soldats.

BAIE 110

Saint Jean-Baptiste avec les Pharisiens et les Sadducéens.

BAIE 111

Saint Jean-Baptiste désigne le Christ à ses disciples.

BAIE 112

Saint Jean-Baptiste baptise dans le Jourdain.

¹³³⁸ Pour l'état et la restauration des vitraux, voir *Id.*

Le vitrail d'évêque

Les sources manuscrites et publiées ne nous apprennent rien sur cette figure d'évêque, sur ses commanditaires ou son emplacement. Il est probable qu'il devait être accompagné d'autres saints en pied. La verrière a été très restaurée au XIX^e siècle : la colombe du Saint-Esprit et le dragon ont été ajoutés à cette époque.

Baie 100

Le *saint évêque* en pied revêtu de ses habits épiscopaux fait le geste de bénédiction. Faute d'attribut, on ne peut préciser son identité.

Verrière réalisée vers 1500-1510.

Bibliographie générale

BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur l'église Saint-Étienne-des-Tonneliers », *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1888-1890, p. 196-214.

FARIN F., *Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1668 (1^{re} éd.), 1710 (2^e éd.), 1738 (3^e éd. réimprimée en 2 vol., Marseille 1976), t. 2, p. 77-79.

HEROLD M., « La peinture sur verre à Rouen au début du XVI^e siècle. Aperçus nouveaux », *l'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 30 septembre-4 octobre 1998, Caen, 2003, p. 305-314.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 119-120, 393-394, 397.

ROUAULT DE LA VIGNE R., « Le classement de l'Ancienne Église Saint-Étienne-des-Tonneliers », *Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1935-1938, p. 187-197.

Rouen. L'hôtel de Bourghéroulde, demeure des Le Roux, Rouen, 1996.

VII – Saint-Patrice

Saint-Patrice : le vitrail des saints (vers 1450 – 1475)

- ❖ Emplacement actuel : chapelle Saint-Fiacre (baie 5)
- ❖ Emplacement originel : ancienne église Saint-Patrice
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1450-1475
- ❖ Commanditaire : confrérie des épingliers, aiguilletiers et treillagiers
- ❖ Financement : confrérie des épingliers, aiguilletiers et treillagiers
- ❖ Peintre verrier : inconnu

L'église Saint-Patrice est reconstruite à partir de 1535¹³³⁹. Aux nouvelles baies commandées pour l'édifice on décide d'ajouter quatre vitraux appartenant à l'ancienne église du XIII^e siècle, dont les quatre figures de saints composant ce vitrail.

¹³³⁹ **Baudry 1869**, p. 5.

Description

Les trois saints qui se trouvaient à l'origine dans deux baies différentes ont été remontés ensemble en 1540 dans une seule verrière à deux lancettes et deux registres, encadrée d'une bordure décorative¹³⁴⁰. Elle est actuellement comblée de nombreux bouche-trous¹³⁴¹.

Saint Fiacre, dont la tête a disparu, porte une bêche. L'inscription qui se trouve sur son socle : *DONATION PRIEZ DIEU ET SA VIERGE MERE...REGNAULT BENOUV[ILLE ?]...* se trouvait à l'origine sous la représentation de la Vierge.

Sainte Véronique tient le voile sur lequel s'est imprimée la tête du Christ.

Saint Paterne, évêque d'Avranches, est revêtu de ses habits épiscopaux et fait le geste de bénédiction.

Pietà provenant d'une autre verrière¹³⁴².

Bibliographie

BAUDRY P., *l'Église paroissiale de Saint-Patrice de Rouen*, Rouen, 1869.

LAFOND J., « Les plus anciens vitraux de Saint-Patrice de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, n°8, 1957, p. 5-17.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 385-388.

¹³⁴⁰ LVHN 2001, p. 387-388.

¹³⁴¹ Pour l'état et la restauration de la verrière, voir *Id.*

¹³⁴² Lafond 1957, p. 6.

Saint-Patrice : le vitrail de saint Jean-Baptiste (vers 1500 – 1510)

- ❖ Emplacement actuel : bas-côté nord (baie 25)
- ❖ Emplacement originel : ancienne Eglise Saint-Patrice, bas-côté sud
- ❖ Support : vitrail
- ❖ Datation : vers 1500-1510
- ❖ Commanditaire : inconnu
- ❖ Financement : couple de donateurs laïcs
- ❖ Peintre verrier : proche de l'atelier du maître de saint Jean-Baptiste

L'ancienne église Saint-Patrice, datant du XIII^e siècle, est reconstruite à partir de 1535¹³⁴³. L'ancien bas-côté sud, dans lequel avait été placée la vie de saint Jean-Baptiste, subsiste jusqu'à ce qu'il soit reconstruit en 1648. La verrière est alors déplacée dans le bas-côté nord¹³⁴⁴.

¹³⁴³ Baudry 1869, p. 5.

¹³⁴⁴ LVHN 2001, p. 385.

Description

À l'origine, la baie devait comporter six scènes principales sur deux registres, comme dans le vitrail de la vie de saint Jean-Baptiste à Saint-Lô de Bourg-Achard, réalisé par l'atelier du maître de la vie de saint Jean-Baptiste. Elle est complétée en 1839 par quatre scènes placées sur sa partie inférieure¹³⁴⁵. La verrière se lit de haut en bas et de gauche à droite en finissant par le tympan.

Saint Jean-Baptiste avec les Pharisiens et les Sadducéens.

Saint Jean-Baptiste désigne le Christ à ses disciples.

Au premier plan, un couple de donateurs avec leur enfant.

Baptême du Christ surmonté de Dieu bénissant et de la colombe.

Saint Jean-Baptiste baptise les juifs dans le Jourdain.

Prédication de saint Jean-Baptiste dans la forêt au milieu des animaux.

Décollation de saint Jean-Baptiste ?

Il est probable que la dernière scène du registre inférieur était l'épisode exemplaire du martyre du saint.

Au tympan :

Hérodiade frappe avec son couteau la tête décollée de saint Jean-Baptiste.

Saint Jean-Baptiste, après sa mort, descend dans les limbes pour annoncer la Rédemption à Adam et Ève et aux patriarches.

Bibliographie

BAUDRY P., *l'Église paroissiale de Saint-Patrice de Rouen*, Rouen, 1869.

LAFOND J., « Les plus anciens vitraux de Saint-Patrice de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, n°8, 1957, p. 5-17.

Les Vitraux de Haute-Normandie, Corpus Vitrearum, France, Recensement des vitraux de la France, vol. 6, Paris, 2001, p. 385-386, 392.

¹³⁴⁵ Pour l'état et la restauration de la verrière, voir *Ibid.*, p. 392.

Université Paris-IV - Sorbonne
Ecole Doctorale 6 – Histoire de l'Art et Archéologie

THESE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV
Histoire de l'Art

**Les représentations hagiographiques à Rouen à la fin
du Moyen Age
(vers 1280 – vers 1530)**

Volume III – Tableaux

Présentée et soutenue publiquement par

Alexandra BLAISE

Sous la direction de Mme le Professeur Fabienne JOUBERT

MEMBRES DU JURY :

Jean-Pierre Caillet, Professeur (Université Paris X – Nanterre)
Michel Hérold, Docteur habilité à diriger les recherches (Université
François Rabelais, Tours)

Fabienne Joubert, Professeur (Université Paris IV – Sorbonne)
Philippe Lorentz, Professeur (Université Marc Bloch, Strasbourg)
Daniel Russo, Professeur (Université de Bourgogne)

Le 6 juin 2009

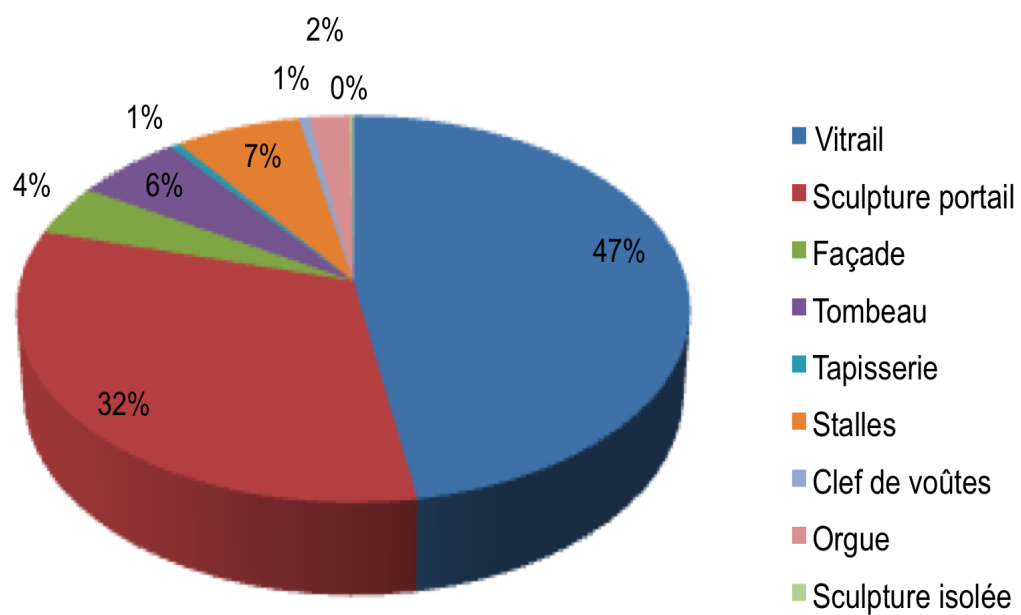


Tableau 1- Répartition des représentations hagiographiques par support dans les églises rouennaises

TYPOLOGIE	TERMES EMPLOYES	SIGNIFICATION
DIFFUSION GEOGRAPHIQUE DU CULTE	<i>Local</i>	Région/Localité
	<i>Français</i>	Pays
	<i>Universel</i>	Monde chrétien
CHRONOLOGIE	<i>Les saints des premiers temps du christianisme</i>	III-IVe siècles
	<i>Les évêques, les confesseurs</i>	IV-IXe siècles
	<i>Les saints récents</i>	après le XIe siècle
FONCTION ECCLESIASTIQUE	<i>Apôtre</i>	
	<i>Evangéliste</i>	
	<i>Evêque</i>	
	<i>Abbé/Abbesse</i>	
	<i>Docteur de l'Eglise</i>	
	<i>Diacre</i>	
	<i>Pape</i>	
	<i>Fondateur d'ordre</i>	
<i>Ermite</i>		
FONCTION LAÏQUE	<i>Roi/Reine</i>	
	<i>Militaire/Chevalier</i>	
POSITION FACE AUX NON CHRETIENS	<i>Vierge</i>	
	<i>Martyr</i>	
	<i>Confesseur</i>	
	<i>Mystique</i>	

Tableau 2 - Typologie des saints la plus fréquemment utilisée

Catégorie	Sous-catégories	Archétypes
<i>Les saints des Evangiles</i>	Apôtres Evangélistes Saint Jean-Baptiste Marie-Madeleine Famille du Christ	Pierre/Paul Luc/Marc/Jean/Matthieu Vierge/Anne/Elisabeth/
<i>Les saints "écrivains"</i>	Evangélistes Docteurs de l'Eglise	Luc/Marc/Jean/Matthieu Jérôme/Augustin/
<i>Les saints diffuseurs de l'Evangile</i>	Apôtres Evangélistes Evêques/Abbés	Pierre/Paul Luc/Marc/Jean/Matthieu
<i>Les saints de l'institution ecclésiale</i>	Evêques/Archevêques Abbés Papes Diacres Apôtres Docteurs de l'Eglise Evangélistes	Nicolas Martin Laurent/Vincent Pierre/Paul Jérôme/Augustin/ Luc/Marc/Jean/Matthieu
<i>Les saintes</i>	Vierges Martyres	Barbe/Marguerite/Catherine
<i>Les martyrs</i>		Etienne/Laurent
<i>Les saints de l'histoire de l'église</i>	Saint patron Saints de l'institution locale Saints dédicataires Saints de la liturgie Saints dont on conserve les reliques	Archevêque/Abbé
<i>Les saints de l'histoire personnelle</i>	Fonction Prénom Dévotion	
<i>Les saints du Jugement Dernier et de l'histoire du Salut</i>	Martyrs Eglise institutionnelle Vierges Saint Michel	
<i>Saints de la charité et de l'humilité</i>		Antoine de Padoue/Martin
<i>Saints de défense des droits de l'Eglise</i>	Face aux pouvoir monarchique Face aux luthériens	Saint Thomas Becket Pierre/Anne

Tableau 3 – Proposition de typologie des saints

SAINTS	Total
Jean-Baptiste	19
Apôtres (collège)	17
Evêques (groupe)	12
Etienne	10
Romain	9
Nicolas	8
Anne	7
Catherine	7
Laurent	7
Michel	7
Denis	6
Marie-Madeleine	6
Pierre	6
Vincent	6
Barbe	5
Jacques le Majeur	5
Marguerite	5
André	4
Apolline	4
Evêques locaux (collège)	4
Geneviève	4
Jérôme	4
Paul	4
Agathe	3
Clément	3
Eloi (Vie)	3
Evangelistes	3
Georges	3
Grégoire	3
Ouen	3
Rémi	3
Sainte martyre	3
Ambroise	2
Ansbert	2
Augustin	2
Austremonne	2
Barthélemy	2
Blaise	2
Christophe	2

Eustache	2
Evroult	2
Fiacre	2
Guillaume	2
Hugues	2
Julien	2
Martin	2
Mellon	2
Nicaise	2
Sébastien	2
Sever	2
Abbé	1
Adrien	1
Agnès	1
Antoine	1
Antoine de Padoue	1
Autun	1
Avitien	1
Barnabé	1
Basile (docteurs)	1
Benoît (Ve)	1
Bertin	1
Clair	1
Claire d'Assise	1
Côme et Damien	1
Docteurs de l'Eglise	1
Eleuthère	1
Elisabeth	1
Elisabeth de Hongrie	1
Eusèbe	1
Evangelistes (symboles)	1
Evode	1
Filleul	1
Géraud	1
Germain	1
Germer	1
Godard	1
Hilaire	1
Innocent	1
Jean l'Evangeliste	1

Laumer	1
Lénat	1
Leu	1
Leufroy	1
Lô	1
Lubin	1
Maclou	1
Magloire	1
Marcellin	1
Marie l'Egyptienne	1
Martial	1
Matthieu	1
Maur	1
Maurice	1
Maurille	1
Moine	1
Paterne	1
Philibert	1
Piat	1
Pierre de Vérone	1
Pretextat	1
Raoul	1
Saint non identifié	1
Saints martyres (groupe)	1
Saintes martyres (groupe)	1
Saint martyr	1
Rustique	1
Simon	1
Sylvestre	1
Thomas Becket	1
Valéry	1
Vast	1
Véronique	1
Victor	1
Victrice	1
Vulfran	1
Wandrille	1

Tableau 4 - Saints représentés dans les églises rouennaises

	MARGUERITE CHRIST MONTRANT SES PLAIES CATHERINE Baie 0	
Chapelle Saint-Jean (Jean-Baptiste/Jean/Jacques)		Chapelle Saint-André
Baie 5 CHRIST SAUVEUR Baie 7 Baie 9		Baie 6 VIERGE A L'ENFANT Baie 8 Baie 10
Chapelle Saint-Mathieu		Chapelle Saint-Barthélémy
VIERGE A L'ENFANT Baie 11 Baie 13 PROPHETE ET EVEQUE VIERGE DE L'ANNONCIATION ET PROPHETE Baie 15		? Baie 12 Baie 14 EVEQUE ET ROI COURONNEMENT DE LA VIERGE Baie 16
Chapelle Saint-Etienne		Chapelle Saint-Nicaise
ANGES / VISITATION ANGES / ANNONCIATION 2 EVEQUES 2 EVEQUES ANGES / CALVAIRE ANGES / VIERGE A L'ENFANT COURONNEE Baie 17		SYBILLE-PROPHETE-ANGES / JEAN- BAPTISTE ANNONCIATION / CHRIST MONTRANT SES PLAIES LAURENT / VIERGE DE L'ADORATION DES MAGES PAUL EVEQUE-PAPE-ABBE-EVEQUE / VIERGE A L'ENFANT ANGES / SAINT Baie 18
Chapelle Saint-Eloi (Eloi/Thomas Becket)		Chapelle Saint-Michel
X CALVAIRE / PIERRE PROPHETE SAINT VIERGE A L'ENFANT / PAUL X Baie 19		LAÏCS / ROIS / ADAM ET EVE LAÏCS / DIACRE / ADAM ET EVE LAÏCS / DIACRE / ADAM ET EVE LAÏCS / DIACRE / ADAM ET EVE LAÏCS / DIACRE / ADAM ET EVE LAÏCS / ROIS / ADAM ET EVE Baie 20

Tableau 5 – Schéma des figurines représentées dans les dais des vitraux des fenêtres basses du chœur de Saint-Ouen de Rouen

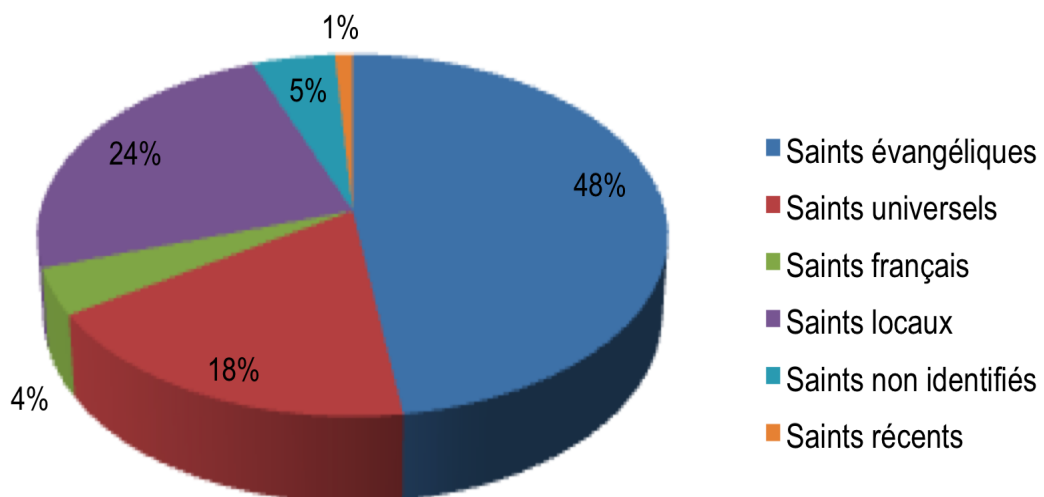
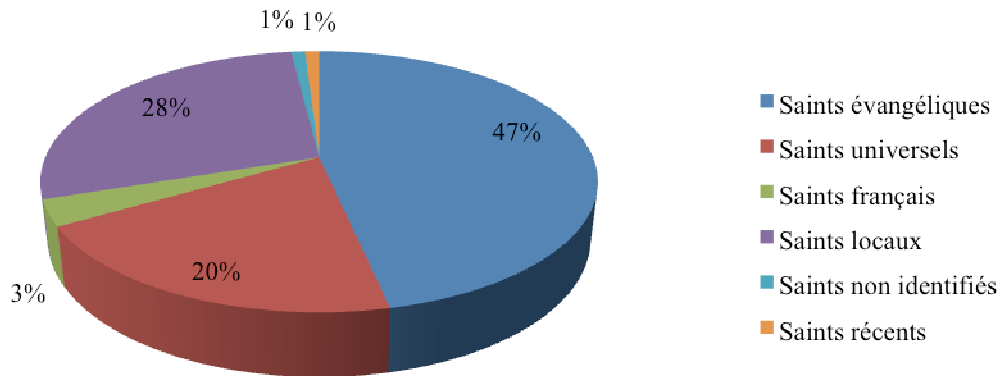
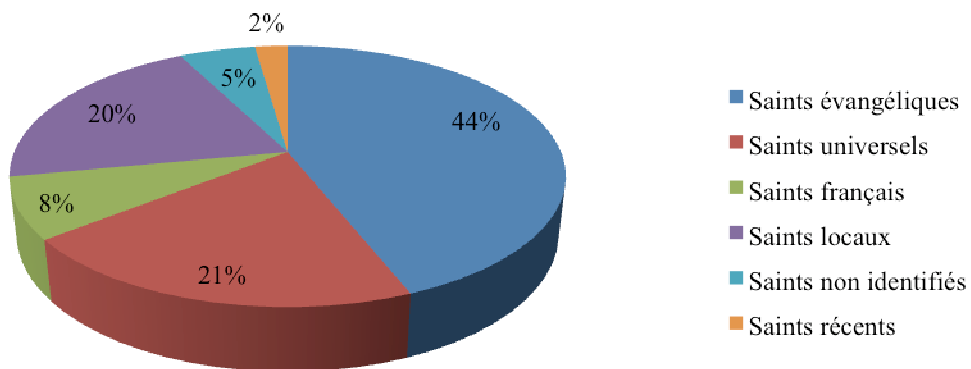


Tableau 6 – Type de saints représentés dans les églises rouennaises

Type de saints à la cathédrale



Type de saints à Saint-Ouen



Type de saints à Saint-Maclou

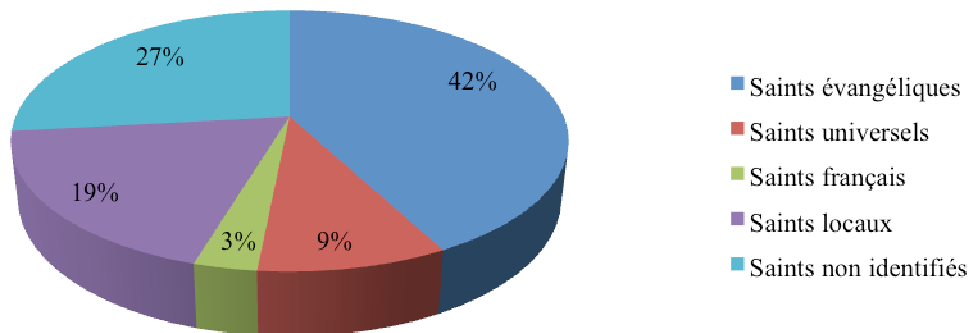


Tableau 7 – Type de saints dans les églises institutionnelles

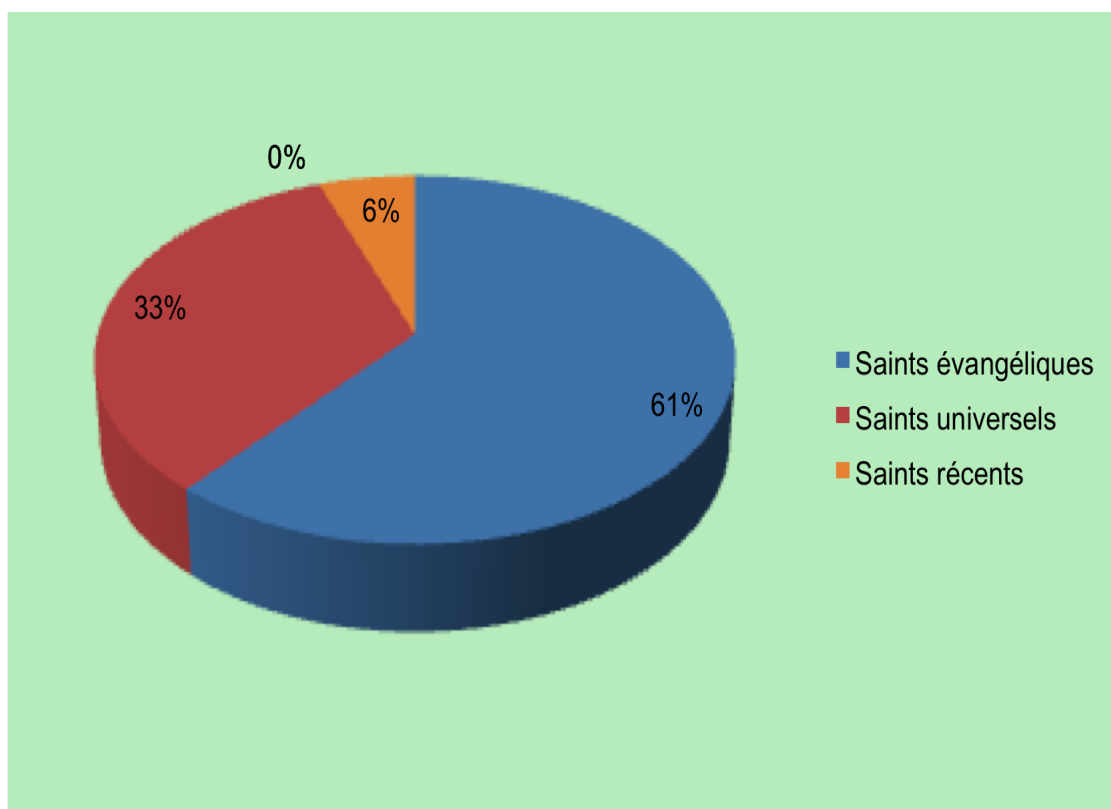


Tableau 8 – Type de saints dans l'église paroissiale Saint-Vincent

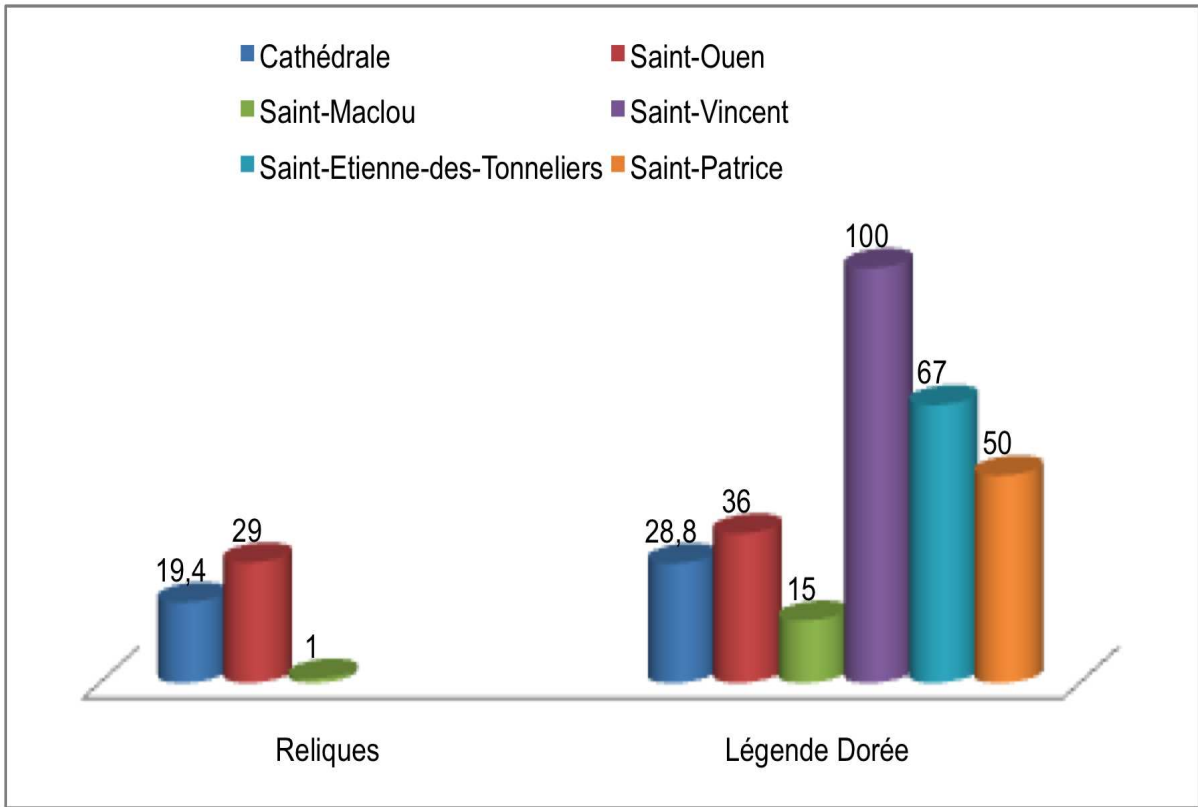


Tableau 9 - Pourcentage de représentations hagiographiques rouennaises en fonction des

reliques conservées dans l'édifice ou tirées de la Légende Dorée

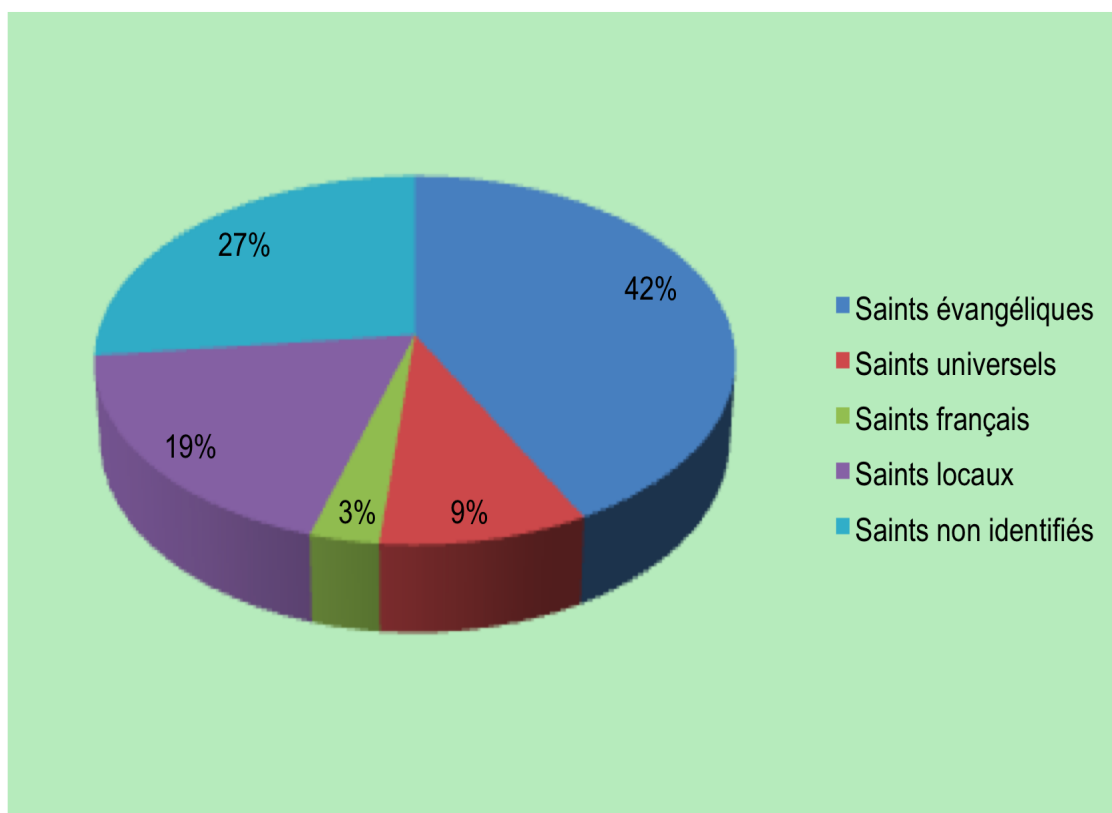


Tableau 10 – Type de saints représentés à Saint-Maclou

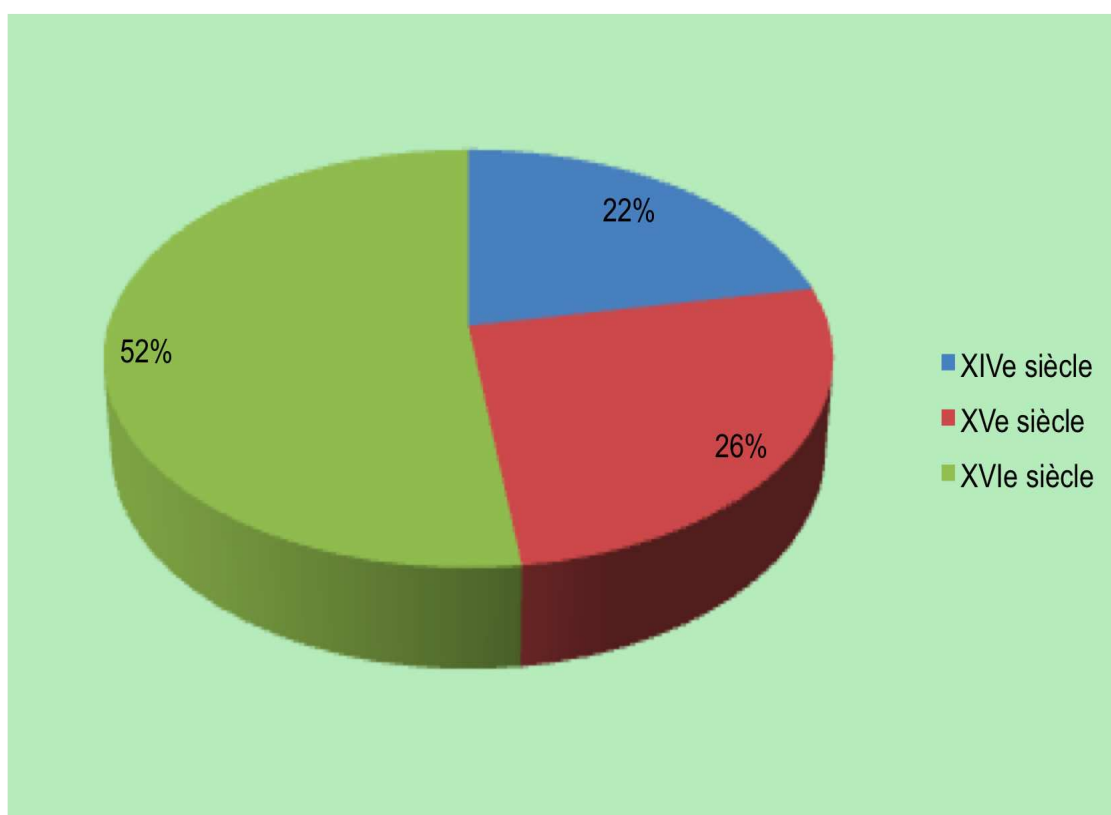


Tableau 11- Nombre de marques de donation par siècle dans les églises rouennaises

ETIENNE DUFOUR
 (meurt en 1448)
 Marchand
 Trésorier (1436-1437)
 Construction de l'église pendant l'occupation anglaise
 1441 : fonde deux messes sur l'autel derrière le chœur
 1441 : Don de rente sur un hôtel
 1444 : Rente sur une maison
 Centenier de l'église
 Recueille les dons pour l'église

PIERRE, fils d'Etienne
 (meurt en 1481)
 Marchand
 1463 : conseiller
 1471 : rente sur une maison pour continuer
 travaux de la nef
 Enterré dans la chapelle Saint-Léonard
 A au moins trois fils

 COLETTE MASSELIN, femme de Pierre
 1487 : rente sur une maison en échange d'une
 messe dans la chapelle Notre-Dame et dans la nef
 devant le crucifix ; elle promet de payer le dallage
 de la chapelle Saint-Symon et Saint-Jude, la rose
 et le triforium occidentaux.

GUILLAUME, fils d'Etienne
 Marchand de vêtement
 1507 : conseiller
 1510 : rente sur une maison
 en échange d'une messe
 Enterré dans la chapelle
 familiale Saint-Léonard

 MARGUERITE BASIN, femme
 d'Etienne

Jean de Grenouville, marié à
 une fille d'Etienne (morte en
 1464)
 1466 : enterré dans la
 chapelle de la Vierge
 Donations très importantes

JEAN DUFOUR L' AINE,
 fils de Pierre et
 Colette Masselin
 1514-17 : trésorier
 1514 : enterré dans la
 chapelle familiale
 Saint-Léonard

JEAN DUFOUR LE JEUNE,
 fils de Pierre et Colette
 Masselin
 1514-17 : trésorier

JEAN DE PRESSES, fils de Guillaume
 1520 : Conseiller
 Don de rentes
 Don de mobilier pour l'église et de la plupart des décorations
 intérieures :
 -un autel pour la chapelle familiale
 -un orgue (1527 commencé par ses parents)
 -un banc pour les reliques (1527)
 -statues d'apôtres pour être placées sur les piliers du chœur
 Fondation de messe dite à perpétuité dans la chapelle de
 Saint-Léonard où son père Guillaume Dufour, sa femme et
 son oncle étaient enterrés.

 COLETTE CROIXMARE (famille noble), femme de Jean de

NICOLAS DUFOUR
 1531-1535 : commande le grande
 chartrier de Saint-Maclou représente
 trois Dufour présenté par saint Maclou à
 la Vierge ; ils tiennent le cartulaire, une
 charte et l'église (armoiries six fois sur
 le manuscrit)

MARGUERITE DUFOUR, épouse
 d'ANTOINE DUFOUR donne crucifix
 avec Antoine et Marguerite

Tableau 12 – La famille Dufour

	Masselin	Le Lieur	Basin	Le Roux	Dufour
Cathédrale	Masselin Jean (chapitre)	Le Lieur Jacques			
Saint-Vincent		Le Lieur Jacques (oncle)	Basin Thomas	Le Roux Jean	Dufour Jeanne, femme de Jean Le Roux
Saint-Etienne-des- Tonneliers				Le Roux Jean (curé)	
				Le Roux Claude	
Saint-Maclou	Masselin Colette		Basin Marguerite		Dufour

Tableau 13 – Exemple de familles de commanditaires rouennaises

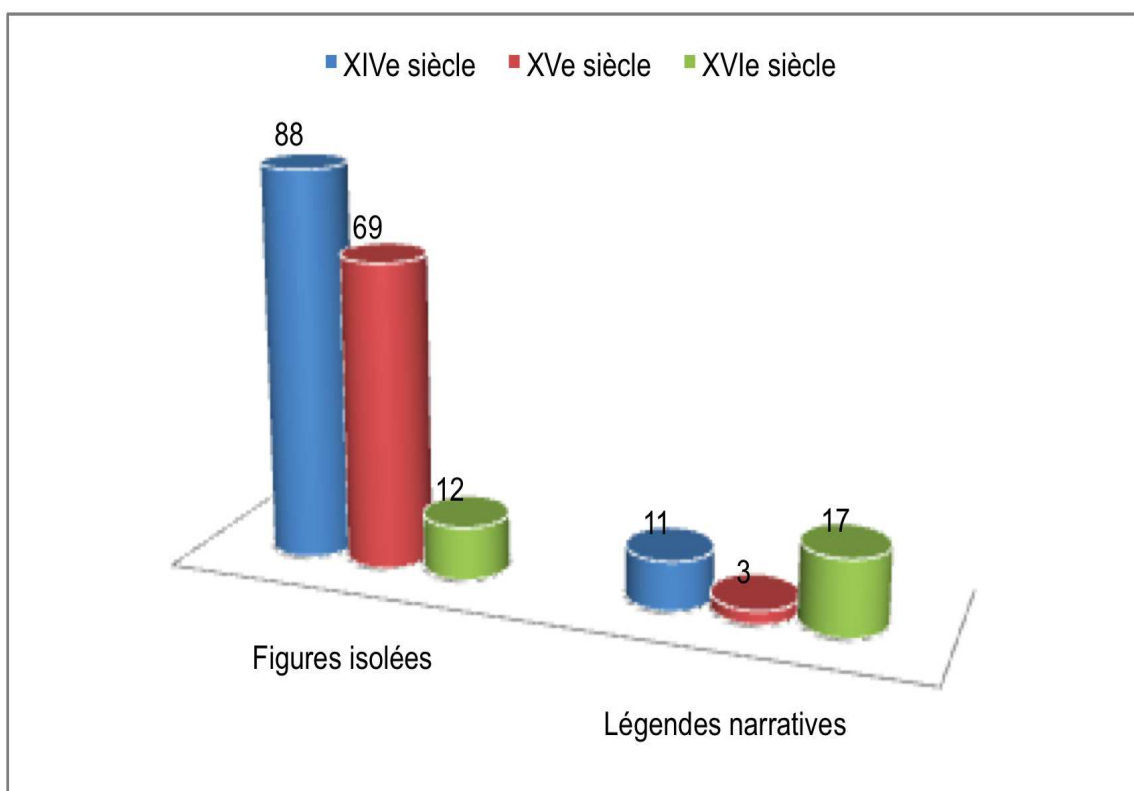


Tableau 14 – Evolution du pourcentage de figures isolées et des légendes narratives dans les vitraux rouennais

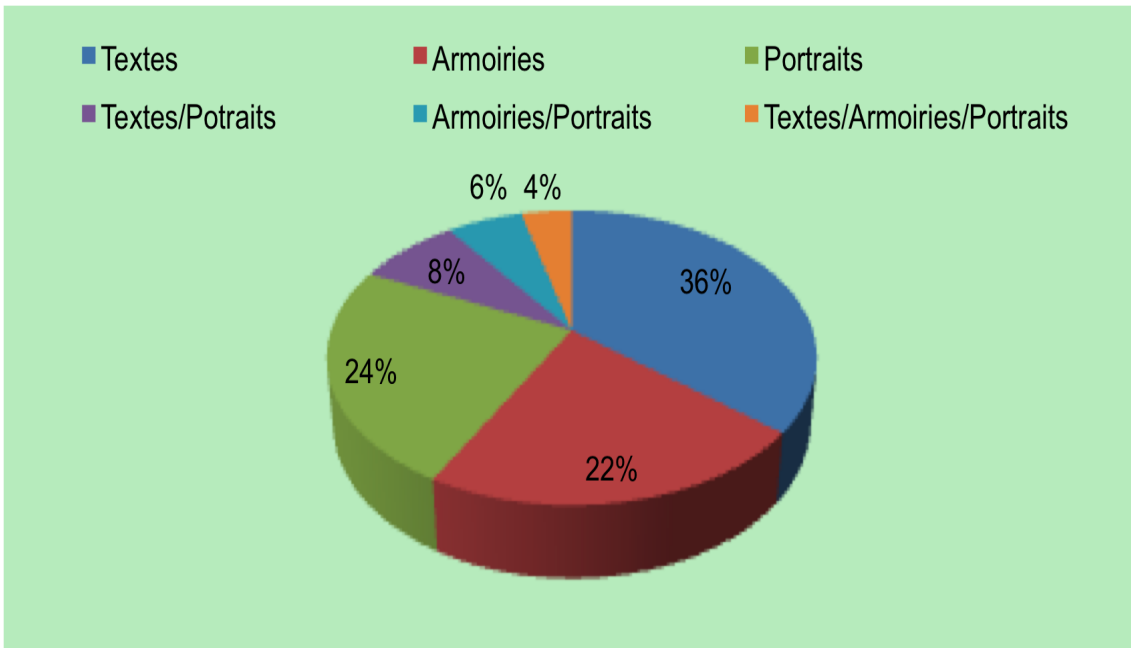


Tableau 15 – Répartitions des supports sur lesquels sont signalées les marques identitaires

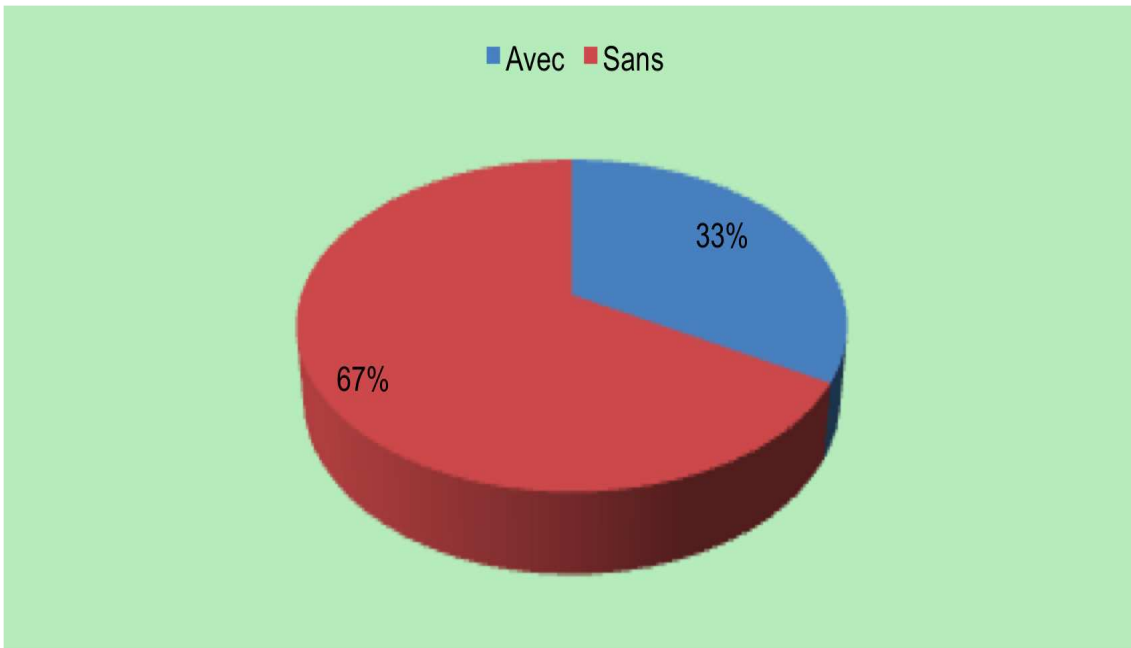


Tableau 16 – Proportion des vitraux rouennais avec marques de donation

Bénéfices pour le donateur	Bénéfices pour l’Eglise
Don « libérant » le fidèle de sa fortune afin de pouvoir accéder au Paradis	Enrichissement de l’Eglise
Droits dans la chapelle (choix du chapelain / Mise en valeur des signes distinctifs / Siège d’honneur / Sépulture)	Embellissement des chapelles / Multiplication d’images hagiographiques
Prière pour le donateur et sa famille	Augmentation de la prière dans l’église au frais du donateur
Mémoire du donateur et de ses ancêtres	Mémoire des saints / Entretien du culte des saints
Intercession Salut	Prière aux saints / Fidèles se mettent sous leur protection ce qui implique d’avoir une conduite morale
Représentation de sa propre dévotion	Représentation de la communauté des fidèles

Tableau 17 – Système d’échange entre le donateur et l’église lors d’une donation

Nombre de marques de donation par siècle

■ XIVe siècle ■ XVe siècle ■ XVIe siècle

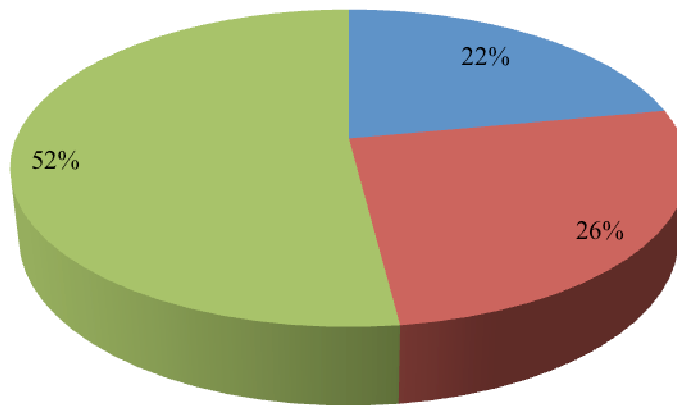


Tableau 18 – Nombre de marques de donation d'œuvres hagiographiques rouennaises connues

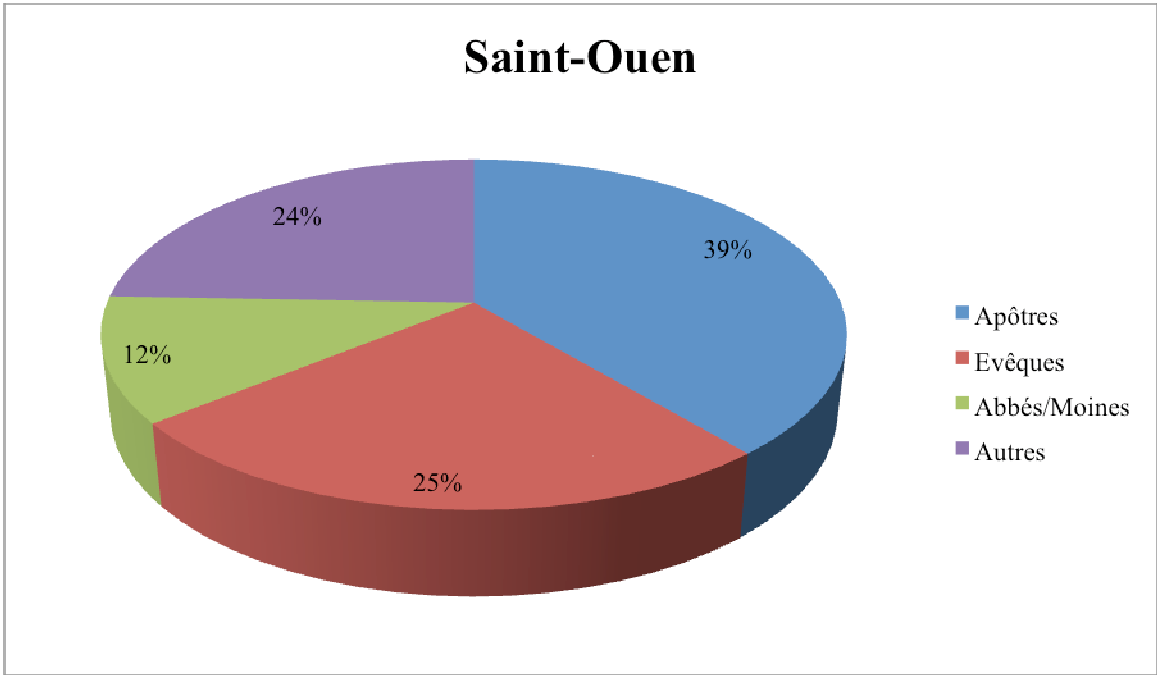
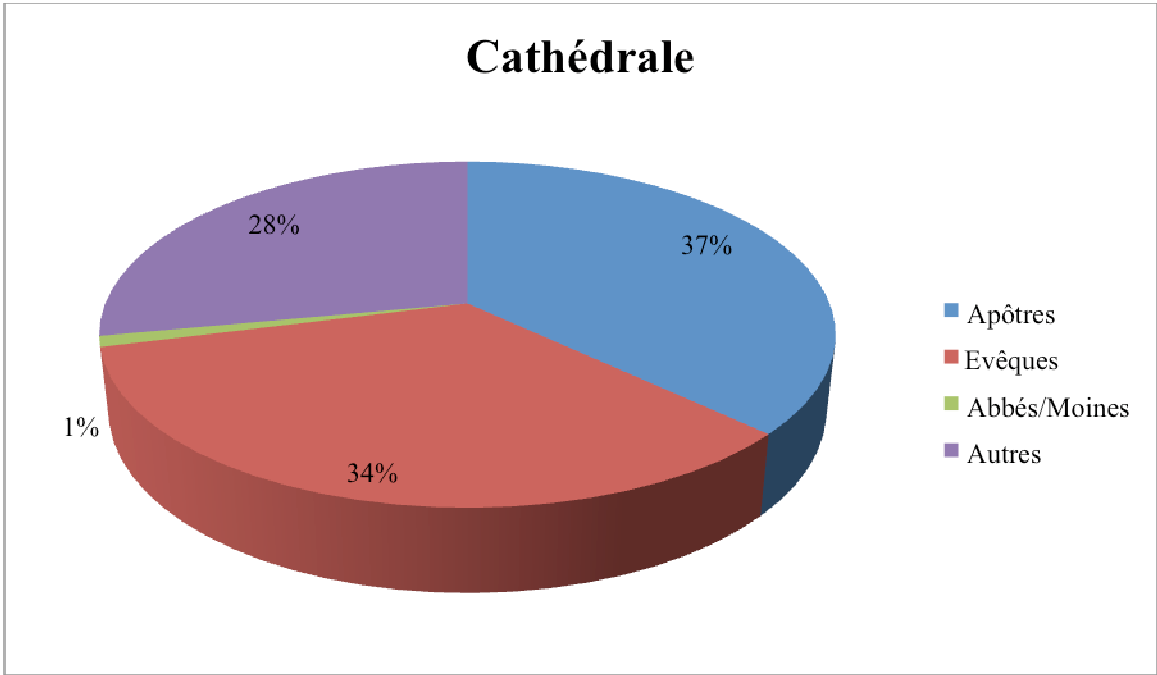


Tableau 19 – Type des saints ecclésiastiques dans la cathédrale et à Saint-Ouen

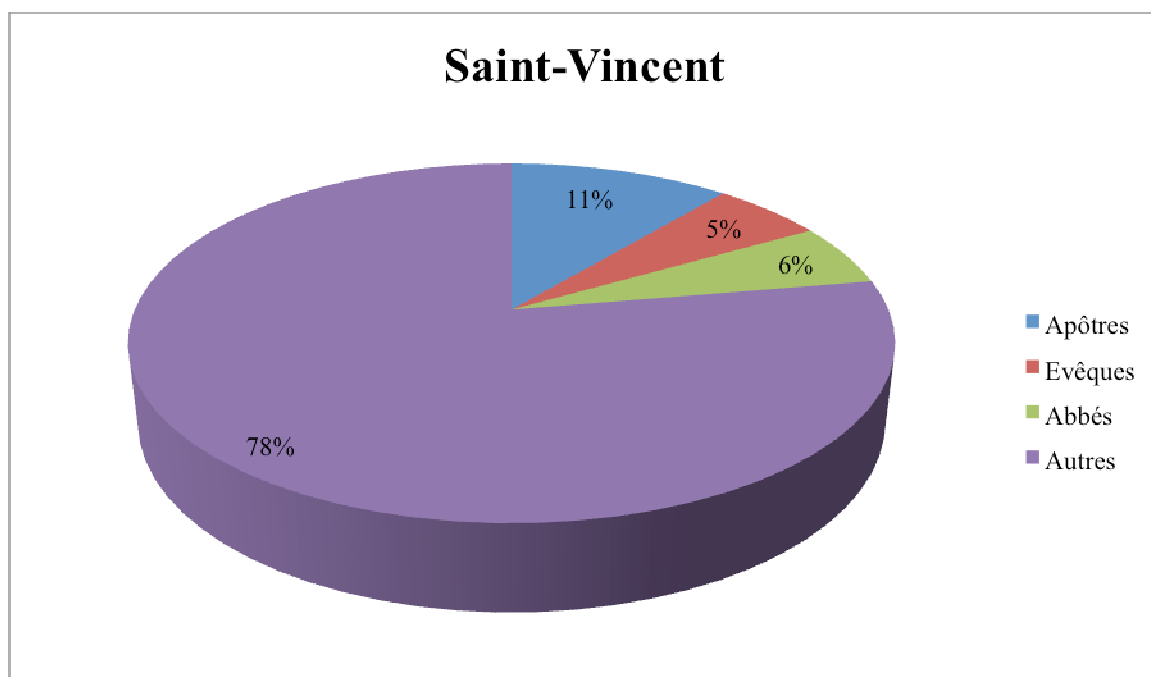
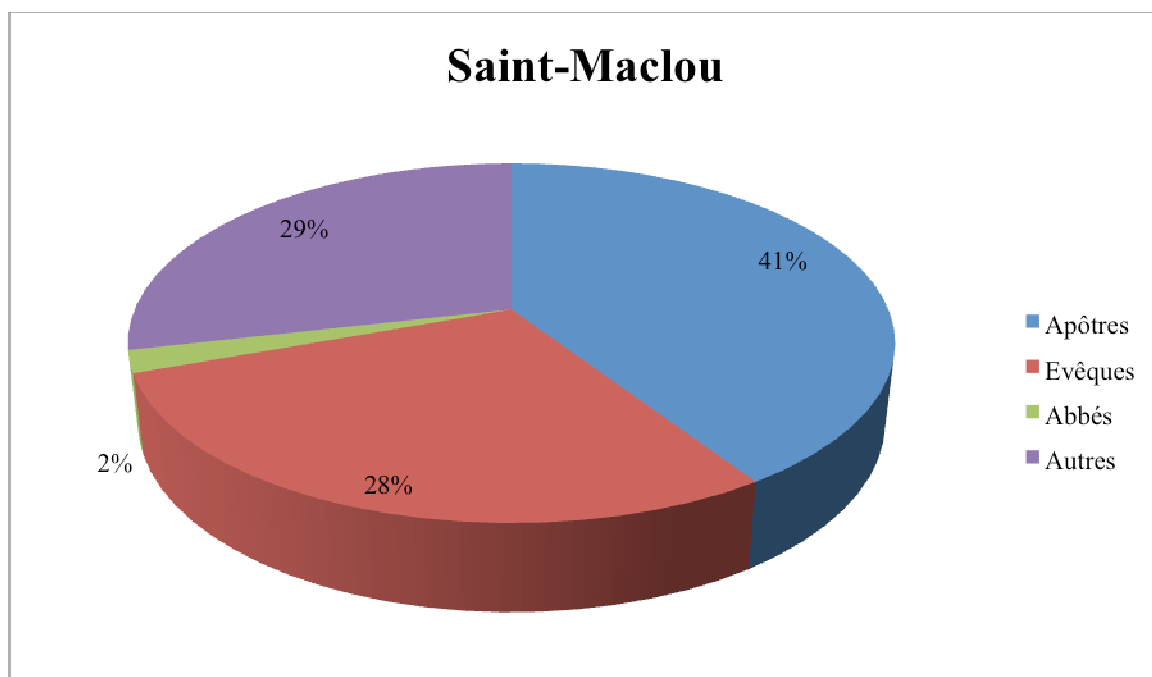


Tableau 20 – Type des saints ecclésiastiques à Saint-Maclou et Saint-Vincent

Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux de la chapelle de la Vierge



- Apôtres
- Evêques

Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux des fenêtres hautes du chœur



100%

- Apôtres

Pourcentage de saints ecclésiastiques sur les stalles

- Apôtres
- Evêques
- Abbés
- Autres

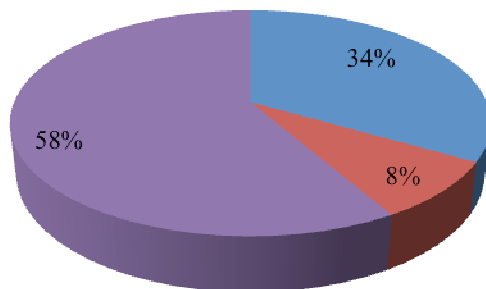


Tableau 21 – Pourcentage de saints ecclésiastiques dans le chœur de la cathédrale

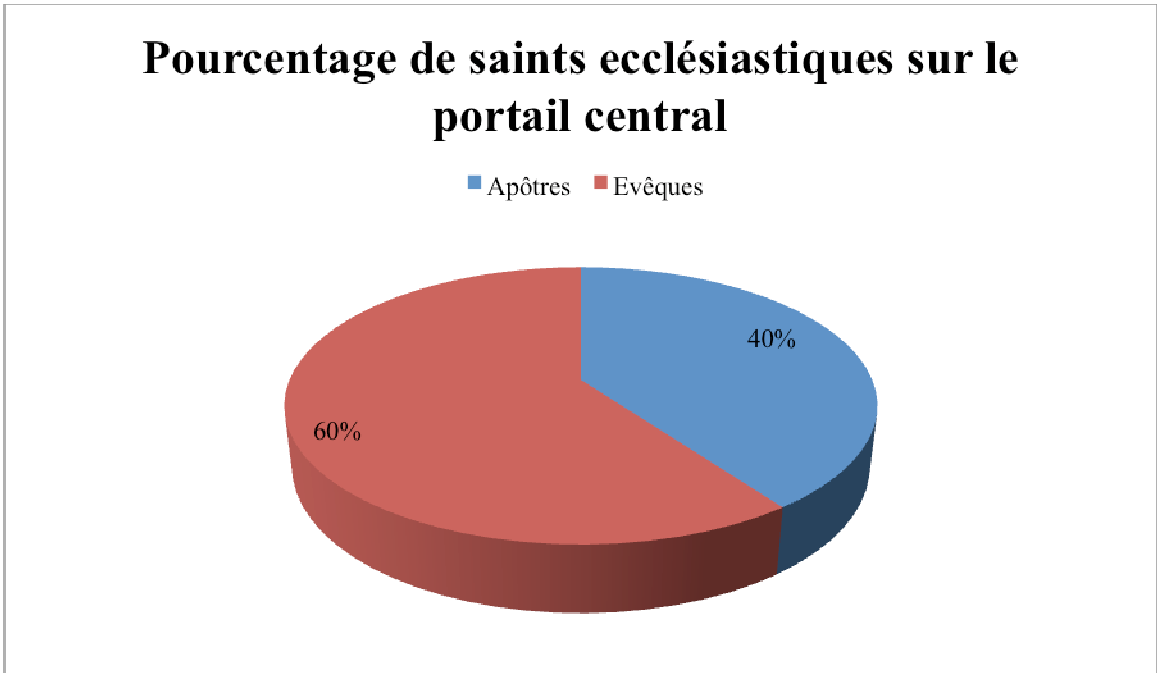
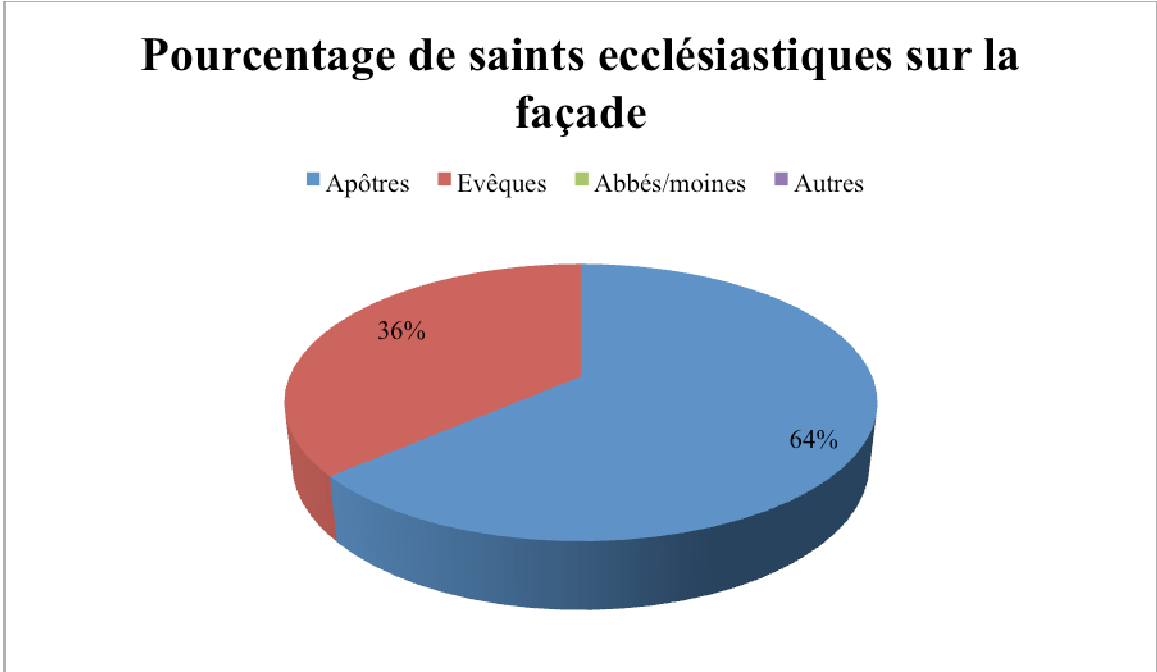
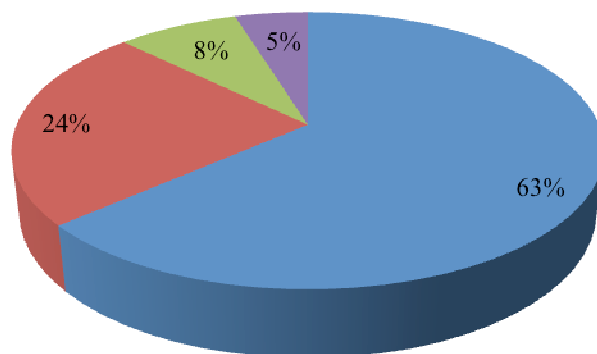


Tableau 22 – Pourcentage des saints ecclésiastiques sur la façade occidentale de la cathédrale

Pourcentage des saints ecclésiastiques sur le portail des Libraires

■ Apôtres ■ Evêques ■ Abbés/moines ■ Autres



Pourcentage des saints ecclésiastiques sur la rose du portail des Libraires

■ Apôtres ■ Evêques ■ Abbés/moines ■ Autres

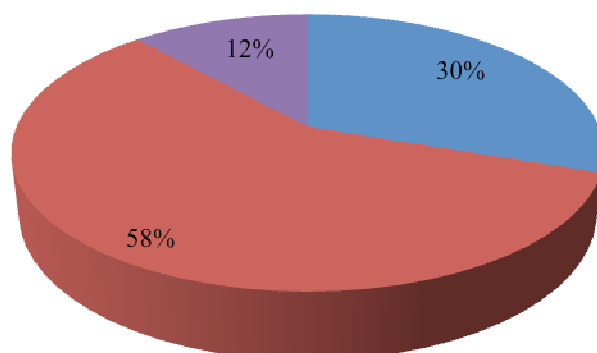


Tableau 23 – Pourcentage des saints ecclésiastiques sur la façade des Libraires de la cathédrale

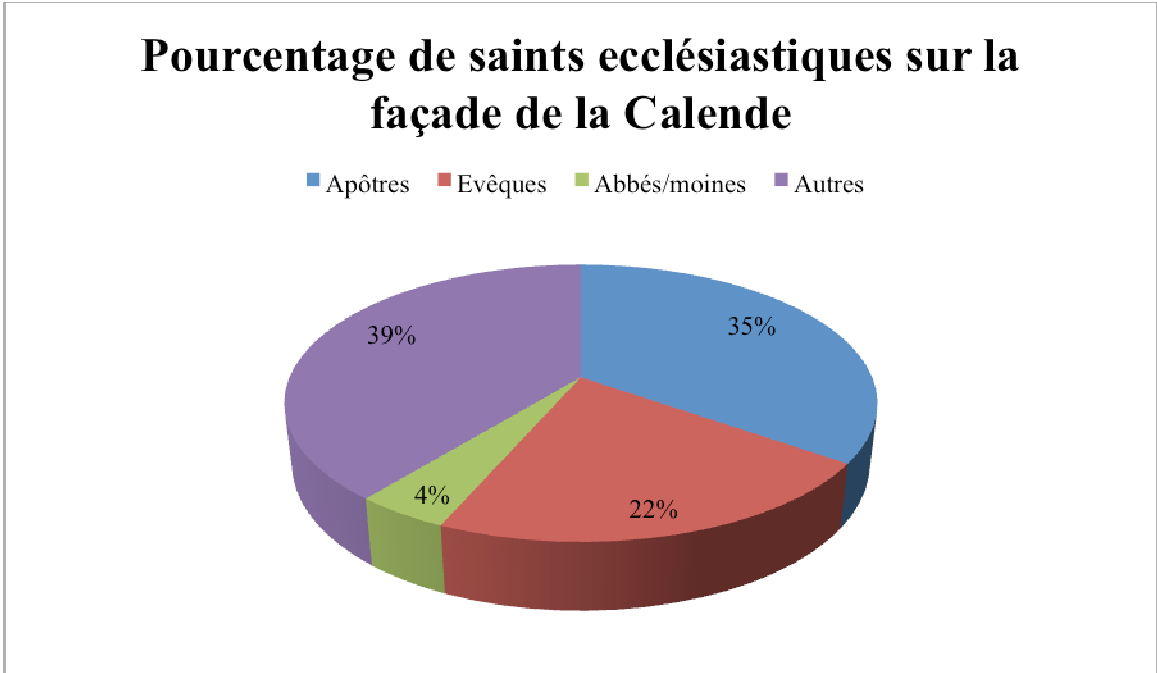


Tableau 24 – Pourcentage de saints ecclésiastiques sur la façade de la Calende de la cathédrale

Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux de la nef de la cathédrale

■ Apôtres ■ Evêques ■ Abbés ■ Autres

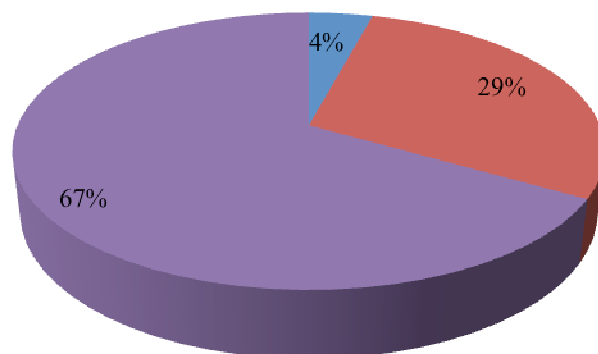
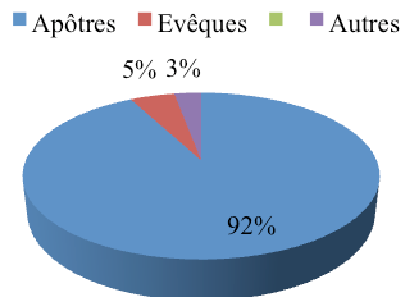
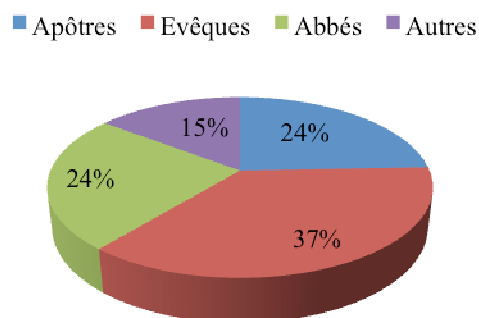


Tableau 25 – Pourcentage de saints ecclésiastiques dans les vitraux de la nef de la cathédrale

Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux du chœur



Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux de la nef



Pourcentage des saints ecclésiastiques sur les portails de la façade occidentale

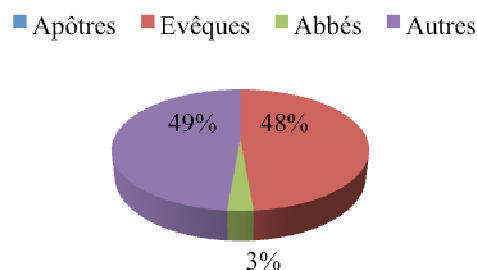
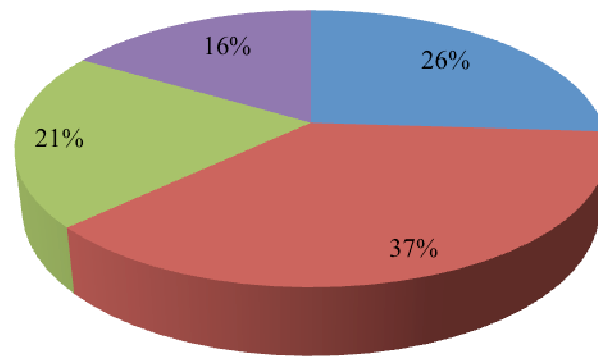


Tableau 26 – Pourcentage de saints ecclésiastiques à Saint-Maclou

Pourcentage des saints ecclésiastiques dans les vitraux

■ Apôtres ■ Evêques ■ Abbés ■ Autres



Pourcentage des saints ecclésiastiques au portail des Marmousets

■ Evêques ■ Autres

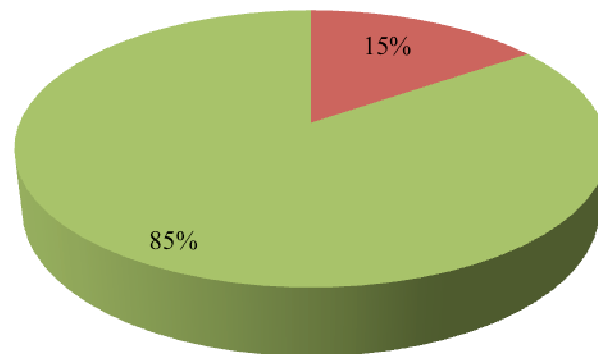


Tableau 27 – Pourcentage des saints ecclésiastiques à Saint-Ouen

Commanditaires	Emplacement	Saints représentés	Portraits	Armoiries	Date	Commande personnelle
Pierre Le Clerc et Catherine de La Fontaine Basin (?)	Baie 19 ; bas-côté nord	Pierre Catherine Michel SJacques le Majeur Jean-Baptiste Marie-Madeleine Nicolas	Oui (?)	vérifier	v.1470 -1480	Oui (?)
Famille Le Roux de Touffreville Donatrices	Baie 4 ; sud de l'abside Baie 5 ; chapelle nord du chœur	Légende de Vincent Légende de saint Antoine de Padoue	Non Oui	Oui (?)	v.1520 -1530 v.1520 -1530	Non (?)
Confrérie de saint Jacques (?)	Baie 8 ; chapelle sud du chœur	Sainte Anne Saint Jacques (tympan)	Non	Non	v.1520 -1530	Non
Couple de donateurs	Baie 9 ; chapelle nord du chœur	Sainte Anne Saint Jean-Baptiste Saint Claude Saint Nicolas Saint Vincent Saint Jacques le Majeur	Oui	Oui	v.1520 -1530	(?)
Boyvin	Baie 11 ; bas-côté nord du chœur	Légende de saint Pierre	Non	Oui	v.1520 -1530	(?)
Marion Le Pilleur (?), fille de Jean Le Pilleur, prévôt de la monnaie de Rouen	Baie 13 ; bas-côté nord du chœur	Légende de saint Jean-Baptiste	Non	Non	v.1520 -1530	(?)

Tableau 28 – La commande de vitraux hagiographiques à Saint-Vincent

Commanditaires	Emplacement	Saints représentés	Portraits	Armoiries	Date	Commande personnelle
Crespin Le Vallet et sa femme Agnès	Chapelle de la Vierge	Saints archevêques	Oui	Non	1310-1322	Non
Jean Gorren	Portail de la Calende	Plusieurs représentations hagiographiques	Oui	Non	v. 1320-1330	Non
Jehan Cavé et sa femme Emmelot	Chapelle de la nef	Christophe Saint Jacques le Majeur	Oui	Non	1411	Oui
Gautier Le Duc	Vitraux des fenêtres hautes du choeur	Saint Pierre	Non	Non	1433	Non
Guillaume d'Estouteville	Stalles	Saint Laurent Saint Etienne	Non	Non	1457- v.1470	Non
Guillaume Le Fève ; confrérie Saints-Innocents	Vitrail du transept	Saint Jean-Baptiste	?	Non	v. 1450	Oui
Confrérie Sainte-Anne	Baie 41, chapelle Sainte-Anne ; bas-côtés de la nef	Anne parmi d'autres saints	Non	Non	1464	Non
Donateur ecclésiastique	Baie 41, chapelle Sainte-Anne ; bas-côtés de la nef	Evêque	Oui	Non	1464	Non
Confrérie des mariniens (Nicolas)	Baie 43, chapelle Saint-Nicolas ; bas-côtés de la nef	Nicolas parmi d'autres saints	Non	Non	1466	Non
Donateur ecclésiastique	Baie 44, chapelle Sainte-Catherine ; bas-côtés de la nef	Simon parmi d'autres saints	Oui	Non	1466-1467	Non
Donateur non identifié	Baie 47, chapelle Saint-Eloi ; bas-côtés de la nef	Laurent parmi d'autres saintes	Oui	Non	1465-1469	Non
Confrérie de Notre-Dame, Saint-Jean-le-Décollé et Marie-Madeleine	Baie 53, chapelle Saint-Jean-dans-la-Nef ; bas-côtés de la nef	Décollation de saint Jean-Baptiste Légende de sainte Madeleine	Non	Non	1468-1469	Non
Martin Fauvel, receveur de la ville ; confrérie de Saint-Romain	Baie 38 (disparue), chapelle Saint-Romain ; bas-côtés de la nef	Légende de saint Romain	Non	Non	1465	Non
Jacques Le Pelletier	Trumeau du portail central de la façade occidentale	Saint Romain	Non	Non	1508- v.1530	Non
Chanoine Guillaume de Sandouville Chanoine Robert Fortin Chanoine Pierre Mésange Chanoine Guillaume Dauteny Chanoine Etienne Haro Doyen Arthus Fillon Archevêque Georges d'Amboise	Statues d'ébrasement du portail central de la façade occidentale	Saints évêques	Non	Non	1508-v. 1530	Non
Georges d'Amboise (?)	Tombeaux des cardinaux d'Amboise ; chapelle de la Vierge	Saint Georges, parmi d'autres saints	Oui	Oui	1516-v. 1524	Oui
Confrérie de Saint-Romain	Baie 28 ; transept	Légende de saint Romain	Non	Oui	v. 1521	Oui (en partie)
Jacques Le Lieur	Baie 30 ; transept	Légende de saint Romain	Non (?)	Oui	v. 1521	Oui (en partie)
Georges d'Amboise	Tapisseries ; stalles	Légende de saint Georges Légende de la Vierge Légende de saint Jean-Baptiste	Non	Oui	Avant 1510	Oui (en partie)
Georges d'Amboise	Sceau	Saint Jean-Baptiste	Oui	Oui	1494-avant 1502	Oui

Tableau 29 – La commande de vitraux hagiographiques à la cathédrale

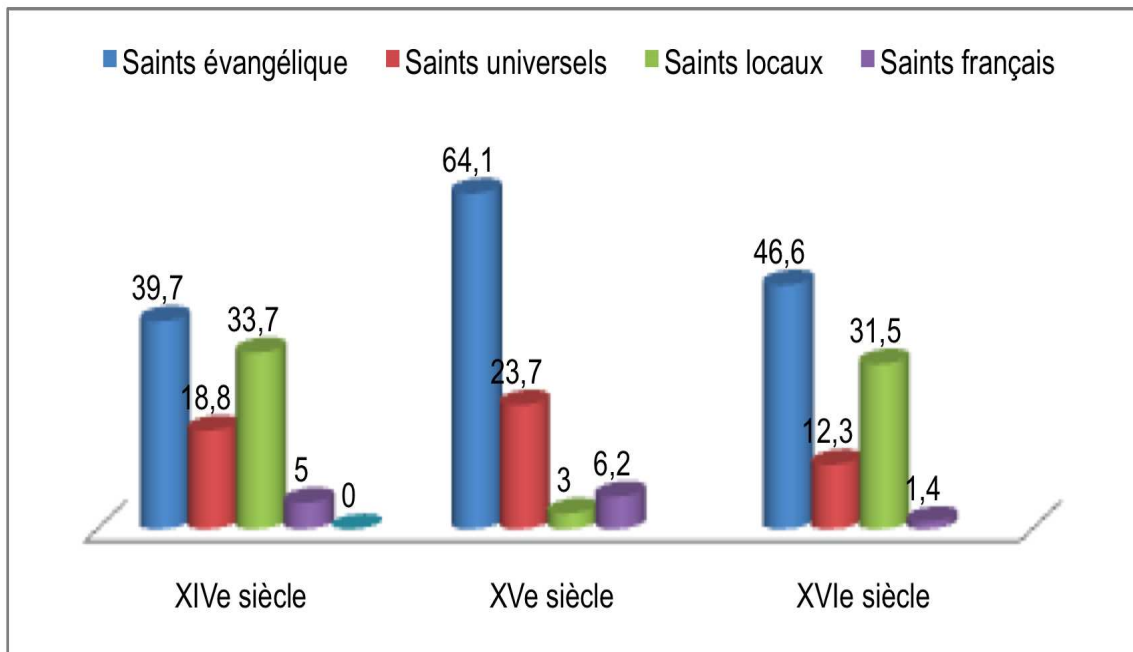


Tableau 30- Evolution des types de saint choisis dans les œuvres rouennaises

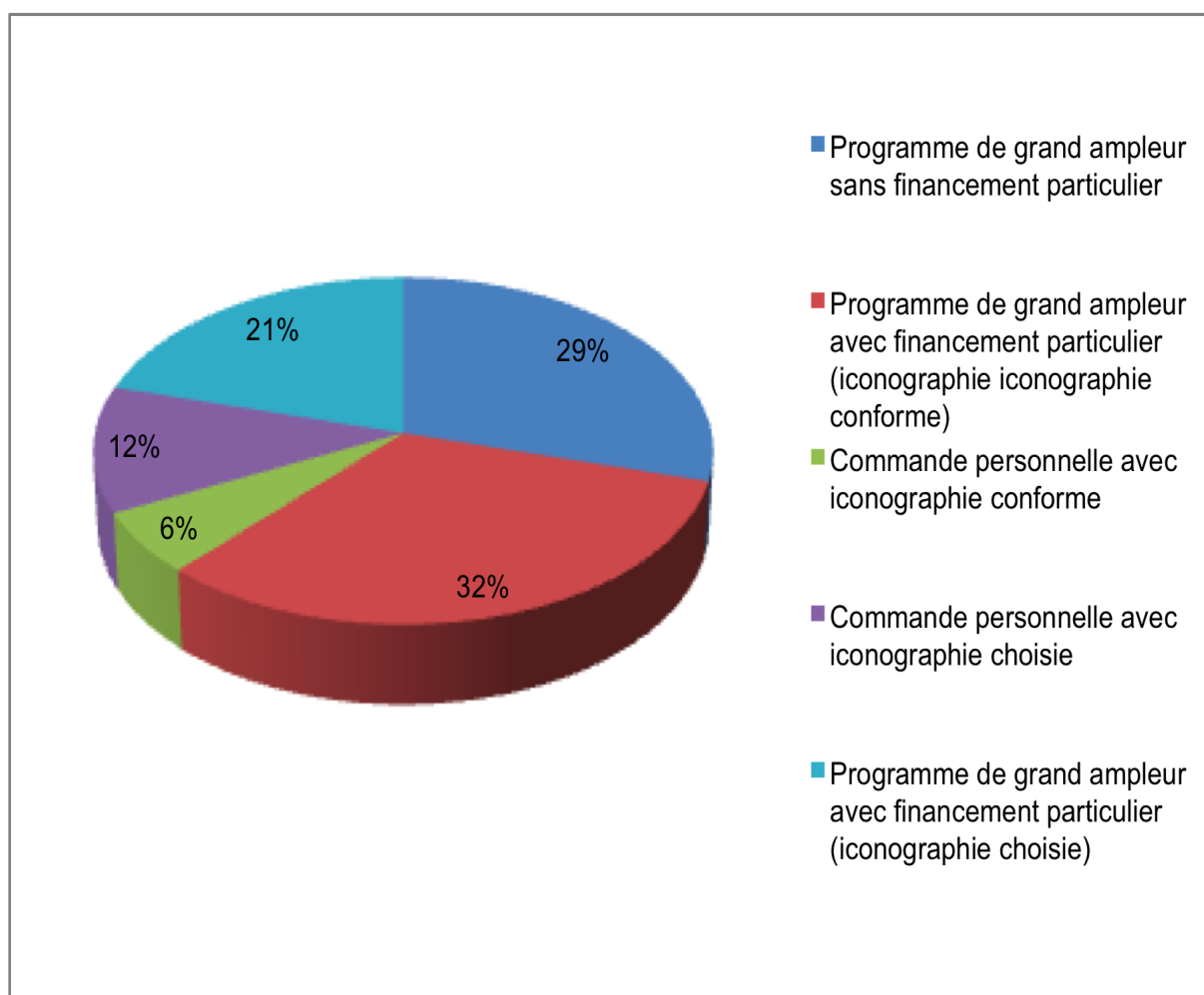


Tableau 31 – Nature des choix iconographiques dans les commandes hagiographiques des églises rouennaises

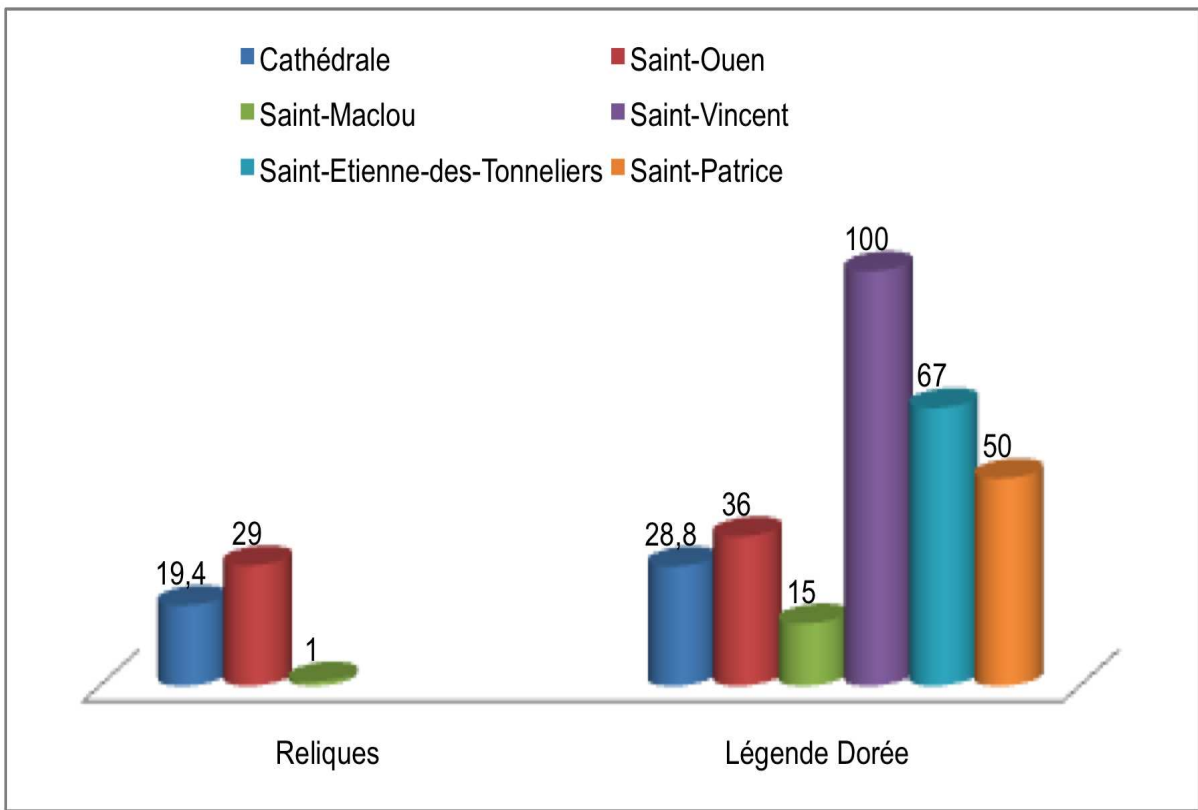


Tableau 32 – Pourcentage de saints représentés en fonction des reliques conservés dans l'église ou tirés de la Légende Dorée

	1318-1339	1350-1467	1467-1525	ap.1525	Total
Chapelle de la Vierge	<ul style="list-style-type: none"> . Abbé Nicolas (1092; Jean Roussel) . Abbé Jean d'Auteuil (1302; Jean Roussel) . Gilles Rémy, prieur (1334) . Guillaume Jacob, prieur (1337) . Abbé Jean Roussel (1339) 	<ul style="list-style-type: none"> . Jean Fleury, canonicus dilectus (1351) . Guillaume du Breuil, écuyer, échanson du duc d'Orléans, frère de l'abbé Arnaud du Breuil (1369) . Nicolas Berengier, bourgeois (1381) et Béatrice sa femme (1388) . Gilles le Prevost, prieur (1387) . Gilles de Prépons, prieur claustral (1388) . Jean Morelet, bailli d'Eu et de Longueville (1421) et sa femme Nicole Dagenet (1430) . Massé Poret, conseiller en cour laye et sous-sénéchal de l'église (1426) . Jean Talbot, fils du maréchal mort à la bataille de Castillon (1438) . Richard Quesnel, bailli de Saint-Ouen (1463) 	<ul style="list-style-type: none"> . Raoul Olivier, prieur (1467) . Martin Fauvel, bourgeois et receveur de Rouen (1470) et sa femme Agnès Le Fevre (1481). . Pierre Souris, prieur (1475) . Clément le Vacher, prieur (1493) . Anselme du Fay, prieur (1518) . Cardinal Cibo (1518) 	<ul style="list-style-type: none"> . Jean Chalenge, prieur (1534) 	<ul style="list-style-type: none"> . 16 religieux de l'abbaye (4 abbés ; 9 prieurs ; 3 autres) . 6 laïques (2 femmes) . 1 religieux d'Eu

Tableau 33 – Personnes enterrées dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale

Baie 3	Baie 4
Nicaise (vers 250) (1)	Avitien (311-325) (3)
Mellon (260-312) (2)	Sever (325-341) (4)
Baie 5	Baie 6
Filleul (525-542) (11)	Romain (631-646) (14)
Godard (vers 488-525) (10)	Evode (vers 542-550) (12)
Ansbert (689-695) (16)	Victrice (393-417) (7)
Ouen (646-689) (15)	Innocent (417-vers 426) (8)
Baie 7	Baie 8
Eusèbe (vers 341-366) (5)	Prétextat (550-589) (13)
Silvestre (vers 426-442) (9)	Maurille (1055-1067) (19)
Maurice (1231-1237) (20)	Rémi (753-762) (17)
Marcellin (366-385) (6)	Hugues (762-769) (18)

Tableau 34 – Schéma de la série des vitraux des saints archevêques dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale

Ansbert	Points et traits dans le gâble	
	Petits personnages	
	Piles jaunes et blanches	
	Gâble avec végétaux	
	Motif vitrail au sommet	
	Trilobes blanc et jaune	
	Trait plein dans le gâble	
	Animaux	
	Piles jaunes et blanches	
	Gâble avec motifs	
Godard	Végétaux au sommet	
	Trilobes blancs	
	Points et traits dans le gâble	
	Animaux	
	Piles jaunes et blanches	
Filleul	Gâble avec végétaux	
	Végétaux au sommet	
	Trilobes blancs	
	Motif végétal dans le gâble	
	Animaux	
	Piles jaunes et blanches	
	Gâble avec motifs	
Baie 7 Marcellin	Motif vitrail au sommet	
	Trilobes blancs	
	Anges	
	Piles jaunes et blanches développées	
	Vitrail à quatre lancettes au sommet	
	Motifs végétaux sur les bordures	
	Maurice	Trilobes blancs et jaunes
		Anges
		Piles blanches
		Vitrail au sommet et motif de brique
Personnages au sommet		
Silvestre	Motifs végétaux sur les bordures	
	Trilobes blancs et jaunes	
	Anges	
	Piles jaunes et blanches développées	
Eusèbe	Anges sur les bordures	
	Trilobes blancs et jaunes	
	Anges	
	Piles blanches	
	Vitrail au sommet et motif de brique	
	Personnages au sommet	

Baie 6	
Romain	Trilobes blancs Piles sombres Triforium Motifs végétaux sur les bordures
Evode	Trilobes blancs et jaunes Ange Piles blanches Végétaux sur gâble blancs Motifs végétaux dans le gâble Motif de brique au sommet Motifs végétaux sur les bordures
Victrice	Trilobes blancs Piles sombres Végétaux sur gâble blancs Triforium Motifs végétaux sur les bordures
Innocent	Trilobes blancs et jaunes Ange Piles blanches Végétaux sur gâble blancs Motifs végétaux dans le gâble Motifs végétaux sur les bordures
Baie 8	
Prétextat	Trilobes blancs Piles blanches Motif bleu sur gâble blanc Animaux Motifs végétaux et personnages sur les bordures
Maurille	Trilobes jaunes Piles blanches Motif bleu sur gâble blanc Motifs végétaux sur les bordures
Rémi	Trilobes blancs Piles blanches Motif bleu sur gâble blanc Motifs végétaux et personnages sur les bordures
Hugues	Trilobes jaunes Piles blanches Motif bleu sur gâble blanc Motifs végétaux sur les bordures

Tableau 36 - Détails des baldaquins surmontant les baies 6 et 8

1	Bénédition de saint Ouen par saint Colomban
2	La source miraculeuse
3-4	Dagobert nomme saint Ouen référendaire
	Dagobert remet la crosse épiscopale à Ouen et Eloi
5-6	Prédication en Espagne
	La pluie miraculeuse
7	Guérison d'un paralytique
8-12	Perte de l'anneau épiscopale
	Dévotion dans église de Rome
	Mort du pape et don de l'anneau papal
	Ouen doit nommer pape le premier pèlerin
	Découverte de la bague épiscopale dans un poisson
13	Guérison de la possédée
14	Apparition de la croix
15-19	Recommandation à Clotaire II
	Mort du saint
	Transport du corps à Rouen
	Funérailles
	Transfert du corps par saint Ansbert
20	Scène de dévotion
21	Scène de dévotion
22	Guérison de l'aveugle
23-24	Délivrance du prisonnier
	Délivrance du prisonnier
25-26	Vol d'une bourse
	Voleur découvert
27	Guérison du jeune paralytique
28	Scène de dévotion
29	Scène de dévotion
30	Scène de dévotion
31-35	Dîme des Rots
	Dîme des Rots
	Dîme des Rots
	Pont levis cède
	Les moines pénètrent dans le palais du duc
36-37	Apparition de saint Ouen au duc Richard
	Le duc Richard rapporte bâton à l'abbaye
38	Scène non identifiée
39-40	Scène de miracle ou guérison
	Scène de miracle ou guérison

Tableau 37 – Détail des scènes de la vie de saint Ouen au portail des Marmousets de Saint-Ouen