



HAL
open science

Nouvelles propositions d'attributions pour quatre puits d'Amiens à l'issue de leur restauration

Stéphanie Deprouw-Augustin

► **To cite this version:**

Stéphanie Deprouw-Augustin. Nouvelles propositions d'attributions pour quatre puits d'Amiens à l'issue de leur restauration. *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2021, 2021-1, p. 18-30. hal-03202017

HAL Id: hal-03202017

<https://hal.science/hal-03202017>

Submitted on 19 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nouvelles propositions d'attributions pour quatre puy d'Amiens à l'issue de leur restauration

par Stéphanie Deprouw-Augustin

Paru dans : *Revue des musées de France*, 2021-1, mars 2021, pp. 18-30.

Résumé :

Les enjeux liés à l'attribution et à l'analyse des puy d'Amiens sont multiples. Leur restauration confiée au C2RMF par le musée de Picardie au cours de ces dernières années permet de formuler de nouvelles hypothèses. Outre des liens à Jan de Beer, il est désormais possible de souligner des points de rapprochement forts avec Albert Cornelis, ou encore Geoffroy Dumonstier, grâce à une étude minutieuse de la technique mise en œuvre dans les différents puy.

En vue de la rénovation du musée de Picardie, sept « puy » — panneaux dédiés à la Vierge, autrefois exposés dans la cathédrale d'Amiens — ont fait l'objet d'une campagne de restauration fondamentale dans les ateliers du Centre de Recherche et de Restauration des musées de France (C2RMF) à Versailles¹. Le suivi de ce chantier, de 2014 à 2018, nous a permis d'examiner à loisir ces chefs-d'œuvre de la peinture française de la Renaissance. C'était la première fois que nous les voyions largement nettoyés depuis l'intervention de Paul-Albert Moras entre 1948 et 1952. Pour quatre d'entre eux, nous souhaitons évoquer de nouvelles attributions.

Fondée vers 1388, la confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens se réunissait chaque année, à la Chandeleur (2 février), dans la cathédrale de cette cité, autour d'un concours de poésie en l'honneur de la Vierge Marie. On suppose que le mot « puy » vient de *podium*, l'estrade sur laquelle s'installaient les candidats, issus des notables locaux — nobles, clercs, marchands etc. Le vainqueur devenait maître de la confrérie pour une année et, à partir de 1452, devait offrir à la Vierge un tableau illustrant le thème de son poème. Le puy était d'abord exposé sur le maître-autel de la confrérie, sur le « pilier rouge » près du chœur, puis éventuellement remporté par son donateur. À partir de la fin du XV^e siècle, la confrérie décida de conserver tous ces tableaux dotés de magnifiques cadres sculptés, en garnissant peu à peu tous les autres piliers et espaces disponibles.

Cette forêt de tableaux, véritable « bois sacré » en l'honneur de la Vierge, n'était pas du goût des chanoines du XVIII^e siècle qui décidèrent, en 1723, de s'en séparer afin de gagner de la place, et notamment d'accéder plus facilement à la chaire. La confrérie s'est éteinte en 1728 mais a gardé la mémoire des commanditaires et le titre des œuvres, dans un registre (*escritel*) commencé au début du XVI^e siècle² et sur des tables de marbre noir fixées dans le transept Sud de la cathédrale d'Amiens³. Sur chacun des puy conservés, le donateur est figuré en priant au premier plan de la composition, accompagné de ses armoiries et du *palinod*, premier vers du poème qu'il a consacré à la Vierge et qui fixe le thème du tableau. Comme les maîtres étaient élus à la Chandeleur et devaient exposer leur *puy* à la Chandeleur suivante, les panneaux conservés sont considérés comme datés⁴. Deux d'entre eux portent d'ailleurs une date en chiffres romains : *MV^cXIX* en lettres jadis rehaussées d'argent liquide sur le podium central du panneau peint en 1519 et *MV^cXXVI* sur le prie-Dieu du donateur du puy de l'an 1526⁵.

En revanche, nulle mention n'est faite de l'auteur des puy, ni dans le registre, ni sur les tables de marbre. C'est une pratique courante alors que d'omettre le nom des artistes. Nombre d'attributions sont le fruit du *connoisseurship*. Aucun dessin préparatoire à l'un des puy en question n'est connu. De même, aucun prix-fait pour la réalisation d'un puy n'a encore été retrouvé. Deux contrats passés devant les échevins d'Amiens montrent toutefois des difficultés financières liées à telle commande onéreuse : Philippe de Conty, seigneur de Forestel, doit vendre

100 sous de cens sur des maisons sises à Amiens pour récupérer 100 livres tournois peu avant la réception de son puy, le 21 novembre 1526⁶. Et le 22 décembre 1550, « Maître Augustin Cousin, chapelain de la cathédrale d'Amiens, l'un des maîtres de ladite confrérie » hypothèque une maison grande rue Saint-Denis « pour sûreté de 8 livres tournois de rente dues à la confrérie du Puy Notre-Dame⁷ ». En effet, pour honorer sa commande de l'année précédente, il avait emprunté de l'argent auprès de la confrérie même.

Les archives de la confrérie ne conservent aucun nom d'artiste pour les puy⁸. Elles comportent quelques mentions de restaurations : le peintre Pasquier Bachelier nettoie les tableaux en 1571-1572⁹. Nous connaissons aussi, grâce aux archives municipales, nombre d'artistes locaux susceptibles d'avoir réalisé des puy. C'est ainsi que l'attribution du panneau daté de l'an 1500 au Maître des Portraits princiers nous a conduit à reconstruire la carrière du peintre amiénois Jean Beugier entre Brabant, Flandres et Picardie, où il est documenté de 1468 à 1505¹⁰. Poursuivant notre étude, nous proposons à présent de revoir l'attribution d'autres tableaux de la série, ceux peints en 1519, 1520, 1526 et 1549.

Le maître d'Amiens, Jan de Beer et le triomphe du maniérisme leydo-anversois

Le rattachement définitif d'Amiens à la France à la fin du XV^e siècle semble avoir porté un coup à la prospérité des artistes locaux car, autour de 1520, les puy ont été réalisés par des artistes de culture visuelle anversoise, peu après l'essor artistique de cette ville brabançonne, autour du Maître de Francfort, de Jan Gossaert, Quentin Metsys etc.

L'exposition *François 1^{er} et l'art des Pays-Bas* au musée du Louvre avait déjà révélé au public les puy peints en 1519 et 1520 fraîchement restaurés. La commissaire de l'exposition,¹¹ Cécile Scailliérez, les avait présentés sous une même attribution au « Maître d'Amiens », du nom de convention forgé par Max Friedländer en 1921¹². L'exposition du Louvre a, pour la première fois, réuni au sein d'une même pièce, outre ces deux panneaux, la *Mort de la Vierge* du musée Mayer van den Bergh d'Anvers (inv. 189) et le *Triptyque de la Nativité* de Jan de Beer et atelier (Milan, Pinacoteca di Brera, inv. 620). Grâce à ce rapprochement, nous avons pu tester une autre idée : le puy peint en 1519, *Au juste poids véritable balance* (**fig. 1**), reviendrait à une seule main, celle du Maître d'Amiens, tandis que le puy peint en 1520, *Pré ministrant pasture salutare* (**fig. 2**) doit, selon nous, être rendu à Jan de Beer et son atelier.

Fig. 1 : Maître d'Amiens (attribué au). *Puy d'Amiens : Au juste poids véritable balance*, 1519. Huile sur bois transposé sur chêne, H. 1,74 ; L. 0,97 hors cadre. Amiens, musée de Picardie. Inv. M.P. 2004.17.303.

Fig. 2 : Jan de Beer et atelier (attribué à). *Puy d'Amiens : Pré ministrant pâture salutare*, 1520. Huile sur bois transposé sur latté. H. 1,62 ; L. 0,97 m hors cadre. Amiens, musée de Picardie. Inv. M.P. 2004.17.304.

Notre hypothèse se fonde sur des observations techniques et stylistiques. Commençons par Jan de Beer. La facture de *Pré ministrant pâture salutare* révèle un fonctionnement d'atelier : un premier jet de dessin, nerveux, est tracé à la pierre noire (**fig. 3**). Il fixe l'ensemble de la composition et tous les principaux plis des drapés. Certaines idées sont abandonnées au stade de la peinture, telle cette barque chargée de trois personnages dans le paysage de marais. Au premier plan, l'on décèle des reprises au pinceau et à la peinture bleue montrant un dragon dans les pieds du commanditaire. Le dragon présent dans le dessin a ensuite été remplacé par un singe enchaîné, de facture plus grossière. On observe des reprises du maître dans certains visages masculins du second plan : le roi David à droite est repris à la pierre noire tandis qu'à gauche, toute la carnation et la barbe de Salomon, qui s'apprête à trancher la cause entre deux femmes, sont modifiées au stade de la peinture. Au contraire, les visages féminins sont confiés à des assistants. La plupart des oiseaux, de facture assez raide comme le singe, sont ajoutés à la toute fin. La carnation de Salomon, ses yeux caves en particulier, rappellent le mage de Jan de Beer à la Brera, où Dan Ewing voit un probable autoportrait¹³.

Fig. 3 : Dessin du dessin sous-jacent de la fig. 2 visible à la réflectographie infrarouge.

Jan de Beer possédait à l'époque de la réalisation de ce panneau un atelier très productif à Anvers. Il n'est pas connu comme paysagiste. Pour répondre à cette commande où le paysage fait partie intégrante de l'iconographie, inspirée du Psaume 22¹⁴, nous croyons qu'il a pu s'adjoindre les services de Joachim Patinir. Est-ce en gage de remerciement que la série de neuf études de têtes du British Museum signée Jan de Beer a été offerte à Patinir en 1520¹⁵ ? L'idée paraît séduisante.

Au juste poids (...) pour sa part est l'œuvre d'une seule main que nous pensons être celle du Maître d'Amiens et ne comporte aucune faiblesse, ni dessinée, ni peinte (**fig. 4**). Quelques visages ont été modifiés et ont gagné en netteté au fil de l'exécution. Aux questions soulevées par les parties dessinées s'ajoutent celles des techniques de dorure, différentes entre les deux puy. Regardons de plus près les casques des figures féminines. Le maître d'Amiens suggère l'éclat par la juxtaposition de dorure à la mixtion et de touches de jaune de plomb et d'étain pur¹⁶. Les casques des assistants de Jan de Beer sont dorés à l'eau et rehaussés de glacis bruns pour suggérer le modelé. Le maître d'Amiens a d'autres coquetteries : sa répartition des couleurs sur les drapés est admirable ; il emploie des rehauts d'argent, signe extérieur de richesse digne des commanditaires princiers¹⁷ ; et comme l'a révélée la micro-fluorescence X, il a réalisé le drapé du cardinal entièrement en laque rouge, au lieu de monter sa laque sur une sous-couche de cinabre¹⁸. Au cœur de l'iconographie du panneau, l'Enfant Jésus fait pencher la balance en faveur de l'élection de Charles Quint au Saint Empire germanique, au détriment de François I^{er}. Cet événement ayant eu lieu en juin 1519, le peintre eut à peine six mois pour livrer son panneau, au plus tard début février suivant !

Fig. 4 : Détail du dessin sous-jacent de la fig. 1 visible à la réflectographie infrarouge.

À présent que nous avons identifié, grâce à quelques éléments techniques, deux auteurs distincts pour les puy réalisés en 1519 et 1520, examinons le profil du Maître d'Amiens. Il paraîtrait curieux qu'un ancien apprenti de Jan de Beer obtienne une commande à Amiens avant son maître. Nous ne reconnaissons pas sa main dans les volets du triptyque de la Brera car ses drapés sont plus audacieux et crochus. Ses figures longilignes et dynamiques, la profusion décorative de ses décors aux accents féériques, son goût de la trogne (*tronie*, tête d'expression) nous font pencher pour une origine néerlandaise, comme pour Godefroy le Batave auquel nous avons proposé de rendre deux panneaux peints, à Berlin et Munich¹⁹. Godefroy a dû faire son apprentissage auprès de Cornelis Engebrechtz. à Leyde, mais la formation du maître d'Amiens avant son probable séjour à Anvers demeure un mystère, de même que son parcours ultérieur, et ce malgré les dessins ajoutés à son corpus par Cécile Scailliérez et Peter van den Brink²⁰.

Dans le foyer artistique picard des années 1510, deux peintres verriers, Jean et Engrand Leprince, actifs à Beauvais, étaient capables de faire aussi bien sur verre que le maître d'Amiens sur panneau : Michel Herold et Rafaël Villa ont signalé à juste titre leurs troublantes similarités stylistiques, que nous croyons dues à une même connaissance de l'art néerlandais²¹. Nous en savons hélas trop peu sur les peintres présents dans les archives de l'échevinage d'Amiens à cette époque — Pierre Palette, Adrien Moncheaux etc. — pour établir un lien avec des puy conservés. Rien ne prouve d'ailleurs que les auteurs des puy était installés à Amiens, pas même la présence de la cathédrale à l'arrière-plan du puy peint en 1521. Ce qui est certain, c'est que la réalisation des portraits au premier plan a demandé une séance de pose, de même que l'image de la cathédrale. Le peintre peut ensuite avoir travaillé à distance. Une piste mérite tout de même d'être évoquée : en 1542, le peintre Zacharie de Cellers réalise pour le compte du chapitre cathédral une « figure accordée » — c'est-à-dire un plan contresigné par les parties chez un notaire — de la ville d'Amiens et des hortillonnages ; ce plan est toujours conservé²². Le nom « de Cellers », à consonance nordique, est parfois transcrit Le Scellier²³. Or un Arthur Le Scellier, peintre, apparaît entre 1513 et 1515 dans les archives amiénoises, soit peu avant la réalisation du puy du Maître d'Amiens en 1519. Faute de connaître son style et en l'état actuel des connaissances, le maître d'Amiens demeure anonyme, et les puy peints en 1521 et 1522 doivent être donnés à deux ateliers probablement anversoises.

Le puy de 1526 peint par Albert Cornelis et son atelier à Bruges ?

Fig. 5 : Albert Cornelis et atelier ? *Puy d'Amiens : Pour notre foi militante comtesse*. 1526. Huile sur chêne. H. 1,52 ; L. 0,90. Amiens, musée de Picardie. Inv. M.P.2004.17.307.

Pour trouver des analogies de style avec le puy de 1526, il faut cette fois se tourner vers la ville de Bruges. Conçu autour d'une scène de tournoi présidée par la Vierge à l'Enfant, le puy *Pour notre foi militante comtesse* (fig. 5) présente une usure généralisée des carnations, laissant voir la sous-couche orangée sous les glacis d'un blanc laiteux. Cette particularité, associée à la manière de peindre les yeux, marqués par de fines pupilles rondes, nous suggère un rapprochement avec l'art d'Albert Cornelis, élève de Gérard David à Bruges, actif de 1512 à sa mort en 1531²⁴. Son corpus est bâti autour d'un retable de la Jacobskerk de Bruges, le *Couronnement de la Vierge* (fig. 6), commandé par la guilde des chapeliers en 1517 et qui fit l'objet d'un procès en 1522. On reprochait au peintre de ne pas avoir réalisé le tableau lui-même, alors qu'il ne s'était engagé qu'à faire les carnations. De la même façon, nous croyons que le puy de 1526 reflète un travail d'atelier, supervisé et enrichi par un maître qui pourrait être Albert Cornelis.

Fig. 6 : Albert Cornelis. *Couronnement de la Vierge*. Vers 1517-1522. Huile sur chêne. H. 1,76 ; L. 1,89, incluant le cadre original. Bruges, Sint-Jacobskerk.

Pour notre foi militante comtesse comporte en effet des parties faibles compensées par un travail d'ornement original, notamment dans les costumes. Notre collègue Bruno Mottin a livré une étude du dessin sous-jacent et de la radiographie, notant plusieurs changements en cours d'exécution (fig. 7)²⁵. L'ancien décor des armures et caparaçons se lit sous ultra-violets mais a presque disparu en lumière visible. Johanna Salvant a examiné un micro-prélèvement du caparaçon jaune pâle et confirmé l'emploi d'une laque jaune décolorée²⁶.

Fig. 7 : Détail du dessin sous-jacent de la fig. 5 visible à la réflectographie infrarouge.

Au centre du puy se déroule un tournoi où sont exposées les armoiries des membres de la famille royale française : sur un mâât figurent de haut en bas les armes couronnées du roi, celles du dauphin, et encore en-dessous, celles du duc de Bourbon. De part et d'autre sont visibles les armes des fils puînés du roi, duc d'Orléans (au lambel à demi-effacé), duc de Berry et comte d'Anjou. Le commanditaire, Philippe de Conty, capitaine des arbalétriers et ancien maire (*maieur*) de la ville d'Amiens, a-t-il souhaité mettre en valeur les princes du sang dans le but de se rattacher à cette prestigieuse lignée²⁷ ? Nous pouvons comparer ces écus avec ceux du recueil des peintres valenciennois Noël et Jacques Le Boucq (fig. 8) : les peintres de la Renaissance se constituaient ainsi des aide-mémoires.

Fig. 8 : Noël et Jacques Le Boucq. *Traité de blason et recueil d'armoiries*. Vers 1542 (pour ce feuillet). Tempera et encre sur papier. Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss. Français 11463, f° 79r.

L'arrière-plan pourrait faire allusion d'un côté à un concile ou une réunion du chapitre cathédral, de l'autre à des impôts levés pour financer les guerres contre Charles Quint : une hypothèse d'interprétation sera décrite dans le catalogue de l'exposition temporaire consacrée prochainement aux puys d'Amiens par le musée de Picardie.

Geoffroy Dumonstier et le puy de 1549

Fig. 9 : Geoffroy Dumonstier (attribué à). *Puy d'Amiens : Triomphe exquis au chevalier fidèle*. 1549. Huile sur chêne. H. 1,90 ; L. 1,22. Amiens, musée de Picardie, Inv. M.P. 5436.

Examinons enfin le puy peint en 1549, *Triomphe exquis au chevalier fidèle* (fig. 9). Sa riche iconographie anti-luthérienne a été brillamment exposée par Cécile Scaillierez dans le catalogue de l'exposition citée plus haut²⁸, où le panneau, encore en cours de restauration, a été présenté. Elle évoquait aussi des pistes stylistiques²⁹. Au terme de la restauration, nous aimerions rendre ce puy au peintre, enlumineur et graveur Geoffroy Dumonstier (vers 1500-1573), documenté à Rouen, Fontainebleau et Paris.

Geoffroy Dumonstier est le fils d'un enlumineur rouennais prénommé Jean, dont le style ne nous est pas connu et qui décède en 1535 en laissant quelques biens à Oissel et Saint-Etienne-du-Rouvray³⁰. Geoffroy apprend sans doute la miniature avec son père mais se forme aussi à la peinture et, on peut le supposer avec Mariette, au vitrail, qui connaît alors un apogée dans la cité normande³¹. Après une formation que l'on peut penser marquée par le maniérisme leydo-anversois, il évolue bientôt vers une autre esthétique.

En effet, entre 1537 et 1540, il s'engage sur le chantier du château de Fontainebleau où il touche une faible somme, 20 sols par jour³². Sa rencontre avec Rosso Fiorentino a marqué son style de manière décisive et il en devient le meilleur interprète français. Entre 1543 et 1547, il fait partie du groupe de graveurs à l'eau-forte originaux installés à Fontainebleau, où il côtoie l'émailleur Léonard Limosin³³. Leurs compositions gravées ou dessinées sur le thème de la vie du Christ témoignent d'une certaine proximité. La destination du projet de retable de l'histoire du Christ de Dumonstier (panneau central au musée national de Stockholm, inv. NM 74/1881 ; deux volets au musée du Louvre à Paris, *Lavement des pieds*, inv. 11399 et *Christ au jardin des Oliviers*, inv. 11407) n'est pas connue mais elle est très proche du style de Rosso Fiorentino. Il est certain que son salaire à Fontainebleau et ses gravures n'ont pas assuré sa subsistance et qu'il a pris d'autres chantiers, au moins en Île-de-France. Sa possible intervention pour les vitraux du château et de l'église d'Écouen autour de 1544-47 a été discutée³⁴. Tout récemment, Carmen Decu-Teodorescu et Dominique Cordellier ont suggéré que le projet de verrière à cinq lancettes de la *Prédication du Christ* (vers 1545-1550, Paris, musée du Louvre, inv. 26368) était sans doute destiné à l'église du couvent des Minimes de Nigeon (ou de Chaillot) à Paris, aujourd'hui disparu³⁵.

Fig. 10 : Geoffroy Dumonstier (attribué à). *Jugement dernier*. Enluminure au verso du folio 2 du Chartier de l'hospice général de Rouen. Vers 1547-1550. Tempera sur parchemin. Rouen, Archives départementales de Seine-Maritime (H dépôt 2 AP/38).

Si notre hypothèse est juste, en 1549, Geoffroy Dumonstier est occupé à peindre un puy pour le prêtre Augustin Cousin. C'est le moment où il est cité par l'avocat au Parlement de Rouen De la Marc comme l'un des Rouennais les plus célèbres³⁶. L'on peut donc imaginer qu'il a installé un atelier de peintre polyvalent à Rouen, au plus tard vers 1547-48 : il exécute alors une superbe miniature sur le charrier de l'hospice général de la cité (**fig. 10**) et le pavement mural du Déluge en collaboration avec le potier rouennais Masséot Abaquesne (vers 1550, Écouen, musée national de la Renaissance³⁷). Cette réalisation plaide aussi pour une formation de verrier puisque les mêmes pigments s'emploient en céramique³⁸. Nous croyons qu'il est aussi l'auteur de la grande xylographie sur la Rédemption de l'homme autrefois donnée à Geoffroy Tory³⁹. Il est peut-être l'auteur de verrières en grisaille datées 1551 et 1554 à l'église de Buchy en Seine-Maritime⁴⁰. Il prend aussi part au livre d'heures du futur Henri III, réalisé à Rouen vers 1550-1560⁴¹. Mais alors qu'il devrait être l'un des artisans de l'entrée d'Henri II à Rouen en 1550, son nom n'est guère évoqué pour les décors, la relation manuscrite, non plus que les versions imprimées⁴².

La suite de sa carrière le voit finalement regagner la cour de France. Vers 1555-1558, il peint sur parchemin une suite de miniatures sur les *Usages de l'astrolabe* d'après un traité de l'Allemand Johann Stoeffler (1512). La présence des armoiries du roi, du dauphin et du duc d'Anjou d'une part et d'un personnage vêtu d'une léonté d'autre part permet d'y voir un ouvrage à destination du tout jeune Hercule-François de Valois, duc d'Anjou⁴³. Outre ces enluminures, Dumonstier est aussi employé comme portraitiste. Il réalise les portraits dessinés du roi Charles IX en 1565 et du chancelier Michel de l'Hospital en 1566 (Paris, musée du Louvre, inv. RF 29007). Son portrait ou autoportrait dessiné (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. 2865) pourrait être contemporain de ces œuvres et permet de soulever la question de la participation à la vie de l'atelier de ses trois fils, Étienne, Pierre et Côme, nés dans les années 1540 et tous spécialisés dans le portrait. L'aîné, Étienne, accède à la commande officielle en devenant peintre de la reine-mère Catherine de Médicis en 1568. Geoffroy Dumonstier est cité en 1570 comme maître peintre à Paris. Il décède en octobre 1573 au logis parisien du duc d'Alençon, frère du roi. La carrière connue de Geoffroy Dumonstier ne permettait jusque-là de lui associer aucune peinture de chevalet ; une Vierge à l'Enfant du musée d'Écouen lui a parfois été donnée⁴⁴.

Fig. 11 : Détail du dessin sous-jacent de la fig. 9 visible à la réflectographie infrarouge.

L'idée du rapprochement avec Geoffroy Dumonstier est née à la suite de l'examen en réflectographie infrarouge du panneau. Le dessin sous-jacent du puy est réalisé à la pierre noire (**fig. 11**) ; il est très libre dans la partie supérieure et rappelle les dessins à la plume, à l'encre brune et lavis brun de Dumonstier de la même époque, au Louvre et à l'École des Beaux-Arts. Dans ce registre céleste du puy, où la Vierge prend place sur un char volant tiré par deux licornes, les anges débordent de la composition cintrée⁴⁵. Cette tendance à sortir du cadre se retrouve dans les projets de verrières attribués à l'artiste. Le char est réalisé à la feuille d'or recouverte de motifs en glacis bruns. Dans le retable de la Vie de la Vierge dont l'École des Beaux-Arts conserve le projet (inv. Masson 784), les scènes sont scandées par des pilastres et surmontées de décors d'hommes-feuilles qui devaient avoir un aspect similaire⁴⁶.

Fig. 12 : Détail de la fig. 9 : le modelé de l'ange flûtiste après masticage.

Fig. 13 : Geoffroy Dumonstier (attribué à). *Les Usages de l'astrolabe* : détail d'un démonstrateur coiffé d'une léonté. Tempera sur parchemin. H. 0,48 ; L. 0,36. Paris, musée du Louvre. Département des Arts graphiques, Inv. RF 35494-r°.

Les personnages de Geoffroy Dumonstier possèdent un modelé terreux, très contrasté, qui leur donne cet air sauvage dont parlait Mariette : on pense notamment à l'ange flûtiste à demi-caché dans l'ombre du char (**fig. 12 et 13**). La figure de la Vierge dans le puy peint en 1549 peut déconcerter. Est-ce à dessein que Dumonstier a imité ici le style de Jean Cousin, dans un tableau commandé par un homonyme⁴⁷ ? C'est bien chez Dumonstier que l'on trouve le plus d'analogies : songeons à la figure de l'Éloquence, gravée à l'eau-forte et signée *Geoffroy Dumonstier fecit*, avec cette femme assise sur un trône à l'antique juché sur un piédestal porté par deux angelots à trompettes (Bibliothèque nationale de France, Est.)⁴⁸.

Le registre médian comporte un beau paysage fluvial dans un camaïeu de vert-bleuté animé de petits personnages, qui rappelle la suite des *Usages de l'Astrolabe* au musée du Louvre. Cette partie illustre de façon assez absconse le triomphe de la foi catholique sur l'hérésie. La partie dextre est occupée par un monstre de l'Apocalypse à sept têtes animales dont l'inspiration provient de la Vision des animaux impurs par Saint-Pierre dans les Actes des Apôtres, telle que figurée dans les *Heures d'Henri II* (**fig. 14**). Des monstres de ce type se retrouvent dans les

miniatures de Dumonstier : le *Jugement dernier* du Chartier de l'hospice général de Rouen et l'Immaculée Conception des *Heures* du futur Henri III à Vienne.

Fig. 14 : Maître des Heures d'Henri II, Vision des animaux impurs par saint Pierre dans les *Heures d'Henri II*. Tempéra sur parchemin. Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss. Latin 1429, f° 40r°. Selon le témoignage de J. Pagès (fin du XVII^e siècle), le puy *Triomphe exquis...* portait autrefois un cadre doré orné de caryatides similaire à celui entourant cette miniature.

On note que début 1547, les mêmes animaux impurs avaient servi à dénigrer le pape et le clergé catholique dans la xylographie de Lucas Cranach le jeune célébrant le duc de Saxe Jean-Frédéric le Magnanime : cette image était donc en vogue, chez les catholiques comme les luthériens⁴⁹. À senestre, dans le groupe de trois personnages, la pose de l'homme en costume germanique, qui semble compter ses arguments renvoie à la gravure des philosophes antiques par Dumonstier. Pour sa part, la femme de gauche, désignant un croissant de lune, rappelle une autre eau-forte signée Geoffroy Dumonstier et datée 1547 (**fig. 15**).

Fig. 15 : Geoffroy Dumonstier. *Statue de Latone*, signée et datée 1547. Gravure à l'eau-forte. Paris. Bibliothèque nationale de France. Est. RESERVE AA-1 (DUMONSTIER, Geoffroy).

Cette statue de Latone, mère de Diane et Apollon, se retrouve quasi telle quelle dans le *Blasphème de Niobé*, pièce de la Tenture de l'Histoire de Diane offerte à Diane de Poitiers vers 1550⁵⁰. Geoffroy Dumonstier a-t-il pris part, avec d'autres — peut-être Charles Carmoy ? — à l'élaboration de la tenture ? Le serpent Python qui poursuit Latone dans l'une des deux tentures conservées à Écouen rappelle le puy de 1549, le chartier de l'hôpital de Rouen et les heures du futur Henri III à Vienne⁵¹.

Concernant la palette de l'artiste, il se trouve qu'un dessin qu'on lui attribue comporte des indications de couleurs : elles renseignent sur l'arrangement des couleurs voulu par l'artiste⁵². Tel un miniaturiste, l'auteur du panneau emploie surtout des tons unis, sans mélanges de pigments. Il y a bien sûr des différences avec la miniature : dans le puy, la robe de la femme de droite, comme celle la Vierge Marie d'ailleurs, est en smalt altéré, devenu gris, non en lapis-lazuli. Les juxtapositions de drapés couleur laque de garance, azur et terre sont semble-t-il typiques de cette génération. Rappelons aussi la particularité de la couche de préparation : elle est entièrement à base de minium de plomb, pigment orangé. Le minium est assez peu exploité visuellement par le peintre. Avait-il au départ songé réaliser une gloire autour de la Vierge⁵³ ?

Fig. 16 : Geoffroy Dumonstier, *Colignei Fratres, Portrait en pied des trois frères Coligny*, vers 1555, crayons sur papier, Chantilly, musée Condé, PD372.

Au premier plan, nous reconnaissons la manière de Geoffroy Dumonstier dans les carnations des personnages les mieux conservés. Sur un ton de fond en demi-pâte rose pâle, il applique des ombres à l'aide de glacis bruns, plus nuancés que dans ses personnages fictifs. On peut ainsi les comparer à l'autoportrait supposé de l'Ermitage pour la forme des yeux, le traitement graphique simplifié de la pilosité et les carnations, rehaussées de sanguine et de quelques touches de gouache blanche dans la feuille conservée en Russie. Le même style se retrouve dans le portrait des trois Coligny signé à la plume « Dumonstier fecit » comme les eaux-fortes (**fig. 16**). La signature est certes repassée mais elle est de la même main qui a tracé les légendes en latin sous les trois figures. Ce dessin à la pierre noire, sanguine et au pastel jaune, rouge et noir a été usé, peut-être lorsqu'il a servi de modèle à la gravure de Marc Duval en 1579. Tantôt attribué aux fils de Geoffroy tantôt à Marc Duval lui-même, il doit être rendu à Geoffroy Dumonstier et daté vers 1555, au moment où François d'Andelot devient colonel de l'infanterie. Les chemises à col rabattu permettent de dater le dessin du règne de Henri II. L'on peut se demander comment Duval s'est procuré le dessin qu'il exploite tard, après la mort des trois modèles. Le Manceau était-il un élève de Dumonstier ? C'est une piste intéressante car l'on distingue deux mains dans les portraits qui occupent le premier plan du puy de 1549 et les fils de Geoffroy Dumonstier, nés dans les années

1540, sont trop jeunes pour avoir participé au tableau. Les portraits féminins sont bien plus faibles, et usés de surcroît, que ceux des hommes.

Deux autres portraits dessinés de Geoffroy Dumonstier sont déjà repérés dans les collections du musée du Louvre : le portrait de Charles IX (Inv. RF 29006) et celui du chancelier Michel de l'Hospital déjà cité (Inv. RF 29007). Le premier porte l'inscription à la plume « Charles 9 Roy de France ; fait par du Moutier 1565 », non autographe mais contemporaine de l'exécution, tandis que le second est identifié en partie supérieure *LE CHANCELIER DE L'HOPITAL 1566*. La technique des deux portraits est différente : celui de Charles IX est à la pierre noire rehaussée de sanguine et de crayon bleu pour les yeux, et les carnations y sont peu marquées. Le portrait de Michel de l'Hospital n'est pas seulement réalisé à la pierre noire mais peint : sur une base de carnation rose pâle opaque, l'artiste ombre le visage à l'aide de légers lavis bruns. Les visages féminins du puy peint en 1549 devaient avoir ce type de carnations plus douces, qui ont été abrasées lors de nettoyages anciens trop poussés. Curieusement, les quatre œuvres graphiques que nous avons citées ne sont pas prises en compte dans son corpus, comme s'il était impensable qu'il eût été portraitiste. Au contraire, sa position à la cour à partir de la fin du règne d'Henri II suppose qu'il a dû réaliser des portraits, comme ses fils. Dans le puy, les portraits peints sont préparés par un dessin sous-jacent à la pierre noire, dont il dévie peu par la suite, sauf pour changer quelques éléments de coiffures. Les costumes sont moins réussis et doivent aussi avoir été délégués et usés.

Après avoir formulé ces nouvelles propositions d'auteurs pour quatre puy d'Amiens, nous formons le vœu que la prochaine exposition temporaire du musée de Picardie consacrée par François Séguin à la confrérie du puy d'Amiens (3 juillet-10 octobre 2021) permettra de vérifier la pertinence de nos rapprochements stylistiques, et que la redécouverte des tableaux restaurés suscitera de nouvelles recherches iconographiques et stylistiques afin d'enrichir encore la compréhension de ces fascinants panneaux.

Remerciements

Nous remercions pour leur aide précieuse dans la réalisation de cette étude : Emmanuelle Brugerolles, Cécile Scailliérez, Dominique Cordellier, Peter van den Brink, Michel Herold, Aurélien André, Bruno Mottin, Johanna Salvant, Jean-Louis Bellec, Éric Laval, Laure Dalon, François Séguin et l'équipe de restaurateurs des puy d'Amiens, Séverine Françoise, Laurence Mugniot, Laurence Didier, Laëtitia Desvois, Claudia Sindaco, Frédéric Pellas, Juliette Mertens et Jonathan Graindorge-Lamour.

¹ Nous modernisons les dates et titres des tableaux car les dates en style de Pâques ont souvent prêté à confusion : *Arbre portant fruit d'éternelle vie* (puy de 1500), inv. M.P. 1875-207 ; *Au juste poids véritable balance* (puy de 1519), inv. MPP 2004.17.303 ; *Pré ministrant pâture salubre* (puy de 1520), inv. MPP 2004.17.304 ; *Palme élue du Sauveur pour victoire* (puy de 1521), inv. MPP 2004.17.306 ; *Le vrai support de toute créature* (puy de 1522), inv. MP 2004.17.305 ; *Pour notre foi militante comtesse* (puy de 1526), inv. MPP 2004.17.307 ; *Triomphe exquis au chevalier fidèle* (puy de 1549), inv. M.P. 5436. Depuis 2004, la propriété des tableaux déposés de la cathédrale en 1908, à la suite de la loi de séparation de l'Église et de l'État, a été transférée à la ville d'Amiens, d'où ces nouveaux numéros d'inventaire.

² Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, ms. 23.

³ Le texte de ces tables a été publié dans M. Duvanel, P. Leroy et M. Pinette, *La Confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*, Amiens, 1997, p. 6-12.

⁴ Dans les mentions concernant les puy ici étudiés, la réception des Maîtres est donnée à la Chandeleur de l'année n+1 et non à Noël de l'année n comme au XV^e siècle.

⁵ Comme l'année commençait alors à Pâques, nous devons ajouter une année à la date du 2 février.

⁶ Amiens, Archives municipales anciennes [abrégées ensuite en AM] (conservées à la bibliothèque municipale), FF 53, f. 24.

⁷ Amiens, AM, FF 88, f. 21.

⁸ Amiens, Archives départementales de la Somme [abrégées ensuite en ADS], E 927 à E 996. Inventaire sommaire en ligne : http://recherche.archives.somme.fr/accounts/mnesys_ad80/datas/medias/PDF/E/e1_repertoire.pdf

⁹ Amiens, ADS, E 933.

¹⁰ S. Deprouw-Augustin, « Jean Beugier, *alias* le Maître des portraits princiers, un peintre de la fin du XV^e siècle entre Amiens, Bruxelles et Bruges », *Revue de l'Art* n° 208, 2020-2, p. 17-29.

¹¹ C. Scaillierez (dir.), *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, cat. exp. Paris, 2017, cat. 7.

¹² M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, The Antwerp Mannerists*, Leyde/Bruxelles, 1974 (1^e éd. allemande 1931), p. 66.

¹³ D. Ewing, Jan de Beer, *Jan de Beer, Gothic Renewal in, Renaissance Antwerp*, Turnhout, 2016, p. 177.

¹⁴ Ps. 22 (23) : « Le Seigneur est mon berger : je ne manque de rien. Sur des prés d'herbe fraîche, il me fait reposer. Il me mène vers les eaux tranquilles et me fait revivre (...). L'évocation des prés forme un jeu de mots sur le nom du donateur, Adrien Després.

¹⁵ Inv. 1886,0706.7. Ewing, cit. n. 13, p. 77-87. Les têtes ne sont pas liées à la composition du puy.

¹⁶ La feuille d'or, usée par des nettoyages anciens, était posée sur la couche de peinture à l'huile orangée que l'on voit à présent.

¹⁷ Voir, par exemple, Ph. Malgouyres, *Le livre d'heures de François I^{er}*, Paris, 2018, p. 22.

¹⁸ Les analyses d'E. Laval au C2RMF sont inédites. Voir dossier C2RMF 69116.

¹⁹ <https://deprouw.fr/blog/godefroy-le-batave-et-le-retable-de-la-chapelle-des-trepasses-de-rouen/>

²⁰ C. Scaillierez et P. van den Brink dans Scaillierez (dir.), cit. n. 11, cat. 9 à 18.

- ²¹ M. Herold et R. Villa, « Les œuvres rouennaises de Jean et Engrand Leprince. Approche historiographique et perspectives de recherche », F. Elsig (dir.), *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*, Cinisello Balsamo, 2017, p. 161-177.
- ²² Amiens, ADS, 4 G 1266.
- ²³ F. Pouy, « Zacharie de Cellers », *Nouvelles archives de l'art français* VII, 1879, p. 91 ; comprenant mal cet auteur, P. Héliot, « Éléments d'un répertoire des maîtres maçons artésiens et picards (XI^e-XVI^e siècle), suite et fin », *Revue du Nord* 132, 1951, p. 256, lui prête à tort des origines italiennes.
- ²⁴ L. Campbell, National Gallery Catalogues, *The Sixteenth Century, Netherlandish Paintings*, Londres, 2014, vol. 1, p. 276-297. Voir aussi M. Martens (dir.), *Brugge en de Renaissance. Van Memling to Pourbus*, Bruges, 1998, p. 85-86, cat. 52.
- ²⁵ B. Mottin, rapport n° 32051.
- ²⁶ J. Salvant, rapport n° 43022.
- ²⁷ Le fief de Conty échoit pourtant à la famille de Bourbon-Condé en 1551 seulement.
- ²⁸ Scailliérez (dir.), cit. n. 11, cat. 163.
- ²⁹ Voir aussi H. Zerner, *L'art de la Renaissance française, L'invention du classicisme*, Paris, 1996, p. 286-288.
- ³⁰ Ch. de Beaurepaire, 1907, cité par D. Cordellier, « Dessins inédits de Geoffroy Dumonstier, « imitateur de la manière austère et sauvage » de Rosso Fiorentino, Elsig (dir.), cit. n. 21, p. 194-215.
- ³¹ *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, s. d. (1770), publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Archives de l'art français, 6 vol., Paris, 1851-60, 2, p. 129-130, cité par Cordellier, cit. n. 30.
- ³² A. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, Paris, 1877, p. 137.
- ³³ H. Zerner, *The School of Fontainebleau*, 1969, p. 30-34 et pl. non paginées et Cordellier, cit. n. 30.
- ³⁴ Zerner, cit. n. 29.
- ³⁵ C. Decu-Teodorescu et D. Cordellier, « Une enluminure de Geoffroy Dumonstier sur un dessin de Jean Cousin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome LXXXII, 2020, n° 2, p. 345-356.
- ³⁶ « Galfredus de Monasterio pictor », De la Marc, *Chronologia inclytæ urbis Rothomagensis*, Rouen, 1549, p. 10.
- ³⁷ Nous ne sommes pas certaine qu'il soit l'auteur du livre d'heures MS Mc Clean 88 du Fitzwilliam Museum de Cambridge (vers 1540-50) et de certains feuillets du manuscrit des *Chants royaux des puys de Rouen*, BnF Fr. 379, même si le style de ces miniatures est bellifontain et qu'il est tentant de voir un lien direct entre représentations des puys de Rouen et d'Amiens dans les années 1540. Voir S. Béguin, « Pour Geoffroy Dumonstier », *Ars natura adjuvans, Festschrift für Matthias Winner*, Mayence, 1996, p. 301-310 et M. Orth, *Renaissance Manuscripts, The Sixteenth Century*, Londres/Turnhout, 2015, vol. 1 p. 287 et vol. 2, cat. 71.
- ³⁸ D. Cordellier, « Aux sources des tableaux de Masséot Abaquesne », *Dossier de l'Art*, 239, Masséot Abaquesne, p. 64-69.
- ³⁹ A. Bernard, *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal*, Paris, 1857, rééd. 1865, p. 324-326. H. Boeckh, « Le salut de l'homme à Genève et à Baltimore », *Geneva : revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. 60, 2002, p. 79-88.

- ⁴⁰ M. Callias Bey, V. Chaussé, F. Gatouillat, M. Herold, *Les vitraux de Haute-Normandie*, Paris, 2001, p. 55 et 277-278.
- ⁴¹ Vienne, Nazionalbibliothek, Cod. Ser. n. 13241. Orth 2015, cit. n. 37, cat. 77.
- ⁴² Relation manuscrite : Rouen, Bibliothèque municipale, Ms Y 28 ; livret imprimé : *Cest la déduction du sumptueux ordre* [...], Rouen, Robert le Hoy, Robert et Jean du Gord, 1551, Paris, BnF, RES4-LB31-25.
- ⁴³ D. Cordellier (dir.), *Les Enluminures du Louvre*, Paris, 2011, p. 260-279.
- ⁴⁴ Inv. Ec. 1858, acquise en 2007, à présent donnée à l'entourage de Luca Penni.
- ⁴⁵ Les licornes sont couramment associées aux armes de la ville d'Amiens, comme dans la xylographie montrant François I^{er} offrant son coeur à Éléonore d'Autriche, parue à Amiens vers 1527, BnF Est. Rés. AA4. B. Petey-Girard et M. Vène (dir.), *François I^{er}, image et pouvoir*, Paris, 2015, p. 57.
- ⁴⁶ E. Brugerolles, *Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-arts, Le Dessin en France au XVI^e siècle*, cat. exp., Paris, 1994, cat. 47 (voir p. 140-147).
- ⁴⁷ Scailierez, cit. n. 11, p. 422-424.
- ⁴⁸ Cette gravure ne se trouve pas dans le fonds monté de l'artiste, inv. RESERVE AA-1 (DUMONSTIER, Geoffroy). Zerner, cit. n. 33, pl. non p.
- ⁴⁹ S. Deprouw-Augustin, « Le décor du banc d'orfèvre : marqueterie, gravure et dorure », M. Bimbenet-Privat (dir.), *Le banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe*, Les Cahiers du musée national de la Renaissance 8, Paris, 2012, p. 83.
- ⁵⁰ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 42.57.2.
- ⁵¹ Écouen, musée national de la Renaissance, Ec. 1877.
- ⁵² *Transfiguration*, British Museum, 1946,0713.118 (voir Béguin, cit. n. 37).
- ⁵³ Le minium pur est employé en miniature à cette époque, à l'instar des auteurs des *Chants royaux du puy de Rouen* (Paris, BnF, Mss. Français 379 ou de Baptiste Pellerin dans les *Heures Montmorency* datées 1549 (Chantilly, musée Condé, inv. Ms 1476). M. Grivel, G.-M. Leproux et A. Nassieu-Maupas, *Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance*, Rennes, 2014, p. 108-112 et pl. IV et V.