

804688(6)

SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES
DE PICARDIE

LA PICARDIE ET L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

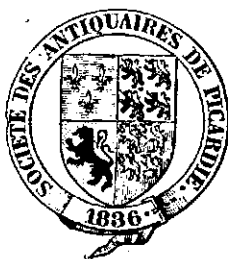
(PARIS, AVRIL-JUILLET 1904)

Notes lues à la Séance publique
du 21 Décembre 1904

PAR

M. PIERRE DUBOIS

Membre titulaire résidant

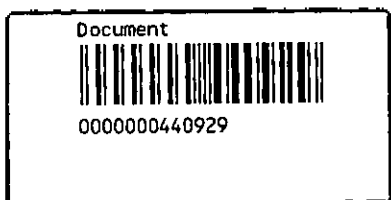


AMIENS

IMPRIMERIE YVERT & TELLIER

Rue des Jacobins 37, & rue des Trois-Cailloux 52

1905



Reconnaitre et respecter l'homme

Pierre Dubois

18 nov 05

80Δ688 (6)

20309

SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES
DE PICARDIE

LA PICARDIE ET L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

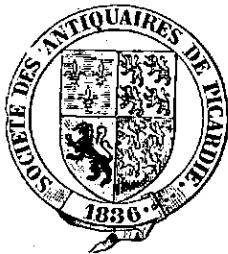
(PARIS, AVRIL-JUILLET 1904)

Notes lues à la Séance publique
du 21 Décembre 1904

PAR

M. PIERRE DUBOIS

Membre titulaire résidant



AMIENS

IMPRIMERIE YVERT & TELLIER

Rue des Jacobins 37, & rue des Trois-Cailloux, 52

1905



Extrait du Bulletin de la Société, tome XXII, 1904,
4^e trimestre, pp. 195 à 225.

LA PICARDIE ET L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

(Paris, Avril-Juillet 1904)

Notes lues à la séance publique du 21 Décembre 1904 (1)

PAR M. PIERRE DUBOIS

A cette place même, le 19 Décembre 1900, M. Brandicourt, notre Président actuel, décrivait en s'aidant de photographies projetées, les objets envoyés par notre province à la grande Rétrospective de l'Art français qui avait eu pour cadre gracieux le Petit Palais (2). La Société a bien voulu me confier la mission analogue de vous dire en quelques mots la part qui revient à la Picardie dans cette grande, convaincante et parfois surprenante manifestation que fut l'Exposition

(1) La Société ayant décidé la publication dans l'*Album archéologique* des reproductions de la plupart des œuvres, tableaux ou miniatures, mentionnées dans cette lecture, nous avons supprimé, pour l'impression, toutes les analyses et notices particulières : elles prendront place en regard de certaines planches de l'*Album*. Le lecteur ne trouvera ici que quelques remarques détachées sur l'ensemble de l'apport à l'Exposition attribué à la Picardie.

(2) Voir *Bulletin de la Société*, T. XX, pp. 728-47.

des Primitifs français, ouverte, ce printemps, au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale (1).

Certaines œuvres exposées étaient bien certainement picardes. Paris les recevait de la province même qui les conserve depuis le temps, parfois exactement connu, où elles furent créées sur place. A ces reliques d'art se trouvent jointes ainsi les meilleures « authentiques ». Nous rangeons, parmi ces documents de provenance sûre : l'Antependium de Saint Vulfran d'Abbeville (Catalogue de l'Exposition, 2^e Edition, n^o 24), les volets de retable de la Chartreuse disparue de Thuisson (n^o 353), le panneau de Moyencourt (*Crucifisement entre deux donateurs*, non catalogué), celui des deux manuscrits offerts par Antoine Clabault, qui était seul exposé (Manuscrits n^o 236). D'autres, le plus grand nombre, retrouvés ici et là, loin de leur résidence première, après de multiples transferts, ont été déclarés picards par les organisateurs mêmes de l'Exposition.

Pour plusieurs motifs, dont le principal est une parfaite incompétence en ces matières, où toute affirmation est périlleuse, même si une large érudition comparative la vient appuyer, nous nous

(1) Il est aujourd'hui inutile de souligner ce que ce mot de *primitif*, appliqué aux van Eyck ou au Maître de Moulins, aurait d'inexact et de bizarre, si l'usage, le dépoissant de son sens vrai, ne lui avait donné ici une acception précise et désormais définitive, en l'appliquant aux artistes rencontrés à l'origine de chaque école d'art en Europe (Cf. Bouclot, *Les Primitifs français*, p. 34).

garderons bien de discuter les considérants de ces « naturalisations ».

M. Henri Bouchot, dont l'exposition française était l'œuvre personnelle, (1) s'est lui-même expliqué sur la hardiesse de certaines affirmations « appuyées en réalité sur des faits et des expériences (2). » Parmi ces audaces, d'aucuns rangent le classement en « écoles provinciales » nettement affirmées. La distinction d'un tel groupe est plus dangereuse et difficile pour notre Picardie que pour aucune autre région de France. Elle fut de tous temps une « région perméable et indécise », comme l'a quelque part qualifiée M. Camille Enlart, et tangente aux confins de la Flandre — nous y reviendrons. Enfin, son histoire de province frontière fut trop troublée aux *xiv^e* et *xv^e* siècles pour présenter l'ambiance nécessaire à une riche floraison d'art.

(1) Depuis plusieurs années, il en caressait le projet ; l'exécution fut précipitée par le grand succès de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges en 1902 (Voir les articles de M. Bouchot « Pour les nôtres » dans le journal *L'Eclair* du 14 Septembre et 18 Décembre 1902). Son initiative était servie par la faveur qu'accordait, dès avant Bruges et Paris, le grand public aux artistes charmants que sont les Primitifs. Sur les raisons de cette mode, voir un article ingénieux de H. Fiérens-Gevaert, *Pourquoi nous aimons les Primitifs*, dans la *Revue bleue* du 27 Décembre 1903.

(2) *Les Primitifs français*, p. 29 et *passim*. — Les « faits » parfois sont un peu minces. Voir au catalogue, la notice du n° 126, la remarquable *Sainte Famille* du Musée d'Epinal attribuée à l'Ecole de l'Anniénois vers 1500.

De là quelque flottement dans les appellations mêmes du Catalogue : « Ecole d'Amiens, de l'Amiénois, de Picardie, du Nord de la France » et l'impossibilité de nous séparer clairement de l'Artois, dont l'école se refuse plus encore à toute nette définition.

Mais, nous nous y sommes engagés, nous renonçons prudemment à toute critique des étiquettes. Quelques correctifs qu'une science plus renseignée, plus attentive, ait déjà apportés ou propose bientôt, l'Exposition et le mouvement scientifique qu'elle a provoqué n'en ont pas moins fait acquérir une foule d'enseignements désormais certains et montré, pour la première fois avec une telle ampleur, les bénéfices de la méthode érudite appliquée à l'Histoire de l'Art, à l'une des périodes de cette Histoire les plus riches en énigmes

Ainsi s'est poursuivie avec éclat la grande œuvre de réhabilitation des Arts du Moyen Age, dont bénéficièrent l'architecture, la première, depuis trois quarts de siècle, puis la sculpture (ce fut surtout la mission que s'était donnée, il y a quinze ans, Louis Courajod) et les arts industriels, et qui s'applique enfin, de nos jours, aux « plates peintures » et aux illustrations des livres.

Malgré deux considérables et involontaires lacunes, que nous soulignerons bientôt, la part picarde était assez large pour que l'Exposition

joignit pour nous à ses divers mérites un intérêt provincial.

Sur douze noms de maîtres primitifs que portait l'affiche, de rédaction un peu grandiloquente, comme il convient à une affiche, trois étaient picards : *Colart de Laon*, *Colin d'Amiens* et *Enguerrand Charton* (1) de Laon. Colart de Laon ne figurait à vrai dire que sur l'affiche (2) ; la gloire du Laonnais, du Picard, Enguerrand Charton est certaine depuis l'identification par M. l'abbé Requin en 1890 du *Triomphe de la Vierge Marie*, conservé à l'Hospice de Villeneuve-lès-Avignon. Né vers 1410 dans le diocèse de Laon, l'artiste venu en 1447 à Avignon peignit en 1453 cette œuvre, peu connue avant l'Exposition, « où les visages, les mains rappellent les plus belles miniatures de Fouquet ; la composition générale concorde avec certaines des miniatures aperçues au Musée Condé (3) ». Ajoutons qu'aucune œuvre de peintre primitif n'a un état-civil aussi complet et aussi indiscutable.

Quant au nom de Colin d'Amiens, nous le

(1) Ou *Charonton* : la dernière orthographe du nom admise par M. Bouchot est Charton.

(2) Ce peintre de la fin du xiv^e et de la première moitié du xv^e a été étudié par Ed. Fleury (Bull. de la Soc. Acad. de l'Aisne, T. XIX p. 311); Matton (Revue des Soc. sav. 1876 p. 530). Add. textes publiés dans les *Archives de l'Art français*, T. V et *Nouv. Archives*, T. VII et VIII. Il mériterait une étude d'ensemble bien informée.

(3) Cf. au Catalogue la notice du n^o 71.

trouvons accolé, mais suivi d'un point d'interrogation, au n° 53 « Portrait d'un personnage de quarante à cinquante ans ; école de Jean Fouquet, vers 1475 ». La notice ajoute que nous rencontrons ici un portrait inédit du roi Louis XI, exécuté par un miniaturiste sur un panneau de bois creusé en cuvette. Or nous savons que Maître Martin Colin d'Amiens fut le peintre habituel de Louis XI, peu séduisant modèle. Courajod (1) a raconté l'histoire de la commande à Colin d'Amiens en 1481 d'un dessin que l'on possède (à la Bibliothèque nationale, fonds Gaignières) pour le propre tombeau du roi, exécuté par Conrad de Cologne et Laurent Wrine dans l'église de Cléry-en-Orléanais et détruit au xvi^e siècle pendant les guerres de religion (2). Philippe de Commines nous a conservé des corrections au projet de Colin : « Mestre Colin d'Amiens, il faut que vous faciez là pourtraicture du roy nostre sire... et tout le plus beau visage que pourrés fère, et jeune et plain (3), le netz longuet et ung petit hault, comme savez et ne le faicte point chauve, le netz aquillon (*sic*), les cheveux plus longs derrière, le collet plus bas, l'ordre plus longue et basse, saint

(1) *Leçons professées à l'École du Louvre*, T. II, p. 452. Cf. H. Bouchot, *Les Portraits de Louis XI*, Gazette des Beaux-Arts, mars 1903, p. 222.

(2) Sur ce tombeau, Cf. Paul Vitry, *Michel Colombe*, p. 227 ; H. Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, T. I, p. 227, n° 2018.

(3) Louis XI avait 60 ans en 1483.

Michel bien fait... ». Saint Michel bien fait, oui certes sur notre panneau, où l'orfèvrerie du collier est d'une minutie de miniaturiste. Mais sommes-nous bien en présence, comme le veut une inscription moderne sur le cadre, de Louis XI et d'une œuvre du peintre royal, notre concitoyen ? La peinture est d'une assez pauvre technique et d'un dessin contestable. L'allure du croquis pour le tombeau est très différente. Je sais bien — mais l'argument mérite à peine d'être produit — que le panneau est aujourd'hui conservé au château de Saint-Roch, dans la région même de Cléry.

Bien rares sont les rencontres où le critique peut avec assurance appliquer un nom d'artiste primitif à une œuvre certaine : nous avons ici un exemple de cette simple vraisemblance dont il faut presque partout se contenter. Parmi le petit nombre de peintures qui subsistent, presque toutes resteront anonymes ; et longtemps encore, si ce n'est toujours, nous continuerons à posséder des noms d'auteurs, sans rien connaître de ce qu'ils firent. Nos archives municipales sont assez riches en mentions d'artistes et de commandes dont nous ne retrouvons rien (1), et l'inventaire, actuellement poursuivi par M. Durand, des registres aux contrats de ces mêmes archives

(1) Voir une liste sommaire et déjà vieillie dans Dusevel, *Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par les... peintres... pendant les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* Amiens, 1858, p. 23-29.

ne peut manquer de nous livrer des noms nouveaux.

Avant de mentionner la belle suite picarde, envoyée à l'Exposition, que forment les volets du retable de Thuisson, il me faut faire ici allusion — c'est une notion indispensable pour l'étude de ces volets — à l'action générale, diversement évaluée mais toujours reconnue, qui s'exerce sur toutes les formes d'art en Picardie, à la fin du Moyen-Age : l'action flamande.

Aux affinités des tempéraments picards et flamands, à l'action de milieux naturels comparables, à la symétrie de développement politique et social (1) étaient venues s'ajouter des relations très actives (2) dès le XIII^e siècle, constants échanges d'idées et de choses, dont les textes nous fournissent le double témoignage répété, soit en Picardie, soit en Flandre (3).

(1) Voir les divers travaux de H. Pirenne qui à plusieurs reprises a insisté sur la similitude des institutions du Nord de la France et de la Belgique ; notamment *L'Origine des constitutions urbaines au Moyen-Age*. Revue historique LVII (1895) p. 327.

(2) Parmi ces relations diverses, celles entre nos compagnies privilégiées et les ghildes flamandes, d'organisation très semblable, méritent une mention particulière.

(3) Le dépouillement de l'*Inventaire des Archives de Bruges* par M. Gilliodts van Severen offrirait un intérêt de premier ordre pour l'histoire d'Amiens. Deux esquisses de l'ensemble de ces relations ont été publiées par Dusevel, *Documents relatifs*

Et pendant presque tout le xv^e siècle, ces rapports anciens sont accrus, renforcés par la domination bourguignonne, commune aux villes de la Somme et aux cités de Flandre ; on sait assez la grande action des ducs dans le domaine des arts (1).

Dans ce domaine, les relations et l'influence flamande qui en est l'effet se prolongeront longtemps après la séparation politique définitive des deux régions, au moins jusqu'au triomphe de la Renaissance.

A la fin du xv^e siècle et au début du xvi^e, la vie — qui vaudrait une étude particulière — de Jean de la Gruuthuse est comme le symbolique résumé des rapports entre la Flandre et la Picardie. Brugeois, d'une des plus illustres familles de la ville, il construira à Abbeville, où il est lieutenant de Louis XII, un hôtel somptueux, dont il ne reste qu'un mauvais croquis. Ce devait être un véritable musée d'art flamand, si Jean de la Gruuthuse était

aux anciens rapports des Amiénois et des Belges. Compte-Rendu de la Comm. Royale d'Hist. 1848, pp. 575-6 et R. Guerlin, Rapports commerciaux anciens entre Amiens et les Flandres. Bull. de l'Acad. royale d'Archéol. de Belgique, 1902, pp. 289-300.

(1) M. Bouchot en résume les effets à notre point de vue en une phrase qui pourrait provoquer un assez long commentaire et quelques réserves : « L'art officiel des ducs de Bourgogne au milieu du xv^e siècle sera le même à Bruges et à Amiens, mais Amiens aura des sculpteurs que les Brugeois n'auront pas ». *Les Primitifs français*, p. 82.

fidèle aux traditions des siens : on sait qu'il fut enterré dans l'Abbatiale de Saint Riquier, où l'on ne voit plus que l'inscription et quelques fragments de son tombeau.

C'est en Artois et en Picardie que se rencontrer raient les meilleurs arguments matériels pour établir l'inanité des efforts tendant à tracer une impossible frontière entre l'art *français* et l'art *flamand*. Certains des organisateurs, des commentateurs des Expositions flamande de 1902 et française de 1904 ont voulu ainsi préciser. Oubliaient-ils volontairement que les pénétrations *dans les deux sens* furent constantes ? Dans les premières années du xiv^e siècle, le rayonnement de la Cour de Mahaut d'Artois, à Hesdin, assure l'imitation en Flandre des « créations » de l'art parisien (1) ; au xv^e siècle, le rayonnement des cours ducales répand dans toute la France du Nord les principes et les techniques de Flandre (2). Mais d'autres raisons de la vanité de ces classifications sont très générales. Les artistes, leurs

(1) H. Bouchot. *Op. cit.* ch. II. L'École parisienne de Hesdin 1295-1329, d'après Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois*. Pour les influences exercées en Flandre par la sculpture française, v. les articles de R. Koechlin dans la Gazette des Beaux-Arts, Juillet, Octobre et Novembre 1903.

(2) « La ville d'Amiens fut à la suite de Douai et d'Arras un des postes avancés de l'école flamande » Dehaisnes, *L'art à Amiens vers la fin du Moyen-Age dans ses rapports avec l'école flamande primitive*, Revue de l'Art chrétien 1889 et 1890, p. 47 du tirage à part.

œuvres surtout, sont singulièrement vagabonds (1). Des auteurs ont insisté sur le caractère cosmopolite de l'art du xv^e siècle (2), à tout le moins commun aux régions septentrionales, Nord de la France, Flandre; Allemagne du nord-ouest, aux pays *germanisés*, c'est sans doute le qualificatif le plus exact.

Mais il faudrait se garder de faire, dans l'art picard, la place trop large à l'action de la Flandre. La situation géographique même maintenait les artistes dans le rayonnement de Paris et du domaine royal; enfin jamais, malgré toutes ces influences extérieures, ils n'oublièrent d'être

(1) Nous croyons surtout aux effets de la dispersion des œuvres, moins efficace mais plus fréquente que le déplacement des artistes. Voir plus bas ce qui sera rappelé à propos des retables brabançons. Par contre on sait aujourd'hui de source sûre que les peintres des tableaux du Puy-Notre-Dame étaient bien Amiénois. Notons ici, sans accorder à ces prescriptions trop d'importance, puisque les artistes attachés aux grands devaient les ignorer, les mesures « protectionnistes » prises par les corps de métiers artistiques contre les « forains ». A Amiens, les statuts des peintres, sculpteurs... n'accordent, le 5 Décembre 1400, qu'un mois de séjour aux étrangers: ce délai passé ils paieront un droit mensuel « au Mestier et à la Confrérie de Monsieur Saint Luc ». Les statuts du 5 décembre 1491 réduisent le séjour non imposé d'un mois à huit jours et augmentent, en cas de prolongation, les taxes. Augustin Thierry, *Documents inédits pour servir à l'histoire du Tiers-Etat*, T. II, pp. 4, 448.

(2) Cf. le P. Cahier, *Nouveaux mélanges d'Archéologie*, IV, 190; De Laborde, *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, I, 8.

Picards et de regarder autour d'eux. C'est ce qu'indiquait l'auteur de *l'Histoire de l'Art dans le Nord de la France*, résumant ces observations sur la peinture et la sculpture à Amiens au début du xvi^e siècle, tableaux du Puy-Notre-Dame, stalles et hauts-reliefs de la Cathédrale, où il notait « une recherche de la vérité qui rappelle l'art *flamand*, mais nous y rencontrons dans la pose et dans les vêtements une élégance qui révèle le voisinage de Paris et l'action de l'art *français* et en outre une reproduction fréquente du type *picard*, pommettes des joues saillantes, expression franche et toute en dehors, qui révèle des artistes s'inspirant de ce qu'ils voyaient dans leur province (1). »

Aussi, parmi ceux résolus à ne pas donner aux appellations de *Primitif flamand*, *Primitif français* une valeur dogmatique ou même polémique, à ne pas aider à la construction de barrières sans brèches, au premier rang doivent se placer les historiens de l'Art en Picardie.

L'historique des volets du retable de la Chartreuse Saint-Honoré de Thuisson, près Abbeville, nous fournit une preuve de l'introduction en Picardie de l'art flamand-bourguignon, au milieu du xv^e siècle. Ces sept panneaux — il y en avait

(1) Dehaisnes, *L'Art à Amiens...* Congrès archéologique de France LX^e session à Abbeville 1893, p. 171.

primitivement huit ; la *Résurrection* fut donnée au *xix^e* siècle par les propriétaires de la suite, les Ursulines d'Abbeville, et l'on ne sait ce qu'elle est devenue — sont aujourd'hui conservés à l'Evêché d'Amiens.

Depuis leur étude minutieuse par M. Em. Delignières (1), on sait qu'ils forment deux séries, de dates différentes : 1° Les scènes de la Vie du Christ : *Cène, Ascension, Pentecôte* et *Résurrection* (disparue) ; 2° Les personnages isolés : *La Vierge et l'Enfant, Saint Jean-Baptiste, Saint Hugues de Lincoln*, (indiqué fautivement de *Grenoble* au Catalogue) chartreux, *Saint Honoré*, patron de l'Abbaye. Cette seconde série, plus récente d'un demi-siècle vraisemblablement, est d'un art plus sûr de lui-même (2).

(1) *Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'Ecole flamande*. Compte-rendu de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1898, pp. 305-343. Six des panneaux seront reproduits dans l'*Album archéologique* avec notices de M. Delignières.

(2) Voici ce que dit de ces panneaux G. Lafenestre : *L'Exposition des Primitifs français*, Gazette des Beaux-Arts, Juillet 1904, p. 65 (l'auteur semble attribuer à tort les uns et les autres à la même main) : « Ces peintures nous semblent ici bien peu flamandes : on y peut voir plutôt les productions d'une école locale et retardataire, mais honnête et sincère comme il y en eut alors beaucoup à l'écart des centres directeurs. L'artiste timide, un peu gauche, s'y montre assez empêtré dans les scènes compliquées. Il réussit mieux dans les figures isolées, comme le Saint Hugues caressant son grand cygne. Dans un accord tendre et délicat de blancheurs et de puretés légendaires, cette peinture, mince et transparente, prend des accents d'une douceur pénétrante. »

Deux de ces panneaux figurèrent (1) à l'Exposition de Bruges. M. Delignières soulignant alors leur caractère « de peintures flamandes ou ayant subi cette influence » songeait avec beaucoup de réserves et de discrétion à l'école de Rogier van der Weyden (2), pour les plus anciens panneaux du moins. La suite figurait entière pour la première fois à Paris en 1904.

Des documents abbevillois établissent que ces tableaux sont les volets d'un retable détruit dont un croquis de la fin du XVIII^e siècle existe (3). Les scènes, notre première série, figuraient sur les volets ouverts, les personnages sur les volets fermés. Les faces extérieures n'auraient été peintes qu'au début du XVI^e siècle (ne pourrait-on — simple hypothèse — les rapprocher de Jean Bellegambe ou de quelque contemporain ?) Les panneaux furent, au XIX^e siècle, sciés en longueur pour une plus commode présentation.

D'autre part, l'abbé Lefebvre (4), s'aidant d'un certain *Kalendarium* conservé à la Grande-Chartreuse, nous apprend que « quatre tableaux de bois doré que l'on met sur le grand autel »

(1) Nos 319, 320, p. 123 du supplément au catalogue des Tableaux.

(2) Lafenestre *loc. cit.* ; Delignières, Congrès arch. et hist. de Bruges 1902. Comptes-rendu, 3^e partie, p. 46.

(3) Delignières, notice citée, p. 29 du tirage à part.

(4) *La Chartreuse de Saint-Honoré à Thaison*. Abbeville, 1885, p. 112.

furent donnés à la Chartreuse, par Philippe-le-Bon, sous le priorat, qui prit fin en 1440, de Dom Firmin le Ver. M. Delignières ne doute pas, à bon droit, de l'identité de ces quatre tableaux avec les peintures intérieures des volets.

Sans plus insister sur le haut intérêt de cet ensemble — la notice du catalogue l'englobe sous la dénomination d'œuvre amiénoise (?) contemporaine de Simon Marmion — nous voulons ici 1° en rapprocher un « primitif » conservé à Amiens et relativement peu connu ; 2° reprendre le caractère de volets de retable qu'ont incontestablement les panneaux et qui rendrait légitime, à notre sens, d'autres comparaisons.

1° L'Evêché d'Amiens possède un tableau sur bois : Le Christ bénissant entre deux groupes de donateurs présentés par Saint Jean-Baptiste et Sainte Barbe (1). Les analogies avec *l'Ascension* et *la Cène* de Thuisson sont frappantes (têtes du Christ, de Saint Jean-Baptiste, fonds de paysage à gauche, dessin du brocart tendu derrière le Christ (2). Mais l'artiste est ici d'une technique moins adroite.

(1) Reproduction en héliogravure dans l'*Album archéologique* de la Société.

(2) Il faudrait que ces étoffes fussent examinées — et toutes autres dans de semblables œuvres — par un spécialiste avec le soin renseigné que Bode a mis à l'examen des tapis orientaux qu'ont utilisés les primitifs flamands et italiens. Cf. ses *Vor-derasiatische Knüpsteppiche*.

M. R. de Guyencourt a rappelé (1) que ce tableau a été connu de Prarond, il y a cinquante ans, dans l'église d'Ochancourt, canton d'Ault, à quinze kilomètres de Thuisson. Ne serait-il pas possible d'identifier le donateur, qui n'est certainement pas un grand officier bourguignon ? Mais ce tableau n'est-il pas un argument assez sérieux pour supposer l'existence à Thuisson d'une sorte de centre d'art, né sous l'influence des Ducs de Bourgogne, avec leurs dons comme modèles et comparable à ceux que l'on connaît dans certaines abbayes de Flandre ?

2° Diverses églises de la région du Nord conservent des volets démontés de retables, d'autres des retables sans volets, du xv^e et du xvi^e siècles ; seule, l'église de Maignelay (Oise) possède un superbe retable complet avec ses volets peints. Des volets ont été indiqués à Tournehem (Pas-de-Calais), Saint Etienne de Beauvais, Chambly (Oise) (2).

(1) Bulletin de la Société, T. XXII (1904), p. 80.

(2) Tournehem (provenant de Blandecques). Cf., R. Rodière, *Une visite à l'Eglise de Tournehem*, Arras 1902, p. 19.

— *Saint Etienne de Beauvais*, Lhuillier, *Guide illustré du visiteur à Saint Etienne*, Beauvais 1896, p. 25 (à noter les relations très anciennes de l'église avec Saint Vaast d'Arras) ;

Pihan, *Beauvais*, Beauvais 1885, p. 173 ;

— *Chambly*, Pierre Dubois, *Excursion archéologique à Beaumont-sur-Oise...* Bulletin de la Société, T. XXI, 1901, p. 180, qui donne les références. Les tableaux de Chambly ont été photographiés par M. F. Martin-Sabon, n^{os} 281 à 288 de son catalogue ;

Or, depuis la publication des recherches de M. J. Destrée sur la sculpture brabançonne (1) il est acquis que ces retables du xv^e et du xvi^e siècles, assez nombreux dans la Somme, l'Oise et l'Aisne (2), sont les produits d'une véritable industrie d'exportation exercée par des ateliers particulièrement bruxellois. A côté des groupes de sculpteurs, ne faut-il pas supposer des peintres de volets? Nous nous réservons de réunir prochainement des reproductions de ces documents et de rechercher ce que peut valoir l'hypothèse de communes origines flamandes ou plus exactement brabançonnnes.

Notre but ne saurait être ici de retracer l'expansion de l'art bourguignon-flamand, en Picar-

— *Maignelay, Marsaux, Notice sur le retable de Maignelay*; Mémoires de la Société historique et archéologique de Clermont, T. I, 1904.

(1) Annales de la Société archéologique de Bruxelles, 1894, 1895 et 1899; Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, T. LII, p. 151.

(2) Deux, aujourd'hui à Saint Paul d'Abbeville et dans l'église du Crotoy (Somme), proviennent précisément de la Chartreuse de Thuisson. Cf. Delignières dans Mémoires de la Société d'Abbeville, 1883, et Congrès archéologique de 1893, p. 104. Le retable du Crotoy est consacré à trois épisodes de la vie d'un saint picard, S^t Honoré; mais on n'en peut déduire l'inadmissibilité d'une commande à un atelier brabançon, spécial et réputé. L'examen des revers des retables, où est la marque (pour Bruxelles, un *maillet*), donnerait seul des solutions précises, et il est, dans la plupart des cas, impossible.

die, au xv^e siècle, par l'effet surtout des modèles importés. Qu'il nous soit cependant permis de faire suivre le rappel des peintures offertes à l'Abbaye de Thuisson par un duc de Bourgogne, de la brève indication de deux monuments très différents, mais l'un et l'autre caractéristiques :

1^o A la cathédrale d'Amiens, dans le deuxième collatéral sud du chœur, une plaque de cuivre émaillée rappelle des fondations faites en 1452 par Jean Ayantage qui dut l'évêché d'Amiens à la faveur de Philippe-le-Bon, dont il était le médecin (1). Ce rare vestige de « dinanderie » est purement flamand, matière, technique et style. On peut comparer exactement avec lui des plaques du Musée de Bruges (n^{os} 63 et 238 par exemple), l'épithaphe flamaude en cuivre de 1453 qui fait partie, sous le n^o 20, de la Donation Rothschild au Louvre, etc...

2^o L'église d'Ailly-sur-Noye (Somme) renferme le tombeau de Jean de Luxembourg, bâtard de Saint-Pol, seigneur de Haubourdin, conseiller et chambellan du duc de Bourgogne, et de Catherine de la Trémouille, sa femme : tous deux moururent en 1466. Il est en pierre bleue de Belgique ; de l'ornementation (2), nous ne retiendrons que les onze personnages en costume de deuil, les

(1) G. Durand, *Note sur une plaque émaillée...* Bulletin archéologique 1889, planche.

(2) Planche du Tome II de la Picardie historique et monumentale, notice de M. J. Roux, p. 89.

« pleureurs », occupant les niches du soubassement. Sans doute l'exportation des pierres de Belgique, pour tombes ou fonts, durait depuis des siècles ; mais il était intéressant de rencontrer sur un monument picard, assez considérable pour avoir été sans doute imité, le dispositif essentiellement adopté (gardons-nous de dire spécial) (1) dans les tombeaux bourguignons.

Pour remplir le programme de son sous-titre et donner un tableau complet de « L'Art sous les Valois », l'Exposition comprenait toutes les formes de l'activité décorative : tapisserie, broderie, orfèvrerie, ivoires... Dans ces sections secondaires, nous ne rencontrons rien de picard ; il n'en était pas de même pour la sculpture.

Un des meilleurs historiens spéciaux actuels, M. Paul Vitry, n'hésite pas à légitimer une « école d'Amiens » durant le xv^e siècle et les premières années du xvi^e (2). « De même qu'entre les grandes écoles de peinture du xv^e siècle, dont l'école de la Loire et l'école de Provence sont les plus importantes, beaucoup d'autres moins considérables

(1) Cf. à la Cathédrale d'Amiens, dans la chapelle de l'abside, les deux tombes (très restaurées) de la première moitié du xiv^e siècle, de l'évêque Simon de Gonçans et du chanoine Thomas de Savoie.

(2) *La Sculpture à l'Exposition des Primitifs français*, Gazette des Beaux-Arts, 1^{er} Août 1904, p. 164.

ou moins caractérisées pourront se préciser au fur et à mesure d'études plus approfondies, de même on arrivera sans doute à déterminer des ateliers intermédiaires, vivant sur des traditions françaises mais plus ou moins influencés par la propagande des ateliers flamands et la diffusion de leurs produits; et bien que l'on parle avec quelque ironie d'une « école supposée d'Amiens » nous pensons, pour notre part, qu'il existe des sculpteurs picards de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle (1) dont un *saint Jean-Baptiste* (n^o 322) à M. Martin Le Roy, une *Vierge* (n^o 323) à M. de Sainville, l'admirable *Tête d'évêque* surtout (n^o 324) donnée par M. Maciet au Musée des Arts décoratifs et qui fut retrouvée à Amiens même (2), nous montraient des spécimens ».

Ils avaient pour nous l'importance particulière de jalons placés entre la statuaire si impressionnante, attribuée sans aucune preuve à André Beauneveu, du contrefort et des parois des chapelles bâties par le cardinal Lagrange, à la Cathédrale, sûrement datée du dernier quart du xiv^e siècle, et les hauts reliefs, puis les stalles, à la plus belle époque de l'art amiénois, le début du

(1) M. Vitry oubliait-il la date des plus anciens hauts-reliefs de la Cathédrale? La première partie de la Vie de saint Firmin a été commencée vers 1490.

(2) Ces trois morceaux sont des bois : le premier a conservé sa polychromie. La tête d'évêque sera reproduite dans l'*Album archéologique*.

xvi^e siècle. Si pénibles qu'aient été les circonstances politiques du xv^e siècle, il était vraisemblable que l'art de nos imagiers n'avait pas totalement cessé pendant près de cent ans : les destructions des chanoines « classiques » n'ont rien respecté de ce temps à la Cathédrale. Ce sont des « épaves » de cette période que nous retrouvons au Pavillon de Marsan. C'était une autre épave encore qu'un *saint Roch* de bois (n^o 334, Musée des Arts décoratifs), pittoresque mais un peu fruste, qui provient d'Amiens ; sans doute un morceau d'une de ces nombreuses façades, où s'était dépensée largement la verve des entailleurs et dont *une seule* est encore debout !

Le plus certain résultat scientifique de l'Exposition est la démonstration des relations étroites, pendant les derniers siècles du Moyen-Age, entre l'illustration du livre et la « plate peinture ». La section des Manuscrits, dans une salle nouvelle de la Bibliothèque nationale, formait, comme l'introduction et le complément parallèle de la première partie de l'Exposition.

Dans quelle mesure, l'art de la miniature a-t-il conduit à l'art de la peinture, puis comment tous deux se sont-ils pénétrés, ont-ils l'un sur l'autre réagi ? Quels peintres furent en même temps illustrateurs ? Telles sont les premières questions que cette Exposition a provoquées, a partielle-

ment solutionnées et qui, dans les périodiques spéciaux, continuent d'être méthodiquement éclaircies, depuis sa dislocation.

La confusion des qualités de peintre et d'enlumineur, en dépit de la lettre des statuts des métiers, n'était plus depuis longtemps à établir chez le plus grand des Primitifs français, Fouquet ; pour les plus grands des Flamands, les van Eyck, elle venait d'être faite par le Comte Durrieu, quelques mois après l'Exposition de Bruges (1). Et il est maintenant acquis que le plus grand peintre amiénois du xv^e siècle, Simon Marmion, est auteur à la fois du retable de saint Bertin et des miniatures du manuscrit des *Grandes Chroniques* conservé à Saint-Pétersbourg (2).

Dans cette section des manuscrits, nous ne relevons que deux œuvres picardes, mais toutes deux certainement picardes et de première valeur :

1° « L'Album de Louise de Savoie » (Bibl. nat., fr. 145. A l'Exposition, mss. n° 199), où la Ville d'Amiens fit en 1517, sur la demande expresse de la mère du roi, reproduire 47 « chants royaux » et les *croquis* en couleurs des 47 tableaux correspondants du Puy-Notre-Dame. Mais ce recueil ayant été spécialement étudié par M. G. Durand, avec son habituelle et incomparable érudition, à la

(1) P. Durrieu, *Les débuts des Van Eyck*, Gazette des Beaux-Arts, Janvier et Février 1903, notamment p. 119.

(2) Voir ci-après.

séance publique de la Société du 10 Décembre 1902, nous croyons superflu de faire plus que de le rappeler (1).

2° Les illustrations de l'Album, si précieux pour l'histoire du Puy-Notre-Dame, furent hâtivement établies et assez médiocres ; admirablement achevées sont celles de l'Evangélaire amiénois, prêté à l'Exposition (n° 236) par la Bibliothèque de l'Arsenal où il porte le n° 661.

L'historique de ce beau livre — qui est aussi celui d'un Epistolaire de l'Arsenal non déplacé en 1904 — est connu avec certitude. Les deux livres furent donnés en 1505 par le célèbre maître d'Amiens, Antoine Clabault, à sa paroisse, Saint-Firmin-au-Val. Ils n'avaient point échappé à M. Auguste Janvier qui en donna dans *Les Clabault* une brève analyse, qu'avait rédigée, à l'Arsenal, M. Poujol de Fréchencourt (2).

Chacun des deux volumes est riche de treize grandes miniatures et chaque folio est encadré d'arrangements gracieux de fleurs et de feuillages,

(1) V. G. Durand, *Histoire et Description de la Cathédrale d'Amiens*, T. II, p. V ; L. Delisle, *Le cabinet des Manuscrits*, T. I, p. 185 ; pour l'histoire même du manuscrit : Arch. comm. d'Amiens, CC. 95, f° 15 ; et suiv., reproduit dans *l'Inventaire*, T. IV, p. 396.

(2) Cf. Aug. Janvier, *Les Clabault*, Amiens 1889, pp. 233 et 317 (pièce justificative N) ; le *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, T. I, p. 498-9, nos 661, 662. Les principales miniatures de l'Evangélaire et de l'Epistolaire figureront dans *l'Album archéologique* avec notices de M. G. Durand.

coupés par les blasons d'Antoine Clabault et de sa femme. Avant même la reconnaissance probable de l'origine amiénoise d'autres manuscrits des dépôts publics, que l'on distinguera à des caractéristiques communes et certaines, ces livres suffiraient, nous disait le plus compétent spécialiste, M. Henri Martin, administrateur de la Bibliothèque de l' Arsenal, à affirmer l'existence dans notre ville à la fin du xv^e siècle et au début du xvi^e (1) d'une « école d'Amiens ». Elle apparaîtra sans doute aussi active et non moins brillante que ce centre, voisin, d'illustration du livre dont l'histoire commence à se préciser : l'école de Rouen (2). Des noms de miniaturistes amiénois, depuis longtemps livrés par les archives (3), il va devenir possible de rapprocher des œuvres très disséminées, en employant de solides arguments critiques : on voit ici s'élaborer toute une science nouvelle. Ce n'est pas la place de détailler les grands mérites d'art

(1) Malgré la date de leur donation à Saint-Firmin-au-Val (1505), il faut faire remonter l'établissement de l'Évangélaire et de l'Épistolaire, après examen du style de l'illustration, au commencement du dernier quart du siècle précédent.

(2) Cf. Emile Male, *La Miniature à l'Exposition des Primitifs français*, Gazette des Beaux-Arts, 1^{er} Juillet 1904, p. 58.

(3) V. par exemple Arch. comm. d'Amiens, CC. 58, f^o 62 (*Inventaire*, T. IV, p. 284) où Ricquier Haulroye reçoit en 1480, salaire pour « une histoire à vingnettes » pour la Bibliothèque de l'Échevinage, où Jehan Duquet reçoit LVII sous parisés pour avoir « enluminé d'azur et de vermeillon ung livre... de traitiez et acords » ayant la même destination, etc... •

des enluminures des livres d'Antoine Clabault : ce sera fait bientôt et avec autorité. N'en retenons que cet équilibre, général dans toutes les manifestations contemporaines d'art amiénois, entre les trois éléments déjà soulignés : le réalisme vigoureux, parfois exagéré, venu de Flandre, l'élégante habileté de la composition, qui est une qualité de France, et dans l'individualisation accentuée des physionomies, une sorte d'habitude locale, constante, du portrait picard.

N'y aurait-il pas une curieuse étude générale à entreprendre sur les rapports entre l'illustration de ces manuscrits et celle des premiers imprimés à images gravées, par exemple — pour ne citer que des documents locaux qui seuls doivent nous occuper — entre les miniatures des deux livres que nous venons de noter, sans presque les feuilleter, et le Bréviaire de 1528 « impressum Parisiis ductu auspicioque præstantissimi viri D. Adriani de Henencourt, ambianensis decani benemeriti (1) ».

L'Exposition présentait, pour les Picards, deux lacunes graves : Simon Marmion et la suite des tableaux de la confrérie amiénoise du Puy-Notre-Dame n'étaient pas représentés.

(1) V. Jourdain et Duval, *Histoire et Description des Stalles de la Cathédrale d'Amiens*, Note D., Mémoires de la Société, 1^{re} Série, T. VII (1844), p. 469.

Simon Marmion, qui est *très* vraisemblablement né à Amiens (1), peignit pour l'abbaye de Saint Bertin de célèbres volets de retable (2), et la sagacité de M. Salomon Reinach lui a rendu l'illustration d'un splendide manuscrit des *Grandes Chroniques de saint Denis*, offert à Philippe-le-Bon par Guillaume Fillastre, abbé de Saint Bertin et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg (3). Cette découverte a valu à Marmion un regain de renommée qui a suggéré au bon maître imagier Albert Roze d'envoyer au Salon (4) l'effigie très vraisemblable du « Prince d'Enluminure ».

Mais les volets de Saint Bertin étaient restés dans la galerie hollandaise qui ne les prêta jamais qu'une fois (à Utrecht, en 1894) et le Manuscrit des *Grandes Chroniques* n'avait même pu être

(1) M. Hénault, archiviste de la ville de Valenciennes, publiera bientôt dans la *Revue archéologique* des recherches précises sur l'origine amiénoise ou valenciennaise de Marmion.

(2) Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint Bertin et sur Simon Marmion*. Lille 1893 (compte-rendu par R. Guerlin. Bulletin de la Société, T. XIX (1895), pp. 112-125). Add. Hymans, *L'Exposition d'art ancien à Utrecht*, Gazette des Beaux-Arts 1^{er} Janvier 1895 (planche) et Lafenestre et Rich-tenberger, *La peinture en Europe : La Hollande*, p. 164.

(3) Gazette des Beaux-Arts, Avril, Juillet et Novembre 1903 ; Fondation Eug. Piot, Monuments et Mémoires, T. XI, 1904, avec 41 planches reproduisant toutes les miniatures du manuscrit.

(4) Paris, Salon des Artistes français 1904 ; Amiens, Exposition de la Société des Amis des Arts, 1905.

demandé à Saint-Pétersbourg. On se refusait à voir un Marmion, malgré l'étiquette fort audacieuse qu'il porte au Musée de Valenciennes, dans le n° 129, *Un prêtre présenté par saint Jean-Baptiste*, peinture très médiocre où sur une terrasse, à l'arrière-plan, deux personnages sont vêtus de costumes François I^{er}. Or Marmion mourut en 1489.

Ce que fut la Confrérie du Puy-Notre-Dame, le plus grand titre artistique d'Amiens, ce qui nous reste de son activité, sont choses assez connues, pour qu'il soit bien inutile de les résumer ici.

De toutes les traditions d'art qui ont fleuri au sein des puy ou de semblables groupements, dans les cités du Nord, la tradition amiénoise est la seule qui puisse être suivie sur des monuments formant série et de dates absolument certaines, pendant près de deux siècles. Je ne sais quelle erreur de protocole administratif avait empêché le prêt à l'Exposition des originaux de l'Evêché ou même des copies conservées avec les cadres authentiques dans la salle spéciale du Musée de Picardie.

Par une erreur, cependant facile à éviter, les n^{os} 366, 369 du Musée de Cluny étaient qualifiés comme dans la dernière édition, déjà ancienne, du catalogue même du Musée, de tableaux du Puy d'Amiens. Ils portent tous deux un « palinod » sur phylactère et ces deux devises ne figurent pas dans la liste des palinods amiénois, sur les tables

de marbre que la confrérie, au milieu du XVIII^e siècle, fit appliquer au mur du transept sud de la Cathédrale, en face de son autel spécial.

L'ensemble français de peinture religieuse le mieux, le plus facilement connu, où la vitalité originale du Nord s'est affirmée avec éclat, à la veille des premières manifestations de l'École de Fontainebleau, n'a donc pas eu sa place dans cette ample présentation de trois siècles de l'Art français.

Nous ne voulions pas reprendre tous les numéros de l'Exposition que le Catalogue qualifiait de picards, à l'aide de formules diverses, plus ou moins précises ou prudentes. Mais ce serait un flagrant oubli que de ne pas retenir deux œuvres encore : l'une pour le grand intérêt de sa technique archaïque, l'autre qui était ici pour la première fois mise au jour.

La première, très connue (1), souvent exposée, est l'Antependium de Saint Vulfran d'Abbeville (à l'Exposition, n^o 24) représentant *Le Jugement dernier et la Résurrection des Morts*. Un de ces curieux « peintres selliers » nomades le peignit sur fonds d'or gaufré au fer chaud et en relief et que

(1) Darcel l'a mentionnée dès 1860 en rendant compte de l'Exposition rétrospective d'Amiens (Gazette des Beaux-Arts, 1860, T. VII, p. 97). Il renvoie au Bulletin du Comité des Arts et Monuments, 2^e Série, T. II.

supporté un mastic. C'est de la décoration « empreintée », la plus ancienne forme de la peinture portative qui demandait ainsi sa technique à l'art du sellier comme elle prenait ses thèmes à celui de l'enlumineur (1). L'archaïsme du dessin et le fond d'or avaient reporté la pensée des premiers descripteurs vers l'école florentine de Benozzo Gozzoli. Il ne faut plus douter de l'origine septentrionale de cette curieuse composition, tardivement ou indirectement influencée par l'école parisienne de Hesdin (2).

La seconde œuvre, complètement ignorée jusqu'en 1904, est un panneau appartenant à M. E. de Launay, à Moyencourt (Somme). Il était exposé sans numéro et étiqueté « Ecole de l'Amiénois vers 1480 ». Le Calvaire occupe le centre, entre un donateur et une donatrice, présentés par saint Christophe et saint Michel : au-dessus d'eux, deux blasons bien picards, Soissons-Moreuil et Moyencourt, dont nous devons la lecture à la très compétente obligeance de M. R. de Guyencourt. Cette peinture, dont les nombreux personnages

(1) H. Bouchot, *Les Primitifs français*, p. 49 : « C'est l'application de plâtre sur le bois des meubles, la dorure de ce plâtre et la peinture d'une image ou d'une « histoire » à même cette dorure, qui donna, vers la fin du XIII^e siècle, l'idée du tableau portatif, du panneau de bois jusque là inconnu ; Add, *ibid.*, pp. 52, 81, 154.

(2) L'Antependium a été reproduit dans l'*Album archéologique* et récemment décrit par M. Delignières dans *La Picardie historique et monumentale*, T. III, p. 41.

sont plutôt de grossiers bonshommes, n'est certes pas une œuvre d'art, mais son histoire, probablement aisée à reconstituer — elle le sera bientôt — ne laissera pas que d'être pour nous intéressante, plus complète et plus sûre que celle de presque tous les tableaux de même ancienneté.

Des Primitifs, de ceux de Picardie en particulier, nous ne possédons, à la date de cette Exposition, qu'un très petit nombre d'œuvres, souvent fragmentaires, frustes mais bien faites pour justifier tous les regrets, pour éveiller l'envie d'être quelque jour moins imparfaitement renseigné.

Le grand amateur d'art de la fin du xiv^e siècle, le duc de Berry, avait pris pour devise ces trois mots « Le temps venra » : il nous les prêtera. Le temps viendra où les archives bien fouillées, celles des notaires surtout (1), où les églises de villages, combles des clochers, greniers de curés, nous auront livré ce qu'ils renferment encore, où surtout les manuscrits des dépôts publics et des cabinets d'amateurs auront été discutés, groupés, où la science de leur illustration, science née hier, aura formulé ses conclusions.

Ce jour-là, se constituera définitivement une école picarde, ou plutôt une « école d'Amiens »,

(1) Cf. les découvertes des noms des auteurs de tableaux du Puy-Notre-Dame, par M. Aug. Dubois. Bulletin de la Société, T. XIX (1895), pp. 149-156.

depuis longtemps baptisée (1), plus nettement entrevue au lendemain du grand mouvement scientifique que provoqua cette Exposition. Forte de ses peintres, de ses miniaturistes, de ses sculpteurs groupés autour d'un échevinage puissant et éclairé, de riches églises ou abbayes, elle apparaîtra, on le sait déjà, on le saura mieux, comme un des centres d'art les plus féconds de France, depuis le retour de la paix, avec la réunion de la Picardie à la couronne, jusqu'au triomphe, chez nous stérilisant, de la Renaissance.

(1) « ... Cette école locale d'Amiens et de la Picardie qui n'a pas eu jusqu'aujourd'hui dans l'histoire de l'art la place qui lui est due » Dehaisnes. Congrès archéologique de 1893, p. 173.

