”Le décor peint de la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale d’Amiens (1506) : sa place dans l’art picard de la fin du Moyen Age”

Marc Gil

▶ **To cite this version:**

Marc Gil. ”Le décor peint de la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale d’Amiens (1506) : sa place dans l’art picard de la fin du Moyen Age”. L’art gothique flamboyant dans l’Oise et ses environs, colloque de Beauvais (11-12 octobre 2003), Groupe d’Etude des Monuments de l’Oise et du Beauvaisis –GEMOB-Beauvais, Oct 2003, Beauvais, France. hal-01632083

HAL Id: hal-01632083
https://hal.univ-lille.fr/hal-01632083

Submitted on 10 Nov 2017

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.

Copyright

Le décor peint de la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale d'Amiens (1506) : sa place dans l'art picard de la fin du Moyen Age*

Marc GIL (Irhis- UMR CNRS-Université de Lille)

Alors qu'on assiste, depuis quelques années, à une redécouverte générale de la peinture murale picarde médiévale – nous en voulons pour exemple, en dernier lieu, l'important décor mis à jour en août 2003 à l'abbatiale de Saint-Martin-aux-Bois, par Kristiane Lemé-Hébuterne[1] –, un ensemble d'une exceptionnelle qualité picturale est en train de disparaître sous nos yeux : les huit sibylles peintes sous les arcatures de la chapelle Saint-Eloi, à l'entrée méridionale du déambulatoire de la cathédrale d'Amiens **(fig. 1)**. Ces peintures[2] constituent un des derniers témoignages de l'art pictural amiénois, à l'aube de la Renaissance septentrionale. Nous nous proposons d'en retracer ici la conception et de les situer dans le contexte artistique local.

Une délibération échevinale du 18 février 1505, nous apprend que la corporation des peintres, regroupant depuis 1491 sous la prééminence des premiers, les verriers, les sculpteurs, les enlumineurs et les brodeurs[3], souhaitait transporter la statue de leur saint patron de leur

---

* Cette étude a été présentée au colloque *L'art gothique flamboyant dans l'Oise et ses environs* (11-12 octobre 2003), du Groupe d'Etude des Monuments de l'Oise et du Beauvaisis –GEMOB, et remis en vue d'une publication, mais les actes ne sont toujours pas parus.

[1] Oise, arr. de Clermont, Cant. de Maignelay-Montigny. Conférence donnée par K. Lemé-Hébuterne (Société des Antiquaires de Picardie, 18 octobre 2003). Voir dans le présent volume la communication de Mme Bonnet-Laborderie sur les peintures murales de l'Oise et ses environs, et sa précédente dans, *L'art gothique dans l'Oise et ses environs (XII^e^-XIV^e^ siècle)*, *Actes de colloque* (Beauvais, GEMOB, 10-11 octobre 1998, Beauvais, 2001, p. 295-310.

[2] JOURDAIN et DUVAL, « Les sibylles, peintures murales de la cathédrale d'Amiens, découvertes et expliquées », *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Picardie*, tome VIII, 1845, Amiens, p. 275-302 ; Georges DURAND, *Monographie de l'église cathédrale d'Amiens*, 2 vol. de texte, 1 vol. de planches, Paris-Amiens, 1901-1903, II, p. 305, 341-354 ; IDEM, *Description abrégée de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1904, p. 187-193 ; Emile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et de ses sources d'inspiration,* Paris, 1922 (2^e^ édition), p. 265, n. 6 ; Maurice HÉLIN, « Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XV, Bruxelles, 1936, p. 349-366, en particulier p. 357 ; *La cathédrale d'Amiens,* catalogue d'exposition (sous la direction de Véronique ALÉMANY), Musée de Picardie, Amiens, 1980-1981, p. 201-205, fig. 61-68.

[3] Premiers statuts du 5 décembre 1491 et non du 5 décembre 1400 comme le pensait A. Thierry (1853). G. Durand (1931), analysant les statuts prétendument donnés en 1400, a montré que ceux-ci dataient de 1692, reprenant, en les allégeant, ceux de 1491, cf. Augustin THIERRY, *Recueil des Monuments inédits de l'histoire du*

chapelle Saint-Quentin – près de l'église Saint-Martin-au-Bourg – dans la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale, afin de faire de cette dernière son nouveau lieu de culte et de réunion. Le chanoine et doyen de Notre-Dame Adrien de Hénencourt se proposait de faire exécuter, en remplacement du saint Luc, une statue de saint Adrien ou d'un autre saint :

« [en marge] paintres et verriers : veu aussy une autre resqueste presentee par les paintres, verriers, entailleurs, broudeurs et enlumineurs de ceste ville, leur accorder prendre et oster l'image de saint Luc qu'ilz avoient mis en la chappelle Saint Quentin et le transporter et mettre en la grande eglise Nostre Dame en la chappelle Saint Eloy, en consideration des nouveaux pardons et indulgences qui ont esté donnés à leur confrerie qui se devoit faire en ladite chappelle, et aussi que monseigneur le doien de ladite eglise estoit content faire faire audit Saint Quentin quelque ymage de saint Adrian ou autre saint, au lieu dudit saint Luc ; mesdis seigneurs sur ce eu advis, ont ordonné que ledit saint Luc demourra en ladite chappelle, et que, se bon samble aux supplians, facent faire ung autre ymage de saint Luc en laditte chappelle St Eloy »[4].

Face au refus des échevins, il semblerait que la corporation ait renoncé à déménager. En effet, au commencement du XVII[e] siècle, la chapelle Saint-Quentin restait toujours celle des peintres[5]. Cependant, Adrien de Hénencourt demeurait attaché à la chapelle dédiée au saint

---

tiers état, *Région Nord*, 4 tomes, Paris, 1850-1870, ici 1853, II, p. 4-7 et 447-449, pour les deux textes ; Georges DURAND, « Les tailleurs d'images d'Amiens du milieu du XV[e] siècle au milieu du XVI[e] », *Bulletin monumental*, t. 90, 1931, p. 333-370 et t. 91, 1932, p. 5-37, ici, 1931, p. 336-340.

[4] Amiens, Archives municipales, série BB 20, 1504-1508, f° 78v°, 18 février 1505 (n. st.), cf., G. DURAND, *Département de la Somme. Ville d'Amiens. Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790,* série BB, Amiens, 1894, p. 298.

[5] A cette époque là, le retable de la chapelle Saint-Quentin était orné « d'une representation d'une partie des mystères de la Passion de N.-S. J.-C., dont les petites figures en ronde bosse sont en bois doré. Une grande statue de saint Quentin (…) est placée au milieu du retable de l'autel. Deux autres statues peintes et dorées, l'une representant saint Luc qui peint la très sainte Vierge, et l'autre saint Eloi, qui fabrique un calice, sont placées sur les deux côtés de celle de saint Quentin. Ces deux statues sont les patrons des communautés des peintres et des orfebvres qui célèbrent leur confrérie dans cette chapelle ». Ce retable sculpté et doré devait être celui que la fabrique de la chapelle commanda en 1553, obligeant les aspirants à la maîtrise du métier de peintre à exécuter leur chef-d'œuvre audit retable, probablement par mesure d'économie ; en effet, la fabrique, semble-t-il avait un certain mal à réunir la somme pour payer les sculpteurs ; cf. DURAND, 1901-1903, *op. cit.* en note 2, II, p. 342, n. 3 ; IDEM, 1931, *art. cit.* en note 3, p. 340-341 et note 3.

évêque de Noyon[6] et décida d'en assurer la décoration picturale et mobilière, achevée en 1506. Le souvenir en fut gardé par une inscription placée sur l'ancien autel, resté en place jusqu'en 1782 :

« Nobilis et venerabilis vir magister Adrianus de Henencourt, dominus temporalis hujus loci, Senlis et de Bresle, decretorum doctor, decanus hujus ecclesiae et archidiaconus Noviomensis, hanc capellam decorare curavit anno MV^{c} VI. Orate pro eo, suis etiam parentibus, magistris et benefactoribus »[7].

Hénencourt, qui mourut le 3 octobre 1530[8], garda jusqu'à la fin de sa vie un profond attachement pour ce lieu qu'il fit décorer, puisque, par testament du 18 juillet 1527, il y fondait deux chapellenies en l'honneur des saints Eloi et Domice[9]. La décoration murale et le mobilier restèrent en place jusqu'en 1782 ; cette année-là le chanoine Cornet de Coupel faisait remplacer l'autel et couvrir les murs de boiseries. Les peintures ainsi cachées ne furent redécouvertes qu'en 1844 et totalement dégagées en 1853. L'ancien mobilier classique fut détruit, la statuaire moderne allant orner des églises de la Somme, et Viollet-le-Duc remplaça l'autel de 1782 par un autre dans le goût du XIII^{e} siècle, toujours en place[10].

La chapelle Saint-Eloi constitue le deuxième grand chantier commandité par le généreux chanoine, après le monument funéraire de son oncle Ferry de Beauvoir, évêque d'Amiens,

---

[6] Une des raisons probables à cet attachement était sa fonction d'archidiacre de Noyon. Saint Eloi, par ailleurs, était particulièrement vénéré à la cathédrale d'Amiens qui possédait une de ses côtes, conservée dans un précieux reliquaire ; voir DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 341.

[7] Amiens, Bibliothèque municipale (Bm.)., Mss. 802-803, Mémoires chronologiques qui peuvent servir à l'histoire ecclésiastique et civile d'Amiens par Jean Joseph de Court, conseiller du roi, contrôleur général des finances de la généralité d'Amiens (après 1714), copie faite en 1844 et 1846, et collationnée sur l'original (Dom Grenier paquet I, n° 1) appartenant à la bibliothèque royale de Paris par J. Garnier, bibliothécaire d'Amiens (1847 et 1849) : ici, Ms. 803, 2nd partie, liv. 3, chap. 1, p. 78 ; mention donnée par DURAND, 1901-1903, op. cit. à la note 2, II, p. 342.

[8] En dernier lieu, Philippe DUBOIS, « Adrien de Hénencourt le mécène amiénois », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie,* t. LXV, (1998-2000), 3^{e} trimestre 1999, p. 269-344.

[9] Amiens, Archives départementales de la Somme (ADS), Cathédrale Notre-Dame, G 1072 et G 1073, Testament et compte d'exécution testamentaire ; voir la transcription du dossier du mortuaire du chanoine dans G. DURAND, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Somme,* t. V, *archives ecclésiastiques,* série G (n^{os} 1 à 1169), Amiens, 1902, p. 557-566. Selon les volontés du défunt, son cœur fut déposé dans la chapelle du cimetière Saint-Denis.

[10] JOURDAIN-DUVAL, 1845, *art. cit*. à note 2, p. 275-276 ; DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à note 3, II, p. 305, 344-345 ; Jacques FOUCART, « Viollet-le-Duc et la cathédrale d'Amiens », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. LIX, (1981-1982), 4^{e} trim. 1981, p. 173-238, ici, p. 209-210 : une statue de saint Eloi alla orner l'église de Domart-en-Ponthieu (arr. d'Amiens, chef-lieu de canton).

mort en exil à Montreuil-sur-mer, le 24 février 1473 (n. st.). Avec ce monument, probablement commencé peu après la translation de la dépouille de l'évêque dans son tombeau le 8 mars 1490 (n. st.)[11] **(fig. 2)**, Adrien de Hénencourt, alors prévôt, entreprenait de garnir les travées méridionales du chœur d'une exceptionnelle clôture sculptée, dédiée à saint Firmin martyr, premier évêque d'Amiens et patron du chapitre cathédral. L'entreprise allait se continuer vers 1527-30 par le tombeau d'Adrien lui-même[12] **(fig. 3)**. Pour achever ce second mausolée, les exécuteurs testamentaires du chanoine firent appel à trois artistes amiénois, le sculpteur Antoine Ancquier et les peintres Pierre Pallette et Guillaume Laignier, qui furent sans doute, si l'on suit Georges Durand, ceux à qui le chantier avait été confié dès le début[13].

La décoration de la chapelle, entreprise ainsi entre ces deux grands chantiers, présentait un programme iconographique qui comprenait, outre les peintures murales, un autel richement orné, « très antique : la devanture d'autel et les ailes dudit autel sont remplies de petites sculptures à demies relief, toutes dorées, représentant l'histoire de l'ancien Testament. Il y a des tableaux peints d'une manière très fine. Le tableau de l'autel est principalement très remarquable : il y a des grandes figures de saints ; les armes du donateur y sont. L'on doit encore représentés (*sic*) autour de cette chapelle les figures des douze cibiles de grandeur naturelle très bien peintes[14] » ; « la septième chapelle porte différents noms tels que St Nicaise, St Fiacre, St Maur, St Domice, mais son vrai nom est St Eloy. Le tableau de l'autel, qui étoit assez petit mais très estimé, représentait la naissance de Notre Seigneur (…). Le chapitre passe par cette chapelle pour aller aux assemblées capitulaires. Le tableau de l'autel

---

[11] DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 85-86, 112-117 ; ALEMANY, *o. cit.* à la note 2, p. 175-176, cat. 89. Sur Adrien de Hénencourt, cf. DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 303-306.

[12] DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 86-88, 117, 121, 127 ; ALEMANY, *op. cit.* à la note 2, p. 176-177, cat. 90 ; DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 334-336. Pour l'étude des clôtures du chœur de la cathédrale, voir en dernier lieu, Detlef KNIPPING, *Die chorschranke der kathedral von Amiens. Funktion un krise eines mittelalterlichen ausstattungstypus*, Munich-Berlin, 2001.

[13] Amiens, ADS, série G 1073, Compte d'exécution testamentaire, ff. 13r°, 14r°, 39r° ; mentions données dans DURAND, 1902, *op. cit.* à la note 9, p. 562 et 564, et analysées dans DURAND, 1932, *art. cit.* à la note 3, p. 18-21.

[14] Amiens, Bm., Ms. 829-838, Notes historiques pour servir à l'histoire ecclésiastique et civile d'Amiens, extraites des archives de cette ville, d'anciens manuscrits et de plusieurs auteurs commencées par Jean Pagès (1655-1723) et continuées par Achille Machart : ici Ms. 836, t. VIII (T. II de Machart), p. 313. Les sibylles sont aussi signalées par l'érudit Pagès, voir les Manuscrits de Pagès marchand d'Amiens, écrits à la fin du 17^{e}et au commencement du 18^{e} siècle (édités par L. Douchet), 5 t., Amiens, 1862, ici, t. V, p. 146-147.

représente St Eloy[15] ». L'ensemble du décor de ce mobilier devait illustrer l'Incarnation, annoncée par des figures de l'Ancien Testament sculptées en relief et dorées – prophètes et scènes de la Chute ? –, encadrant l'autel à sa base. Le retable en plate peinture, sans doute à volets mobiles, comprenait une *Nativité,* au centre, et des figures de saints sur les volets. Le donateur s'était-il fait représenter en prière, présenté par son « parrein » saint Adrien, à qui Hénencourt vouait un culte particulier, offrant, dès 1493, l'un de ses fiefs au chapitre, en échange de la célébration annuelle d'une messe solennelle de saint Adrien, au grand autel de la cathédrale, la veille de la fête de la Nativité de la Vierge[16] ? Rien ne permet de l'affirmer, d'autant plus que son portrait avait été parallèlement exécuté sur le mur sud-est de la chapelle, ainsi que nous allons le voir ; seules ses armes, semble-t-il, étaient apposées sur les panneaux. A part Adrien, Hénencourt cite dans son testament plusieurs saints qui pourraient figurer également sur les volets de son retable :

« Je laisse mon ame à mon Dieu et Pere createur, à la glorieuse Vierge Marie, en la recommandant à M. sainct Adrien, mon parrein, M. sainct Firmin, mon patron, à sainct Nicolas, à sainct Eloy et sainct Domice, à saincte Barbe et saincte Ulphe[17] (…). Je prie que le lendemain de mon enterrement, mon cœur soit porté inhumer en la chapelle du carnier (charnier) de sainct Denis, en un petit coffret de plomb, par le maistre du Puy de l'an […] et que ledit coffret sois mis dessous l'autel, au lieu que j'ai fait preparer au milieu de la chapelle[18] ».

On peut supposer, enfin, que le retable fermé offrait à la contemplation la traditionnelle *Annonciation* en grisaille, faisant écho à la Nativité du panneau central. Le thème des sibylles

---

[15] Amiens, Bm., Ms. 836, t. VIII (T. II de Machart), p. 389. Cette *Nativité* est signalée également dans les *Manuscrits de Pagès, op. cit.* à la note 14, t. V, p. 145. Quant au tableau du saint Eloi sur l'autel, il s'agit celui qui remplaça peut-être l'ancien retable offert par Adrien de Hénencourt.

[16] Amiens, ADS, G 1069, 19 avril 1493, mention transcrite par DURAND, 1902, *op. cit.* à la note 9, p. 556.

[17] Amiens, ADS, G 1072, cf. DURAND, 1902, *op. cit.*à la note 9, p. 557. Hénencourt était, par ailleurs, chanoine de Saint-Nicolas, église située sur le flanc nord de l'abbaye de Saint-Martin-aux-Jumeaux, et de l'église Saint-Firmin-le-confesseur, deux collégiales d'Amiens, cf. testament, DURAND, *Idem,* p. 558 ; DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 310.

[18] DURAND, 1902, *op. cit.*à la note 9, p. 558. Cette chapelle dédiée à saint Jacques, construite le long du cloître ou charnier du cimetière de Saint-Denis, était devenue la « chapelle de Hénencourt » dans la tradition locale, le chanoine ayant fait renouveler le chœur, si l'on en croit Philippe Dubois ; cf. DURAND, 1932, *art. cit.* à la note 3, p. 7 ; DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 324, 329 (plan du cimetière et gravure représentant la chapelle avant sa démolition).

du mur ouest de la chapelle **(fig. 1)** complétait ainsi parfaitement celui de l'Incarnation de l'autel à l'est[19].

Sur le mur de la travée sud-est de la chapelle, face aux prophétesses et à gauche de la porte menant à la salle capitulaire **(fig. 4)**, Adrien de Hénencourt s'était fait représenter en oraison, regardant vers l'autel, agenouillé sur un prie-Dieu couvert d'un drap vert orné d'écus armoriés, *d'argent à trois maillet de sable* (Hénencourt); à ses côtés un clerc, également agenouillé **(fig. 5, 6)**. Sous l'arcature suivante, à droite, une peinture montrait le même chanoine (?) dans sa fonction sacerdotale, sortant de l'église pour aller porter les derniers sacrements à un mourant : le prêtre, tenant un calice protégé par une housse, était accompagné de deux acolytes, le plus jeune portant les burettes et le plus âgé le missel **(fig. 5)**. Enfin, à gauche du chanoine en prière dans la même travée, on avait peint, en manière de trompe-l'œil, une niche dont l'empreinte noirâtre est toujours visible sur le mur **(fig. 6)**. Elle renfermait, semble-t-il, un bassin, un bénitier, deux burettes et un cierge allumé, véritable nature morte tout à fait originale **(fig. 7)**. A droite de ce décor, au dessus de l'ancienne piscine, transformée en crédence au XIV[e] siècle[20], étaient figurées également en trompe-l'œil une banderole portant la devise du commanditaire – *Tolle moras* [*semper nocuit differe paratis*] [21] – et une aumusse suspendue à une barre, à ses armes – *écartelé aux 1 et 4 d'argent à trois maillets de sable, aux 2 et 3 d'argent à deux bandes de gueules* (Beauvoir)*, un écu d'or à trois maillets de gueules* (Mailly) *brochant sur le tout*[22]; on distingue encore les traces de l'écu armorié sur la paroi **(fig. 6)**. La travée orientale, sur le mur de laquelle s'appuie toujours l'autel néo-gothique, fut peinte à l'époque d'un classique décor de tenture en trompe-l'œil, semble-t-il de

---

[19] Le *Triptyque de la Nativité* de Rogier van der Weyden, dit *Retable Bladelin* (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, vers 1445-1448), illustre ce même thème de l'Incarnation : Nativité centrale avec donateur, flanquée de deux visions prémonitoires, à gauche la sibylle tiburtine montrant à l'empereur Auguste la Vierge à l'Enfant trônant dans le ciel sur un autel, à droite, l'Enfant apparaissant dans une étoile aux trois Rois mages, en route vers Bethléem ; le revers des volets fut peints ultérieurement d'une Annonciation (Bruges, vers 1480).

[20] DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 347-348.

[21] « Pas de retard, quand on est prêt il n'est pas bon de différer », citation tirée de Lucain, *La Pharsale*, I, vers 281, cf. DURAND, 1901-1903, *op. cit.*à la note 2, II, p. 99, n. 3 ; DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 303, 315.

[22] DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, p. 300 ; DUBOIS (1999, *art. cit.* à la note 8, p. 297) donne *de sable à trois maillets de gueules qui est de Mailly-Conty* pour l'écu brochant sur le tout.

couleur verte à rayures (?), ornée des mêmes armes et devise que dans la travée méridionale **(fig. 8)**.

Associant peinture murale historiée et décorative, sculpture et peinture mobilière et peut-être vitrail, le décor de la chapelle Saint-Eloi paraît avoir été conçu comme une œuvre d'art globale dont les exemples conservés en France sont aujourd'hui extrêmement rares et concernent essentiellement, depuis le XIV[e] siècle, les chapelles privées fondées entre les contreforts latéraux d'églises plus anciennes. C'est le cas, par exemple, de l'exceptionnelle chapelle Du Breuil à la cathédrale de Bourges (v. 1475), récemment redécouverte et restaurée[23]. Son programme, œuvre sans aucun doute d'un même artiste,[24] s'apparente à celui, plus modeste mis en place à Notre-Dame d'Amiens. Sans doute peut-on envisager qu'à la différence des deux commanditaires de la chapelle Du Breuil, le chanoine Adrien de Hénencourt a pu confier la décoration de la chapelle Saint-Eloi à la corporation des peintres, à charge pour elle de choisir le peintre, le sculpteur et le verrier les plus à même de répondre à la commande. Ne faut-il évoquer également les nappes, les chandeliers, les courtines, les calices et les livres probablement renouvelés en même temps que l'autel lui-même[25] et faisant

---

[23] Jean-Yves RIBAULT, Jean-Louis AURAT, « Le décor de la chapelle Saint-Jean Baptiste, cathédrale de Bourges », *Monumental*, 5, mars 1994, p. 7-13 ; Jean-Yves RIBAULT, *Un chef-d'œuvre gothique. La cathédrale de Bourges,* Arcueil, 1995, p. 130, ill. p. 202-203 ; Nicole REYNAUD, « Quelques réflexions sur la chapelle Du Breuil à la cathédrale de Bourges », *Mélanges Jean-Yves Ribault*. *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, Hors-série, nov. 1996, p. 287-292.

[24] Ce programme associe deux immenses peintures murales de la *Crucifixion* et du *Noli me tangere*, avec les deux donateurs Jean et Martin du Breuil placés en oraison sous le vitrail, de part et d'autre du retable d'autel aujourd'hui disparu ; un décor purement ornemental couvrant le soubassement, les murs et la voûte, et un vitrail monumental illustrant l'*Adoration des Mages*, sur quatre lancettes.

[25] Voir la requête adressée au chapitre en 1466 par le chanoine Baugoys le Béguin de Saint-Omer. Celui-ci qui a « en devocion et affection grande de exhauchier et faire decorer une chappelle (…) ou nom de Dieu notre Sauveur, de la glorieuse Vierge Marie, de monseigneur sainct Omer notre patron et particulierement de monseigneur sainct Julien martir et saincte Basille » a obtenu, un an auparavant, l'autorisation de :« faire décorer en l'onneur desdis sains Julian et Basille et faire ediffier et construire la chappelle de monseigneur sainct Andrieu hors du cœur et de la charole dudit coeur (…). Et prime de mettre en ladite chappelle une ymaige et representation de monseigneur sainct Julien martir, entretaillié de pierre blanche sur un entrepié parareillement de pierre et entretaillié. Item au plus prez, ung imaige et representation de madame saincte Basille, de pareille pierre entretaillié sur ung pareil entrepié. Item de faire, au desseure d'icelle chappelle, decorer la fenestre des voires bien et honorablement a l'onneur des benoicts saincts. Item de pourveoir a ladite chappelle de nappes servans a l'hostel, de chandelers de coeuvre, de verges et de courtines servans audit hostel. Item de corporaulx, calice, livres et ornemens (…) » ; voir en dernier lieu, Marc GIL et Ludovic NYS, *Saint-Omer gothique. Les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age, 1250-1550*, Valenciennes, 2004, p. 124.

intervenir, entre autres, les brodeurs et les enlumineurs, appartenant à la corporation des peintres ?

Si l'autel et les peintures des travées orientales ont maintenant disparu, les huit sibylles en pied placées sous les arcatures des deux travées occidentales sont heureusement conservées, mais pour peu de temps encore, car la couche picturale s'écaille en de nombreux endroits et tombe en poussière[26]. Debout sur une épaisse console de pierre feinte sur laquelle s'inscrivaient leurs prophéties transcrites en picard, aujourd'hui presque totalement effacées, les sibylles montrent une grande variété dans les attitudes, les physionomies et les costumes **(fig. 1, 9)**. L'une d'entre elles, l'Erythrée, est pourvue de deux attributs, une épée, tenue de la main droite, et une sphère à deux cercles entrecroisés étoilés d'or sur fond bleu, posée sous ses pieds **(fig. 9)**. Par ailleurs, la Sibylle de Tibur offre une iconographie bien connue depuis le début du XV^{e} siècle : debout près de l'Empereur Auguste agenouillé, elle lui montre du doigt la Vierge à l'Enfant, apparaissant dans le ciel et désignée par cette parole « haec ara filii Dei est » ; la scène se déroule sur fond de collines et d'architectures, souvenir du mont Aventin de la légende **(fig. 10)**.

Au moment de l'exécution de la décoration de la chapelle Saint-Eloi, le thème des sibylles prophétisant la venue et la passion du Christ connaît depuis plusieurs décennies un renouveau certain dans tous les arts, avec la publication de deux œuvres littéraires, mises à la mode par les humanistes : les *Institutiones divinae* de Lactance, imprimées en Italie dès 1465[27], et surtout un recueil du Dominicain italien Filippo Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter*

---

[26] Importante restauration après le dégagement de 1853 et une seconde en 1977 qui n'a pas arrêté le processus de dégradation d'une couche picturale extrêmement mince, caractéristique de la peinture sur panneau locale et sans doute peu adaptée à la technique de la peinture murale à sec. Cette dégradation est due à des remontées régulières d'humidité dans le mur ouest de la chapelle, pourtant isolé de l'extérieur par le vide de la tourelle d'escalier hors-œuvre. Des sondages à la base des murs n'ont pas permis d'en connaître l'origine et donc de pouvoir y remédier. La disparition totale des peintures sur le mur sud-est est probablement due au fait que ce dernier se trouve directement en contact avec l'extérieur. Pour la technique des peintres picards, voir Nicole REYNAUD, « Un *Christ jardinier* de l'Ecole de Picardie », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, déc. 1979, n° 5/6, p. 359-362 ; *L'Assomption, peinture picarde de la fin du XV^{e} siècle*, exposition-dossier au tour d'une acquisition (sous la direction de Pantxika BÉGUERIE-DE PAEPE), Abbeville, 2003, en particulier p. 23-45.

[27] MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 256 et n. 2 ; Carlo DE CLERCQ, « Quelques séries italiennes de Sibylles », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fascicules XLVIII-XLIX, Bruxelles-Rome, 1978-1979, p. 105-127, en particulier p.118 ; Gisèle LAMBERT, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento-début du cinquecento. Inventaire de la collection du département des estampes et de la photographie,* Paris, 1999, p. 48.

sanctum Hieyronimum et Augustinum[28]. L'ouvrage de Barbieri, édité en 1481 puis en 1482, contient, entre autres textes, un petit traité consacré aux sibylles et aux prophètes, illustré de planches gravées, qui fit son succès[29]. Barbieri a ajouté deux sibylles – Agrippa et Europe – aux dix admises par Lactance, à la suite de Varro. Non seulement, il leur prête de nouvelles paroles, différentes de celles données par Lactance, et les dote d'attributs, mais, de plus, il décrit, pour la majorité d'entre elles, leur physique et leurs vêtements, en précisant la couleur et la qualité des tissus. Cependant, le Dominicain italien n'innove pas vraiment, il reprend un petit traité probablement en circulation dès le début du XV^e^ siècle en Europe occidentale, ainsi que l'a montré Carlo de Clercq en 1979[30]. A côté des éditions imprimées de Lactance et de Barbieri, circulaient en Europe des versions manuscrites également illustrées, par exemple celle conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, sous la cote 243, dont les miniatures paraissent proches d'une série de gravures légendées de vingt-quatre prophètes et douze sibylles, attribuées au Florentin Baccio Baldini (vers 1470-1475)[31]. L'idée d'associer les prophéties païennes et vétéro-testamentaires n'était pas neuve, preuve en est, pour le début du XV^e^ siècle, les fresques du palais romain du cardinal Giordano Orsini (vers 1425-30), dont la description est connue par deux manuscrits flamands du milieu du XV^e^ siècle[32] et dans lesquelles les prophètes ne sont encore présents que par leurs oracles[33]. Il revient probablement au graveur Baccio Baldini d'avoir associé en diptyques, sibylles – certaines avec attributs – et prophètes. Pour ses sibylles, Baldini s'inspirait soit des peintures du Palais

---

[28] MÂLE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 258-262.
[29] DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27 p. 118-124, 126-127, fig.13-36.
[30] Idem, p. 126.
[31] MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 259, n. 1 ; DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27, p. 108-118, fig. 1-12 ; LAMBERT, 1999, *op. cit.* à la note 27, p. 48-75, fig. 138-173.
[32] Les fresques italiennes sont longuement décrites dans un manuscrit provenant du Couvent des Croisiers de Huy, près de Namur : Liège, Bibliothèque de l'Université, Ms. 6 F[1], ff. 245v°-248v° : « Sequuntur sibille sicut descripte sunt Rome in cardinalis (in camera suprascriptum) de Ursinis cum earum prophetiis, adiunctis illis quibus dam aliis Colonie inveniuntur rethro chorum ecclesie Coloniensis iuxta sex earundem sibillarum » ; des peintures colonaises des sibylles sont simplement mentionnées dans la rubrique. Un second manuscrit de 1450, provenant des Jésuites de Louvain et conservé à l'abbaye de Tongerloo, coté H. I, 16, contient le même texte, voir l'étude et l'édition du texte par HÉLIN, 1936, *art. cit.* à la note 2, p. 349-366. Hélin (*idem*, p. 354, n. 1, et 363-366) signale et commente, par ailleurs, un autre manuscrit du XV^e^ siècle, provenant de l'abbaye de Gembloux, qui contient une description des sibylles, incomplète du début, proche des manuscrits de Liège et Tongeloo : Bruxelles, BrB, Ms. 5254-67, f° 207r°.
[33] DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27, p. 106-107 ; pour le thème associant prophètes, sibylles et apôtres, voir MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 275-279, en particulier p. 276, n. 2.

Orsini, très célèbres à l'époque[34], soit d'un modèle commun remontant au début du siècle[35], soit du *Mystère de l'Annonciation*, attribué au poète florentin Feo Belcari et représenté pour la première fois à Florence en 1471[36]. En France, les sibylles debout de Barbieri et trônant de Baldini subirent d'importantes modifications dès leur diffusion dans les années 1470, comme en témoignent les *Heures de Jean de Laval*[37]et un *Recueil xylographié* probablement français, aujourd'hui conservé à l'abbaye de Saint-Gall en Suisse[38], puis de nouveau à la fin du siècle, avec les gravures des imprimeurs parisiens Antoine Vérard et Simon Vostre, insérées dans leur livres de dévotion[39].

Comme l'a montré E. Mâle, ce sont ces images imprimées parisiennes qui servirent de modèles à la plupart des séries de sibylles françaises du XVI^{e} siècle[40]. Cependant, les figures amiénoises font exception à la règle. Leur source doit remonter à l'opuscule de Barbieri, soit de l'édition de 1482, soit d'une version manuscrite du type de celle de la bibliothèque de l'Arsenal. En effet, certaines inscriptions latines amiénoises ne reprennent pas les coquilles du texte de 1481, mais sont identiques aux leçons du Ms. 243 de l'Arsenal[41]. Par ailleurs, la physionomie et les vêtements de certaines sibylles s'inspirent de descriptions que l'on trouve dans l'édition de 1482 ; il en va ainsi de la sibylle Phrygia **(fig. 9)**, à la robe rouge et aux

---

[34] Voir non seulement l'extrait de la lettre du Pogge (1380-1459) à Robert de Rimini *(lib. XI, epist. 41)*, citée par HÉLIN (1936, *op. cit.* à la note 2, p. 353), mais les deux manuscrits flamands du milieu du XV^{e} siècle.

[35] De CLERCQ, 1978-79, *art. cit.* à la note 27. Il faut remarquer que deux sibylles, Samos et persique, portent des vêtements à la mode à la cour de Bourgogne, alors que d'autres reflètent l'art de Sandro Botticelli, qui, d'après Vasari, fournissait des modèles à Baldini ; voir à ce propos, Emile MÂLE, « Une influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle », *Gazette des Beaux-arts,* 35, 3^{e} période, 1906, p. 89-94, ici p. 90.

[36] MÂLE, 1906, *art. cit.* à la note 35 ; DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27, p. 107-117 ; LAMBERT, 1999, *op. cit.* à la note 27, p. 48-49.

[37] Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 920 ; en dernier lieu, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, cat. d'exposition, (sous la direction de F. Avril), Paris, 2003, p. 389, cat. n° 52. L'enluminure a été exécutée en deux campagnes, 1470-1475 et 1480-1485 ; les sibylles (ff. 17v°-29r°) appartenant à la première.

[38] Voir C. DE CLERCQ, « Les sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France », *Gutenberg Jahrbuch Mainz*, 1979, p. 98-119, en particulier, p. 106-107 et fig. 13-20.

[39] MALE ; 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 265-275, fig. 137-147 ; DE CLERCQ, 1979, *art. cit.* à la note 38, p. 111-118, fig. 21-22.

[40] MALE ; 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 274-279.

[41] C. DE CLERCQ (1978-1979, *art. cit*. à la note 27, p. 126-127) a édité le texte de Barbieri de 1481, avec ses variantes de 1482. Pour le texte latin des prophéties des sibylles d'Amiens et les vers français, voir DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 349-354. Pour les variantes entre l'édition Barbieri de 1481 et le Ms. 243 de la bibliothèque de l'Arsenal, lire MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 259-262 et DURAND, *idem*, p. 350, n. 4. Ainsi, la prophétie de la sibylle libyque ne reprend pas l'erreur d'impression de l'édition de 1481, mais donne la leçon du Ms. Arsenal 243.

avant-bras nus, dont la description est absente de l'édition de 1481, qui nous la montre avec une veste à manche longue[42] ; de même pour la sibylle Erythrée portant l'habit de moniale, l'épée à la main droite et sous ses pieds le double cercle étoilé[43] **(fig. 9)**. Aucune des deux éditions italiennes de Barbieri ne la décrit ; celle de 1481 la montre simplement tenant une sorte de sabre court et recourbé, alors que la seconde édition la représente en moniale, une épée dans la main gauche – sans doute l'inversion est-elle due au procédé de la gravure – et sous les pieds un arc de cercle étoilé. Pour avoir une description qui corresponde presque exactement à la figure amiénoise, il faut remonter aux peintures disparues du Palais Orsini à Rome, datables vers 1425-1430, dont le souvenir nous est gardé, entre autres, dans les deux manuscrits flamands cités plus haut : « tenet gladium recuruum in dextera pendentem ac cruentatum, et habitu monialis vestitur subalbis vestibus, pedes habens supra celum rotundum azureum stellatum et tenet rotulum »[44]. Un troisième manuscrit français de la même époque donne une leçon à peine différente : « ornata habitu monachali veste induta, nigro vello in capite, manu gestans gladium nudum, non multum antiqua, mediocriter facie turbata, habens sub pedibus circulum aureum ornatum stellis ad similitudinem celi »[45]. Cette iconographie qui nous a été transmise par la gravure de Baldini – bien que là la prophétesse soit assise – diffère totalement des images des livres d'heures imprimés parisiens.

Pour nous résumer, il apparaît que pour définir le programme des huit prophétesses païennes de la chapelle Saint-Eloi, l'iconographe – sans aucun doute Adrien de Hénencourt lui-même – s'est servi d'une version manuscrite, évoquant les sibylles italiennes du Palais Orsini à Rome, plutôt que d'une édition de Barbieri, en tout cas pas celle de 1481 ; l'étroitesse des niches déterminant des figures debout, ce qui s'accorde avec la seconde édition de Barbieri. En cela,

---

[42] Edition de 1481 : « mantello rubeo in modus mulieris nupte licet Virgo de Christo » ; édition de 1482 et Ms. Arsenal 243 : « sibylla frigia induta veste rubea nudis brachiis antiqua saturnina facie crinibus sparsis digito indicans », cf. DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27, p. 126 (éd. de Barbieri) et MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 260, n. 2 (Ms. Ars. 243).

[43] La signification de l'épée et du cercle étoilé reste assez obscure. Pour Jourdain et Duval, suivis par Mâle, ces deux attributs symboliseraient le suprême avènement du Christ au jour du Jugement, que la sibylle Erythrée passe pour avoir prophétisé : le cercle ou la sphère signifierait le monde et l'épée le Jugement, cf. JOURDAIN-DUVAL, 1845, *art. cit.* à la note 2, p. 289-290 ; MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 265-266, n. 6.

[44] HÉLIN, 1936, *art. cit.*à la note 2, p. 364-365.

[45] Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ms. Ashburnham 1190, cité par HÉLIN, 1936, *art. cit.* à la note 2, p. 354, n. 1, p. 365 – ms. M dans le classement d'Hélin.

Hénencourt n'a suivi ni la mode italienne des sibylles trônant de Baldini, ni celle stéréotypée des sibylles françaises démarquant les gravures parisiennes de Vérard ou de Vostre[46]. En revanche, le fait d'accompagner les figures de leur prophéties, inscrites sur des banderoles ou sur les pages d'un livre ouvert, et d'une petite pièce de vers français, peintes sur un socle de pierre en trompe-l'œil, pourrait rapprocher les sibylles amiénoises de celles de Baldini qui lui aussi place à leurs pieds une série de vers italiens. Néanmoins, les vers amiénois ne sont pas une traduction, même libre, des vers italiens[47].

Les sibylles de la cathédrale présentent les caractères essentiels de l'art picard des années 1470-1500, dont témoignent plusieurs œuvres amiénoises et abbevilloises contemporaines, peintes ou sculptées. C'est le refus de l'illusionnisme flamand pour privilégier des effets avant tout décoratifs, une simplification linéaire des formes et une géométrisation du trait dans un graphisme appuyé **(fig. 11, 12)**. Les figures très allongées, probablement à cause de l'étroitesse des niches, s'aplatissent sur un fond de couleur uniforme. Elles sont vêtues de draperies aux plis cassés et acérés en becs, s'organisant en obliques et en parallèles qui donnent aux silhouettes une raideur toute géométrique. Ce parti pris de stylisation, où prime le dessin, est aussi celui des visages définis par un ovale pur, lisse et peu modelé, marqué par un petit nez pointu, un front bombé, dégagé de la masse des cheveux **(fig. 13, 14, 15)**. Les yeux aux paupières légèrement gonflées s'étirent vers la tempe, sous des sourcils arqués, à peine dessinés ; la bouche est menue et charnue, le menton petit et rond. L'utilisation de riches brocards, des ors et des broderies rehaussées de pierres précieuses, accentue l'aspect purement ornemental **(fig. 12, 14, 15)**, à l'opposé des effets de matières et de volumes de la peinture flamande contemporaine d'un Hans Memling ou d'un Gérard David. Le Maître des Sibylles recherche les effets de surface, plutôt que l'illusion du réel, et malgré l'effacement des couleurs on peut encore apprécier le résultat produit par les tons quasi purs de rouge et d'azur

[46] Pour une liste – loin d'être exhaustive – de ces séries inspirées de la gravure parisienne, voir MALE, 1922, *op. cit.* à la note 2, p. 274, n. 1-2.
[47] Pour les vers italiens et leur traduction voir DE CLERCQ, 1978-1979, *art. cit.* à la note 27, p. 108-117, et les vers amiénois, DURAND, 1901-1903, *op. cit.* à la note 2, II, p. 350-353.

saturés, de vert, de noir, de blanc, confrontés aux ors éclatants des broderies et des velours brochés.

Bodo Brinkmann en 1990 (1996), puis Nicole Reynaud, en 1993, ont rapproché ces sibylles d'autres sibylles peintes en frontispice d'un épistolier à l'usage d'Amiens, exécuté vers 1490 pour Antoine Clabault, dix-sept fois mayeur d'Amiens, et sa première épouse Isabelle Fauvel ; les deux chercheurs voyant dans ces œuvres la même main[48] : port de tête, ovale parfait des visages, gestuelle et élégance des mains aux fines articulations, turbans, guimpe et manteaux à plis cassés **(fig. 16)**. B. Brinkmann soulignait, également, les « attitudes brusques » des sibylles rappelant immédiatement les miniatures de l'Epistolier. Les visages féminins de la chapelle Saint-Eloi et de l'Epistolier ont des affinités certaines, par ailleurs, avec l'exceptionnelle Marie-Madeleine peinte au revers de *l'Assomption de la Vierge* de l'Abbaye Saint-Riquier, exécutée vers 1480-90 **(fig. 17)**[49], mais aussi avec deux femmes du frontispice d'une *Vie de Jules César*, copiée en 1481 pour Antoine de Chources, gouverneur d'Hesdin, par le Maître de Rambures, peintre et enlumineur amiénois[50] **(fig. 18)**. En 1981, Charles Sterling avait déjà mis en lumière ces têtes picardes, « œufs d'albâtre si proches par la tendance au volume épuré des Vierges de Quarton et de Fouquet et si différentes des têtes flamandes avec leur chair palpable »[51]. Les têtes féminines de la cathédrale, de l'Epistolier ou de la *Vie de Jules César* de Chantilly, sont aussi celles de la saint Barbe du *Retable de l'église d'Ochancourt* dans la Somme, aujourd'hui au Musée de Picardie **(fig. 19**). Celle-ci est vêtue

---

[48] Paris, Biblio. de l'Arsenal, Ms. 662, cf. Bodo BRINKMANN, Die Flämische Buchmalerei am ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit (Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, éd. M. W. Ainsworth, E. König), 1 vol. de texte, 1 vol. de planches, Turnhout, 1997, p. 257, 259, fig. 73 (publication de la thèse de l'auteur soutenue en 1990) ; REYNAUD, in François AVRIL-Nicole REYNAUD, Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520, cat. d'exposition, Paris, 1993, cat. 220, p. 389, 390-391, en particulier p. 391.

[49] Saint-Riquier, Trésor de l'abbaye, Marie-Madeleine forme un *Noli me tangere* avec le *Christ jardinier* conservé au Musée de Picardie d'Amiens, voir REYNAUD, 1979, *art. cit.* à la note 26 ; BÉGUERIE-DE PAEPE, 2003, *op. cit.* à la note 26, p. 59-60, fig. 9, 61-62.

[50] Chantilly, Musée Condé, Ms. 770, f° 1r°, cf. Marc GIL, *Du Maître du Mansel au Maître de Rambures, le milieu des peintre et des enlumineurs de Picardie, ca. 1440-1480*, 4 vol., 1 vol de fig., thèse de doctorat inédite, Paris IV-La Sorbonne, 1999, IV, cat. 21, p. 925-928, V, fig. 183-192, 630, 632 ; pour l'étude du Maître de Rambures, t. II, p. 499-555, IV, catalogue des œuvres.

[51] Charles STERLING, « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV° siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français* (1979), 1981, p. 7-49, en particulier p. 38-40, fig. 52-57.

du même corsage de brocard orné de pierres précieuses que la sibylle Europe **(fig. 14)**. Par ailleurs, plusieurs sculptures picardes offrent d'intéressants rapprochements avec ces têtes peintes : un *Saint Michel combattant le dragon* (vers 1500), aujourd'hui au Musée de Picardie d'Amiens **(fig. 20)**, la tête de *Notre Dame du Bon-secours*, provenant du cimetière Saint-Denis d'Amiens (fin XV[e] siècle)[52] **(fig. 21)** ou la *Sainte anonyme agenouillée* du Musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville, qui a récemment retrouvé sa polychromie d'origine (vers 1500)[53] **(fig. 22)**.

Nous avons, en outre, déjà souligné la technique particulière des draperies plates, aux plis géométrisés et acérés, qui couvrent les sibylles. C'est encore bien visible pour la sibylle de Cumes **(fig. 12)** dont les retombées du vêtement blanc rappellent le manteau de la Vierge au croissant de *l'Epistolier d'Antoine Clabault* **(fig. 23)**, celui du *Christ jardinier* du Musée de Picardie à Amiens **(fig. 24)**, pendant de la *Marie-Madeleine* du Trésor de l'abbaye de Saint-Riquier ou encore le *Saint Jean-Baptiste* peint au revers d'un des volets du retable démembré de la chartreuse Saint-Honoré de Thuison-lès-Abbeville (vers 1495-1500)[54] **(fig. 25)**. Ce style linéaire, sec, confinant parfois à l'abstraction géométrique est, à notre avis, un héritage de l'art du Maître de Rambures, chez qui on trouvait, vers 1465-70, ces caractères, en particulier dans son manuscrit éponyme, un très beau livre d'heures à l'usage d'Amiens, exécuté vers 1465 pour Jacques de Rambures, seigneur picard de l'entourage de Charles le Téméraire[55] **(fig. 26)**, ou dans une *Histoire ancienne* pour Jean V de Créquy, oncle maternel de Jacques de Rambures et proche conseiller de Philippe le Bon[56] **(fig. 27)**.

En 1993, N. Reynaud a regroupé autour du Maître des Sibylles plusieurs œuvres, tant sur panneaux que sur parchemin : l'*Epistolier d'Antoine Clabault*, déjà évoqué et point de départ

---

[52] Amiens, Trésor de la cathédrale.

[53] Pantxika BÉGUERIE-DE PAEPE (sous la direction de), *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500 autour du retable de Thuison*, *Musée Boucher-de-Perthes,* cat. d'exposition, Tournai, 2001, p. 83-84, cat. 14, et p. 131-143.

[54] Tous les panneaux, dédoublés, sont à Chicago, à l'exception de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ; pour l'étude du retable, cf. STERLING, 1981, *art. cit.* à la note 52, p. 18-23, fig. 11-14, 17, 19 ; BÉGUERIE-DE PAEPE, 2001, *op. cit.* à la note 54, p. 147-150, fig. 62-72.

[55] Amiens, Bm., Ms. 200, cf. GIL, 1999, *op. cit* à la note 50, IV, cat. 2, p.851-855, fig. 15-40, 616.

[56] New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 212; le manuscrit commencé vers 1451, par le Maître de Jean de Créquy et un second enlumineur anonyme, fut repris vers 1465-70 par le Maître de Rambures pour cinq miniatures et les initiales secondaires des folios correspondants, voir GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, IV, cat. 43, p. 987-990.

du corpus ; les deux volets subsistant du *Puy Notre-Dame de 1502*, conservé à Paris, au Musée national du Moyen Age-Thermes de Cluny. Ce triptyque, commandé par Jean le Caron, seigneur de Bouillancourt, met en parallèle les sacres du roi David et de Louis XII, avec au revers une *Pietà* de très belle facture[57] ; de la même main que l'épistolier, un feuillet isolé de la *Résurrection du Christ*, provenant d'un évangéliaire constituant une paire parfaite avec le manuscrit Clabault de l'Arsenal[58], et enfin un missel à l'usage d'Amiens (vers 1490), passant pour provenir – sans preuve – de la même église Saint-Firmin-au-Val que l'épistolier[59]. En fait, seuls le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*, peintures monumentales en pleine page exécutées sur un bifolio (ff. 155-156) inséré avant le canon de la messe, appartiennent au style du Maître des Sibylles, le reste du missel, d'une facture assez courante dans le dernier tiers du XV^e^ siècle, tant à Paris qu'à Amiens, reflète le commerce de librairie[60]. L'impressionnante *Crucifixion* **(fig. 28)** offre la quintessence de la peinture picarde de cette période, tout en exprimant une dette discrète envers l'art flamand. A l'arrière-plan, se développe un paysage dans une perspective aérienne, rythmé de collines et de puissants rochers, dont la symétrie est subtilement rompue par un léger décalage des masses colorées et la présence de hauts arbres "plumeaux", de peupliers très effilés, groupés par deux ou trois, et de buissons boules, au feuillage sombre éclairé d'accents lumineux. Le jeu des verticales est atténué par la Jérusalem terrestre, hérissée de beffrois et de clochers, qui ferme l'horizon. Ce type de composition, dont Sterling, en 1981, a montré ce qu'elle devait à Van der Weyden et surtout à l'art du Hollandais Bouts[61], trouve sa correspondance dans l'*Ascension du Christ* du Retable de la chartreuse de Thuison-lès-Abbeville, évoqué plus haut, mais plus

[57] REYNAUD, 1993, *op. cit.* à la note 48, p. 391 ; Pour une première étude du *Puy de 1502*, STERLING, 1981, *art. cit.* à la note 51, p. 28-29, fig. 29 ; en dernier lieu, BÉGUERIE-DE PAEPE, 2003, *op. cit.* à la note 26, p. 61-62, fig. 65-67.

[58] Portugal, Casa Bragança, Vila Viçosa ; l'évangéliaire d'où provient ce feuillet était de conception identique (format, décor, enluminure) à l'*Epistolier d'Antoine Clabault*. Sur le feuillet, découvert par N. Reynaud en 1991, on peut encore voir les armoiries recouvertes et le chiffre retouché d'Antoine Clabault et de son épouse Ysabeau Fauvel ; cf. REYNAUD, 1993, *op. cit.* à la note 48, p. 391 ; le feuillet est reproduit dans Claudine LEMAIRE, Michèle HENRY et Anne ROUZET, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 1397-1471*, cat. d'exposition, Bruxelles, 1991, p. 195, ill. 52 (sans notice).

[59] Amiens, Bm., Ms. 163.

[60] En dernier lieu pour une étude du manuscrit, Marc GIL, *in, Le fond de l'histoire. Arrière-plans, décors et paysages dans les miniatures médiévales de la collection amiénoise*, cat. d'exposition (sous la direction de Jean VILBAS), Amiens, 2002, p. 58-60, cat. 19.

[61] STERLING, 1981, *art. cit.* à la note 51, p. 15.

particulièrement dans le *Retable d'Ochancourt* **(fig. 29),** par le paysage parfaitement identique et la palette de tons froids et rompus, la présence des ors et des brocards, et le type des figures (voir celles peintes sur le cadre d'origine du retable). Nous avons récemment proposé, avec prudence, de voir dans l'auteur de la *Crucifixion* celui du *Retable d'Ochancourt*[62].

A ce corpus, nous voudrions ajouter une miniature et un panneau provenant de la cathédrale. Il s'agit d'abord du frontispice de l'*Escritel des maistres de la Confrérie du Puy Nostre Dame*, registre en usage jusqu'en 1685[63]. Le texte des premiers folios rappelle les conditions de la rénovation de l'association, le 15 février 1451 et les noms des maîtres responsables de celle-ci. Le manuscrit, reprenant sans doute un texte rédigé peu après la réforme des statuts, a probablement été entrepris en 1490-1491, ainsi que le confirment à nos yeux, d'une part, la miniature du frontispice et la décoration secondaire – marges et lettrines – en vis-à-vis (ff. 6v°-7r°), datables du début des années 1490, et, de l'autre, le fait que les noms des Maîtres du Puy sont énumérés régulièrement, année après année, à partir de 1491 (f° 15). Le frontispice illustre le thème de la *Vierge de miséricorde* **(fig. 30)** étendant son manteau protecteur sur les maîtres à l'origine de la réforme de 1451. Si ce groupe de personnages a subi des dommages irrémédiables – certains visages ayant été par la suite grossièrement retouchés –, heureusement la Vierge, les anges et le paysage du fond sont intacts et permettent aisément des rapprochements avec les saintes femmes de la *Crucifixion* et les sibylles, tant de l'épistolier que des peintures murales. Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si l'exécution de *l'Escritel* et de son frontispice est contemporaine de l'élection d'Adrien de Hénencourt, le 2 février 1492 (a. st.), comme nouveau maître de la Confrérie du Puy Notre-Dame. Ainsi que le voulaient les statuts de 1451, le nouvel élu offrit à la Vierge, dans l'année qui suivit, un tableau illustrant son palinod « de vraye paix tresorière excelente », dont le souvenir s'est conservé dans le recueil reproduisant les tableaux du Puy, offert à Louise de Savoie en 1518[64].

---

[62] GIL, 2003, *art. cit.* à la note 60, p. 60.

[63] Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, Ms. CB 23, 225 x 205 mm, miniature pleine page, f° 6v°. cf. Pierre HAINSSELIN, « Notes sur les blasons peints dans certaines des lettres majuscules ornées de l'Escristel de la confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens (1ère parite) », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. LIX, (1981-1982), 3e trim. 1982, p. 314-342, en particulier, p. 321, fig. 1.

[64] Paris, BnF, fr. 145, f° 10v° ; cf. Anne-Marie LECOQ, « Le Puy d'Amiens de 1518. La loi du genre et l'art du peintre », *Revue de l'art*, n° 38, 1977, p. 63-74, ici, p. 68, fig. 10, et p. 74, n. 2 pour une bibliographie sur le sujet des Puys d'Amiens. L'ensemble des miniatures du fr. 145 est reproduit dans Georges DURAND, *Tableaux et*

Mais Hénencourt fit plus en permettant à la Confrérie du Puy Notre-Dame, avec l'appui du chapitre, de s'installer au sein de la cathédrale, prenant possession d'une chapelle, dite du pilier rouge, dont l'autel s'adosse encore à l'un des piliers du transept[65]. Dès lors, les tableaux offerts à la Confrérie se devaient de rester à la cathédrale. Hénencourt fit d'ailleurs suspendre le sien à l'entrée du chœur, à droite du jubé, non loin du tombeau de son oncle.

La seconde œuvre est un Ange de l'Annonciation surmonté de Dieu le père bénissant **(fig. 31-32)**, pendant d'une Vierge aujourd'hui perdue. Cette peinture sur bois, ayant peut-être servi de porte d'armoire, a été trouvé dans la salle capitulaire de la cathédrale, lors de sa démolition en 1895 ; elle est datable de la fin du XV^{e} siècle[66]. Si la raideur des attitudes et la prééminence du dessin caractérisent d'une manière générale la peinture locale, le visage de trois-quarts de l'archange, à l'ovale légèrement allongé, est bien celui de la sibylle libyque **(fig. 13)** ; ses mains aux paumes larges, prolongées par des doigts minces et étirés, sont celles de la sibylle Europe **(fig. 14)**. Quant aux impressionnants orfrois dorés de la chape de Dieu le Père **(fig. 32)**, brodés de perles et de pierres précieuses multicolores, ils ornent aussi les bustiers des mêmes prophétesses, de la sibylle Agrippa, dont la coiffe est ornée de galons du même genre **(fig. 15)**, et de la sainte Barbe du *Retable d'Ochancourt* **(fig. 19)**. Par ailleurs, le mors, hors de toutes proportions, qui retient la chape évoque sans conteste les gros boutons dorés à quatre perles noires réunies en quadrilobe qui ferment le corsage de la sibylle libyque **(fig. 13)**. Enfin, si la palette est ici réduite à quelques tonalités majeures, l'association d'un rouge puissant à un vert froid pour la chape de Dieu le père, juxtaposée aux ors des larges galons brodés, est une des caractéristiques essentielles de la gamme colorée utilisée par le Maître des sibylles, tant pour les fonds en aplats que pour les vêtements des prophétesses ou celui de la sainte Barbe.

---

chants royaux de la Confrérie du Puy Notre Dame d'Amiens, reproduits en 1517 pour Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême (Bibliothèque nationale, ms. français 145), Amiens-Paris, 1911.

[65] DUBOIS, 1999, *art. cit.* à la note 8, p. 306-307.

[66] Amiens, Musée de Picardie, cf. STERLING, 1981, *art. cit.* à la note 51, p. 17, fig. 9 ; BÉGUERIE-DE PAEPE, 2003, *op. cit.* à la note 26, p. 59, fig. 63, et p. 62. Sterling situe ce panneau « entre 1480 et 1490 environ, plus près peut-être de cette dernière date » et Mme Béguerie de Paepe le place vers 1500.

Si le Maître des sibylles et de l'Espistolier d'Antoine Clabault est resté anonyme, les archives amiénoises ont livré, pour la période considérée, plusieurs noms de peintres. Trois d'entre eux, actifs entre 1480 et 1530, sont repérés essentiellement pour de la peinture décorative ou d'entretien, et leurs patronymes évoquent ceux de peintres actifs à Arras avant l'occupation de la ville par les troupes de Louis IX entre 1477 et 1483 : Robert le Thieuillier (1482-1515) qui, après avoir fait faillite, quitta Arras à la fin des années 1470 pour Amiens, où il connut une certaine aisance. Son fils, Michel, également peintre, travailla à Béthune avant de s'installer, au début du XVI[e] siècle, à Saint-Omer où il fit souche[67]; Liénart Barbet, fils du peintre amiénois Pierre Barbet (†av. 1504) et peut-être parent du peintre arrageois Gilles Barbet (1460-1471)[68] ; Andrieu de Moncheaux (vers 1490-1530)[69], dont le patronyme était celui des peintres d'Arras Robert et Colin de Moncheaux (1454-1468). En 1490, Moncheaux louait une maison que venait de laisser le sculpteur Simon Leureux et qui se trouvait à côté de celle du peintre Pierre Barbet, au carrefour de la Belle-Croix[70]. Ce Leureux était aussi actif à Arras où une famille d'entailleurs et un hautlissier portait ce même patronyme[71]. Il semblerait bien qu'une petite communauté d'artistes arrageois se soit constituée à la fin du XV[e] à Amiens.

Quatre autres peintres sont connus pour avoir pratiqué la peinture monumentale et sur parchemin : Jehan Beugier, Ricquier Haulroye, Jacques Platel et Pierre Palette[72]. Le premier, disparu avant août 1505, était le fils du peintre Pierre Beugier, dit Gendarme (actif vers 1460-

---

[67] Pour ces deux peintres, voir GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, III, Répertoire des peintres, p. 697-698, 710-711, et en dernier lieu, GIL-NYS, 2004, *op. cit.* à la note 25, Répertoire des peintres, P.65 et P.66, p. 347-348.

[68] Cf. GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, III, p. 695, 708-709; Marie-Laure LEGRAIN, *Les Manuscrits à peintures en Picardie, autour d'Amiens et d'Abbeville, à la fin du Moyen Age (1480-1520)*, thèse de doctorat, 3 vol., 1 vol. de fig., Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006, vol. III, p. 489 (répertoire des peintres et des enlumineurs assez peu fiable).

[69] G. DURAND, « Peintres d'Amiens au XVI[e] siècle », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XXXI, 1925-1926, p. 619-728, ici, p. 627-630 ; LEGRAIN 2006, *op. cit.* à la note 68, III, p. 503-508.

[70] Amiens, Arch. mun., série FF 17, f° 125, cf. DURAND, 1925, *art. cit.*, p. 627.

[71] Pour les Leureux, voir DURAND, 1932, *art. cit.*à la note 3, p. 9-12 ; pour les Moncheaux, GIL, 1999, *Idem*, III, p. 696-697, 710, et *supra* note 69.

[72] Durand (1926, *art. cit.* à la note 69, p. 634-637) signale une famille de peintres amiénois actifs entre 1495 et 1563, les Cornouaille, dont le premier représentant prénommé Guy, peintre et enlumineur, n'est connu que par quelques opérations immobilières entre 1495 et 1503. Par ailleurs, un Jehan Cornouille, enlumineur, paie, en 1495, des taxes pour la vente de sa maison (Amiens, Arch. mun., série CC 73, f. 75v°, cf. GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, III, p. 702).

1477), et avait deux fils dont on sait que l'un, Jacques, était peintre (1513-† vers 1520)[73]. Jean Beugier, en qui nous pensons identifier le Maître de Rambures[74], a séjourné, en 1468, dans l'atelier bruxellois de Vrancke van der Stockt, participant cette année-là aux préparatifs brugeois du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. En 1485, il reçoit paiement « pour avoir paint aucuns personnages » au commencement du livre aux bourgeois « nagueres renouvellé », et, en 1498, il est payé « pour avoir refait et paint ung tablet où est le cruchifiement de Nostre Seigneur Jhesu Christ estant en l'oeuriel de la ville » ; tableau de Justice exécuté en 1453-1454 par Simon Marmion. Nous pensons que c'est dans l'atelier du Maître de Rambures/Jean Beugier que s'est sans aucun doute formé le Maître de l'Epistolier d'Antoine Clabault, autrement dit l'auteur des sibylles de la cathédrale. Le deuxième peintre, Ricquier Haulroye ou Haurroye, peut-être un descendant du peintre arrageois Jehan Haurroye, apparaît pour la première fois dans les comptes de la ville en 1469 pour l'exécution de dessins d'architecture, ce qui montre un artiste déjà confirmé, puis régulièrement à partir de 1479. En 1480, sous la Mairie d'Antoine Clabault († 1504), il peint une « histoire à vingnette », c'est-à-dire une miniature et une bordure à décor végétal, pour un livre destiné à l'échevinage[75]. Il est, par d'ailleurs, souvent employé par la ville pour de la peinture décorative, l'exécution de dessins topographiques et de plusieurs patrons destinés à l'orfèvrerie, à la sculpture et aux décors monumentaux conçus pour l'entrée solennelle de la reine de France, en 1493[76]. Au début du siècle suivant, il apparaît comme un artiste respectable, bien en vue : il est maître de la confrérie saint Luc en 1503[77], année où la confrérie du Puy le charge d'exécuter « en

---

[73] Une mention du 2 mai 1505 (Amiens, Arch. mun., série FF 29, f. 41v) évoque une quittance signée par « Jehan Beugier l'aîné, paintre », ce qui suppose un Jehan le jeune. On peut se demander si les dernières mentions concernant Jehan Beugier ne recouvrent pas en fait les deux Jehan, l'aîné et le jeune. Pour cette famille de peintres, voir GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, III, p. 695 et 699 ; LEGRAIN 2006, *op. cit.* à la note 68, III, p. 490-492.

[74] GIL, *Idem*, II, p. 549-552. Nous préparons actuellement l'édition, actualisée, de notre thèse, portant sur l'œuvre du Maître de Rambures.

[75] Amiens, Arch.mun., série CC. 58, f. 62r.

[76] Pour l'ensemble des mentions, voir GIL, 1999, *op. cit.* à la note 50, III, p. 700-701 ; LEGRAIN 2006, III, p. 498-500.

[77] Amiens, Arch. mun., série FF 27, 1503-1504, f° 93v°, 1er août 1503 : « Pierre de Gand, verrier demourant à Amiens, reconnoit devoir à Ricquier Haurroye, Guiot [blanc] et Jacques Platel, paintre demourant audit Amiens, maistre de la confrairie Saint Luce (sic) en icelle ville, la somme de iiii l. t., et ce pour ladite confrairie, à cause de ce que le jourd'uy il a esté receu à maistre dudit mestier de verrier et dont, etc, à payer au jour Nostre Dasme de my aoust prochain venant, et ad ce paier obligé biens et heritages ».

painture » le patron du piédestal de la statue de Vierge. Haurroye disparaît définitivement des comptes après 1507[78]. Le troisième peintre Jacques Platel († av. 1525), maître de la corporation saint Luc la même année qu'Haurroye, est connu pour « l'estoffage » de sculptures, l'exécution de dessins topographiques, destinés à servir de pièces justificatives lors de procès, et surtout pour avoir « pourtraict » en grisaille la série des quarante-sept tableaux des Puys de la confrérie Notre-Dame d'Amiens, dont les échevins voulaient offrir un recueil à Louise de Savoie, qui en avait admiré la beauté en juin 1517, lors de sa visite de la cathédrale, en compagnie de François I[er] et la reine Claude de France[79]. L'exécution des peintures du recueil lui-même fut confiée, contre toute attente, à « Jehan Pinchore enlumineur et historieur demourant à Paris », montrant par là que les échevins ne tenaient pas en très haute estime le talent de leur peintre local[80]. C'est également Platel qui avait peint, en 1504, les écussons de papier aux armes d'Antoine Clabault, décédé alors qu'il assurait les fonctions de mayeur[81]. Enfin, Pierre Palette (mort av. 1546), qui intervint, en 1530-1531, pour la polychromie du tombeau d'Adrien de Hénencourt, les scènes de l'histoire de saint Firmin qui le surmonte et l'exécution d'écussons aux armes du défunt[82], n'apparaît, à notre connaissance, dans les registres échevinaux, qu'à partir de 1507/1508, pour un achat important de drap (pour des toiles peintes ?)[83]. Il eut un fils, Jean, installé comme peintre à Paris, dès avant janvier 1546 (n. st.)[84].

---

[78] Dernier mention le 27 janv. 1507 (n. st.) : Amiens, *Idem*, FF 30, 1506-1507, f° 167, « procuration par Rasse le Messier et Ricquier Haulroye, tuteurs et curateurs de Colechon de Lille, fille mineure de Lucas de Lille ».
[79] Amiens, *Idem*, CC. 95, 1518, f° 151r°, cf. DURAND, 1926, *art. cit.* à la note 69, p. 632-633.
[80] Paris, BnF, Ms. fr. 145, cf. REYNAUD, 1993, *op. cit.* à la note 48, p. 282-284, cat. 156.
[81] Amiens, Archi. mun, série CC 82, 1504, f° 97r°, cf. DURAND, 1926, *art. cit.* à la note 69, p. 632-633.
[82] Amiens, ADS, série G 1073, *Compte d'exécution testamentaire* d'Adrien de Hénencourt, 1531, f° 13r° et 39r°, cf. DURAND, 1902, *op. cit.* à la note 9, p. 562 et 564 ; IDEM, 1926, *art. cit.* à la note 69, p. 638-639.
[83] Amiens, Arch. mun., série FF 32, 1507-1508, f° 143v°, 17 janv. 1508 (n. st.) : « reconnaissance par Pierre Palette, peintre, envers Nicole de Rocourt, bourgeois et marchand, de 6 l. 12 s. pour vente de drap ».
[84] *Idem*, FF 80, f° 41, 14 janv. 1546 (n. st.) ; décédé avant cette date : « saisine à Pierre Courtois, marchand mercier, d'une maison présentement occupée par Marguerite de Rez, Grande Chaussée au Blé, à lui vendue par ladite Marguerite de Rez, veuve de Pierre Palette, paintre, François de la Barre, ouvrier tourneur, et Marie Palette, sa femme, se portant fort de Jean Palette, peintre à Paris, fils dudit feu Pierre et de ladite de Rez, et frère de ladite Marie, pour le prix de 372 l. 10 s. t., francs deniers ». Jean Palette n'apparaît pas dans le répertoire des peintres parisiens de Guy-Michel LEPROUX, *La peinture parisienne à Paris sous le règne de François I[er]*, (Corpus vitrearum), Paris, 2001.

Des quatre peintres cités plus haut, un seul, Ricquier Haulroye, paraît le plus à même d'avoir pu exécuter les peintures de la chapelle Saint-Eloi. Pourtant comme le soulignait déjà Nicole Reynaud, en 1993, rien ne permet pour l'instant de l'identifier avec l'auteur de l'Espistolier d'Antoine Clabault ou des sibylles. Il n'en demeure pas moins que les peintures de la chapelle Saint-Eloi, constituent avec les deux Puys d'Amiens de 1499[85] et 1502, les ultimes témoignages, parvenus jusqu'à nous, de la peinture gothique amiénoise. Les Puys d'Amiens de 1518 à 1521, au caractère « étrange » et « fascinant », font déjà appel à une nouvelle esthétique, celle de la peinture maniériste anversoise **(fig. 33)**[86].

[85] Voir LECOQ, 1997, *art. cit.* à la note 64, p. 70-71 et fig. 15 ; BÉGUERIE-DE PAEPE, 2003, *op. cit.* 27, p. 60, 62, fig. 64 (en couleur).
[86] LECOQ, 1977, *art. cit.* à la note 64.