

La place du foyer amiénois dans l'essor du paysage urbain (Europe occidentale, XIV^e – XVI^e siècle)

Raphaëlle SKUPIEN

Docteur en histoire de l'art, Université Picardie Jules Verne

La représentation de la cathédrale d'Amiens par un temps de neige dans un manuscrit des années 1455-1460 témoigne autant de l'exceptionnelle maîtrise technique du peintre à reproduire ce qu'il observe que de sa sensibilité aux effets atmosphériques et à son environnement monumental (**fig. 1**). On pourrait dire de lui, si l'on ne craignait pas l'anachronisme, qu'il est un « peintre de paysage ». Cet intérêt pour le paysage local, entendu comme une vue d'ensemble offerte par la nature d'une étendue du pays, de la ville voire d'un quartier¹, s'affirme dans le milieu amiénois dans le dernier tiers du XV^e siècle à travers les panoramas urbains exposés publiquement dans la cathédrale, peints dans les Puys ou dans les niches de la clôture sud du chœur. Ce phénomène s'inscrit dans une dynamique plus largement européenne de représentations de la ville où s'oppose traditionnellement une manière italienne « idéaliste » et une manière nordique dans laquelle Pierre Lavedan a distingué un courant flamand « illusionniste » et un courant français qui emprunte ses motifs à la réalité historique, à l'exemple des châteaux et des vues de Paris peints dans le calendrier des *Très Riches Heures* du duc de Berry².

La surreprésentation des vues de Paris dans le corpus français a minimisé la place du foyer amiénois où de nombreux artistes se sont pourtant fait, dès la fin du XIV^e siècle, une spécialité des représentations d'espaces locaux à des fins utilitaires³. La renommée dont ils jouissaient alors dans le royaume ainsi que leur mobilité géographique invitent à reconsidérer leur rôle dans l'essor du paysage urbain en France. Il conviendra de revenir sur l'origine du mot



Fig.1 Le Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?), *Le siège de Rome par Hannibal avec une vue d'Amiens par temps de neige*, vers 1460-1465, peinture sur parchemin – BnF, Fr. 164, f. 180v (cl. BnF/Gallica).

¹ Le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, consultable en ligne sur le portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>.

² Lavedan Pierre, *Les représentations de la ville dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1954 ; Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, 1997, p. 69-70 ; Forero Mendoza Sabine, « De l'Allégorie à la Vue urbaine. Représentations de la ville en Italie aux xive et xve siècles », dans M.-S. Masse et M. Paoli (dir.), *La Renaissance ? Des Renaissances ?*, actes de journées d'études (Amiens, UPJV, 1^{er} avril et 8 nov. 2008), s.l., 2010, p. 209-226 ; Christian Heck, « Rapport de synthèse: Le concept et le singulier: Essence et apparence dans les représentations urbaines en Italie et en Flandre à la fin du Moyen Âge », dans E. Lecuppre-Desjardin et E. Crouzet-Pavan (dir.), *Villes de Flandre et d'Italie (XIIIe-XVIe siècle). Les enseignements d'une comparaison*, Turnhout, 2008, p. 281-295.

³ Durand Georges, « Peintres d'Amiens au XVIe siècle », *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, 31 (1924-1925), 1926, p. 619-728 ; Gil Marc, *Du maître du Mansel au maître de Rambures, le milieu des peintres et des enlumineurs de Picardie, ca. 1440-1480*, thèse de doctorat dactyl., dir. A. Prache, Université de Paris IV-Sorbonne, 1999. Pour une mise en contexte de cette pratique, en dernier lieu : Dumasy Juliette, Gastaldi Nadine et Serchuk Camille, *Quand les peintres dessinaient les cartes*, cat. expo. (Arch. nat., hôtel Soubise, 24 sept. 2019 – 7 janv. 2020), Paris, 2019.

« paysage » et sur ses manifestations dans le nord de la France à la fin du Moyen Âge afin de dégager la spécificité du milieu amiénois et avant de s'intéresser aux acteurs locaux de cette pratique, à leur parcours de formation et à leur réseau de relation.

« Paysage » et « figure » (cartographie locale) dans l'art du Moyen Âge

Les historiens de l'art, qui reconnaissent l'existence d'un paysage antique, datent traditionnellement le renouveau de ce genre pictural dans la peinture occidentale des expérimentations italiennes du Trecento⁴. Ce renouveau aurait été initié par Giotto qui, dès les années 1290, a donné une nouvelle dimension naturaliste aux fresques d'Assise en creusant l'espace pictural et en intégrant les scènes religieuses dans un cadre monumental familier⁵. Le mot « paysage » n'est cependant pas attesté avant le ^{XVI}^e siècle, en référence à des artistes flamands ou hollandais. Il s'agit alors d'une affaire de style plutôt que d'iconographie : selon Vasari, les compositions à l'huile d'Antonello da Messina seraient tributaires des inventions picturales de Jan Van Eyck et de Rogier van der Weyden⁶. Ce dernier s'était rendu à Rome en 1450, en compagnie de son ami André d'Ypres, peintre à Amiens et à Paris. Un détour par les différentes occurrences du mot à l'aube de la Renaissance permet de mieux saisir le statut des paysages amiénois dans la culture européenne autour de 1500.

En 1549, Robert Estienne a ajouté l'entrée « païsage » dans la nouvelle édition de son *Dictionnaire françois latin* parce qu'il s'agit d'un « mot commun entre les painctres »⁷. Il ne donne ni définition ni forme d'usage en regard de cette entrée dont il ne connaît pas non plus d'équivalent latin. Le mot est également connu des notaires français qui ont dressé les inventaires après décès de peintres : à sa mort, en 1546, le parisien Jean Labrue conservait « troys pieces de paisage » dans son atelier⁸ ; l'Amiénois Pierre Cornouaille possédait quant à lui « trois petits draps ou il y a trois païsages » en plus d'une édition du traité d'architecture d'Alberti⁹. Son inventaire après décès dresse le portrait en creux d'un artiste local ouvert à la culture humaniste mais les « païsages » non conservés ne permettent pas de savoir ce que désignait formellement le mot.

Les sources germaniques et italiennes nous éclairent davantage sur l'aspect polymorphe que pouvaient

avoir ces paysages. Le mot paysage, *landschaft* en allemand, est notamment utilisé par Dürer pour évoquer l'art de Joachim Patinir (a. 1515-1524) qu'il qualifie de

« peintre de paysage » (« *landschaftmaler* ») dans son *Journal* rédigé en 1520-1521

(**fig. 2**). Dans ses œuvres, comme le *Saint Jérôme au désert* conservé au Louvre, le sujet religieux cède le pas au décor extérieur. Sous la plume des notaires italiens, ce type de tableau est désigné par le terme « *paesi* », employé au pluriel, que l'on traduirait par « pays



Fig.2 Joachim Patinir (ou Patenier), « landschaftmaler », *Saint Jérôme au désert*, vers 1515-1520, huile sur bois Paris, Musée du Louvre (cl. Web Gallery of Art).

⁴ Gombrich Ernst, « The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape », dans *Gombrich on the Renaissance : Volume 1. Norm and Form*, recueil, Londres, 1966, p. 107-121 (1^{re} éd.: 1950).

⁵ Parmi la littérature foisonnante au sujet des innovations picturales de Giotto dans son rapport à la nature et à l'architecture, on attirera l'attention du lecteur sur la synthèse critique de RattéFelicity, *Picturing the city in medieval painting*, Londres, 2006.

⁶ Vasari Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, 1989 (3^e éd. rev. et corr.), 12 vol.

⁷ Estienne Robert, *Dictionnaire françois latin*, Paris : R. Estienne, 1549, p. 418 (reprod. en fac-sim., en ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb125711488>). L'entrée n'existe pas dans l'édition de 1539.

⁸ AN, MC, ET/III/117, 1546, 16 novembre, cité dans Nassieu-Maupas Audrey, *Peintres et lissiers à Paris dans la première moitié du xv^e siècle*, thèse de doctorat dactyl., dir. G.-M. Leproux, EPHE, 2006, I, p. 169.

⁹ Amiens, AM, FF 314, 1558, cité d'après Durand G., *art. cit.*, 1926, p. 619-728, en part. p. 711 et 725.

» ou « région » plutôt que « paysage ». Ainsi, les *tavolette di paesi* de la collection Grimani réalisées par des peintres flamands¹⁰. Le même mot peut, enfin, ne désigner qu'une partie de l'œuvre comme il apparaît dans l'inventaire des Sforza (1500) au sujet de la *Crucifixion* due à l'atelier de Rogier van der Weyden (**fig. 3**)¹¹.



Fig.3 Rogier van der Weyden (atelier), *Triptyque Sforza*, « con i paesi di man di Rugieri », vers 1460, huile sur bois – Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cl. MRBAB).

Cette perception du paysage comme une catégorie de peinture typiquement flamande se comprend à la lumière des livres d'artistes diffusés à la même époque dans les cercles humanistes. Rogier van der Weyden est, avec les frères Hubert et Jan van Eyck, le seul artiste nordique mentionné à l'égal des peintres italiens dans les multiples vies d'artistes composées à la Renaissance et reprises par Vasari, puis Van Mander. C'est au milieu du XV^e siècle que la légende de Jan van Eyck, inventeur à la fois de la peinture à l'huile et du paysage, aurait été forgée. Le succès de ses œuvres sur le marché de l'art italien lui valut d'être maintes fois imité mais jamais égalé, jusqu'à la venue de Rogier van der Weyden considéré comme son disciple. Le savant mélange d'huiles utilisé par les peintres flamands donnait à leurs compositions sur bois une coloration singulière qui renforçait le caractère illusionniste des extérieurs peints en vue plongeante. En témoignent les fragments restaurés du décor de la loggia du Belvédère réalisé par Pinturicchio à la demande d'Innocent VIII et détruit à la fin du $XVIII^e$ siècle lorsque la loggia fut transformée en galerie de sculpture.

Dans l'édition de 1568 des *Vite*, Giorgio Vasari décrit ce décor composé de « *paesi* » peints à fresque mais « *alla maniera de' Fiaminghi* »¹². Ces « *paesi* » représentaient trois villes portuaires – Gênes, Naples, Venise – et trois villes de plaine – Florence, Milan, Rome – peintes dans le style des peintres flamands. Les fragments conservés et restaurés révèlent des portions de paysages urbains non reconnaissables, à l'exception de Rome où Denis Ribouillault a identifié une représentation du Belvédère vu depuis le nord (**fig. 4**)¹³. La ville de Rome paraît avoir été peinte d'après un modèle

¹⁰ Gombrich E., *op. cit.*, 1966, p. 107-108.

¹¹ Elsig Frédéric, « L'invention des genres », dans Fr. Müller (éd.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art : repères de transition*, actes de colloque, Genève, 2013, p. 147-148.

¹² Vasari Giorgio, *Les Vies... op. cit.*, t. 4, p. 335 : « Innocent VIII lui fit peindre salles et loges au Belvédère et en particulier, sur l'indication du pontife lui-même, une loge avec des vues panoramiques de Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples à la manière flamande : on n'avait jamais encore rien vu de tel et cela eut un grand succès. Au même endroit, il fit à fresque une Vierge à l'entrée principale ».

¹³ Ribouillault Denis, « Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican : nostalgie de l'antique, géographie et croisades à la fin du XV^e siècle », *Studiolo*, 8, 2010, p. 139-167, en part. p.

¹⁴ -153 ; *id.*, « Peindre Rome à la Renaissance (XV^e - $XVII^e$ s.) : des loggias à l'antique aux nouveaux systèmes géopolitiques », dans M. Bevilacqua et M. Fagiolo (dir.), *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, actes de

commun à la gravure de Sebastian Münster (et non d'après la gravure datée des années 1550). Le caractère flamand que Vasari reconnaît à ces paysages tient moins à leur rapport avec la réalité de la topographie urbaine qu'au mode de représentation sous un angle oblique, autrement dit en vue à vol d'oiseau. Ce mode de représentation rompait avec la tradition italienne des vues panoramiques figurées frontalement¹⁵ ; il introduisait une nouvelle profondeur de champ à la surface de l'image.



Fig. 4 Bernardo Pinturicchio, Fragments de deux paysages urbains, dont une vue de Rome, peints « à la manière des Flamands », après 1484, fresque
Vatican, loggia du Belvédère (source : D. Ribouillault dans Studiolo, 8, 2010)

À la lecture des sources, le paysage désigne aussi bien une scène extérieure qu'une vue extérieure à la marge du sujet principal. Il peut s'agir d'un thème bucolique ou urbain, réaliste ou non mais toujours vraisemblable. Sa double acception iconographique et technique ressort tardivement dans les inventaires d'Italie centrale où le terme *paesi* est concurrencé par « *prospettive* » (vues en perspective), « *quadre di verdura* » (vues de paysage naturel)¹⁶. Le succès du paysage flamand tiendrait donc à cette illusion qui fait du tableau une fenêtre ouverte sur le monde physique.

Ce même souci de vraisemblance servi par un point de vue oblique anime les acteurs de la cartographie locale au nord des Alpes, telle qu'elle se pratiquait du temps de Van Eyck dans les territoires d'obédience bourguignonne. Signalons, par exemple, les trois vues de Béthune (perdus) réalisées à des fins militaires pour le duc de Bourgogne en 1436 par trois peintres respectivement actifs à Mons, à Lille et à Calais¹⁹. Quelques témoins plus récents de ce type de document permettent de nous faire une idée de leur aspect comme la figure de Doullens (**fig. 5**) ; le plan de la seigneurie d'Ambrief par Barnabé le Bel, peintre-juré à Soissons (**fig. 6**) et, le plus fameux, les hortillonnages d'Amiens par Zacharie de Celers (**fig. 7**). Ces vues extérieures, figurées à vol d'oiseau, permettent d'apprécier les rapports de distance entre les différents repères topographiques. Manifestement réalisées par des peintres de métiers, elles sont à considérer comme de véritables paysages.

congrès internationaux (Rome, 2009 et 2011), Rome, 2012, p. 135-157. Le décor, généralement daté entre 1484 et 1487, est daté entre 1486 et 1492 par l'auteur.

¹⁵ Lavedan P., *op. cit.*, 1954, p. 38-39 ; Ratté F., *op. cit.*, 2006.

¹⁶ Sénéchal Philippe, « Les genres de peinture dans les inventaires d'Italie centrale (1410-1650) », dans Elsig Fr., Darbellay L. et Kiss I. (éd.), *Les genres picturaux – Genèse, métamorphose et transpositions*, actes de deux journées d'étude (Université de Genève, 2007), Genève, 2010, p. 65-79, en part. p. 67. ¹⁹Paviot Jacques, « Les cartes et leur utilisation à la fin du Moyen Âge : l'exemple des principautés bourguignonnes et angevines », *Itineraria*, 2, 2003, p. 201-228.



Fig.5 « Figure pour le molin, Oltrebois », avec une vue de la ville de Doullens et une autre du village d'Oltrebois, vers 1522 (?), dessin coloré sur papier – AN, CP, S 352 (cl. R. Skupien).



Fig.6 Barnabé le Bel, peintre juré à Soissons, « Figure » de la seigneurie d'Ambrief avec une vue de la ville de Soissons, mars 1543, dessin coloré sur parchemin, détail – AD Aisne, non coté (cl. J. Dumain).



Fig.7 Zacharie de Celers, *Plan d'Amiens et de ses hortillonnages*, 1542, peinture sur parchemin, détail AD Somme, RL 90 (cl. C. Serchuk).

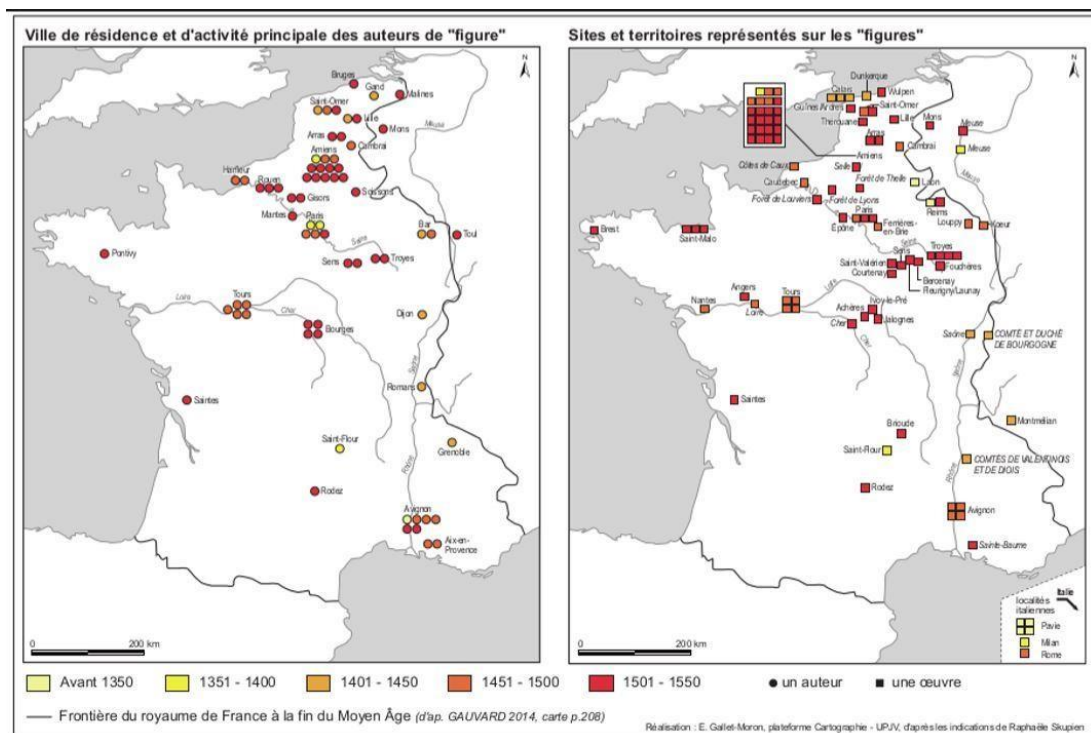


Fig.8 Répartition chrono-géographique des auteurs de « figures » et des lieux représentés, en France, avant 1550 (©Plateforme Cartographie-UPJV / E. Gallet-Moron et R. Skupien).

Dans ce domaine de la cartographie locale, le foyer amiénois fait figure d'exception (**fig. 8**)¹⁷. L'examen comparé des sources dans le nord de la France montre l'ampleur et la précocité de cette pratique à Amiens.

Elle dénote tout à la fois l'intérêt croissant des édiles pour les représentations vraisemblables du monde physique et un savoir-faire reconnu chez une poignée d'artistes régulièrement employés pour cela (rapport entre le nombre de vues et le nombre d'artistes). Ces deux phénomènes, qui répondent aux exigences d'un marché, pourraient expliquer l'émergence d'un art du paysage intégrant des motifs locaux dès le milieu du XV^e siècle.

Les acteurs du paysage local

En raison de la position frontalière de la ville, aux marches des Pays-Bas méridionaux, l'art d'Amiens a souvent été réduit à un entre-deux, « entre France et Flandres ». Elle bénéficie aujourd'hui d'une revalorisation en qualité de plaque tournante, de haut-lieu de diffusion d'un courant « leydoanversois » vers l'Italie et le reste du royaume de France¹⁸. Pourtant, dès 1399, des peintres amiénois comme Pierre Desquennes se distinguent par leur capacité à représenter leur environnement monumental¹⁹. Ce substrat local s'est nourri des apports extérieurs, notamment de l'afflux d'artistes étrangers comme André d'Ypres, proche de Rogier van der Weyden réputé pour ses paysages de style eyckien. Son fils Colin d'Amiens serait d'ailleurs l'auteur de la miniature représentant la cathédrale d'Amiens par un temps de neige (**fig. 1**). L'initiative d'une telle image, noyée au milieu des autres illustrations de ce manuscrit richement enluminé, est à mettre sur le compte de l'artiste qui manifeste ici son *ingenio* (« engin »), sa capacité d'invention.

Au contraire, les fonds de niche de la clôture méridionale du chœur ou le puy de 1521, prévus dès leur origine pour être vus dans la cathédrale, supposent un programme iconographique concerté entre l'artiste et le commanditaire (**fig. 9-10**). La marge de manœuvre du peintre, on le conçoit aisément, était bien moindre dans le cadre d'une œuvre ostentatoire. La mention dans l'inventaire des Sforza du paysage de Rogier van der Weyden à propos d'une Crucifixion est intéressante à rappeler ici parce qu'elle témoigne de l'intérêt des commanditaires pour l'arrière-plan des tableaux (**fig. 5**). Elle remet en cause le regard que l'on porte sur les fonds paysagers des œuvres de la fin du Moyen Âge, souvent relégués au rang d'accessoires. La représentation d'un site reconnaissable actualise le sujet iconographique autant qu'elle singularise l'œuvre dans son contexte d'exposition.



Fig.9 Vue d'Amiens à l'arrière-plan de l'histoire de saint Firmin, vers 1490-1500 clôture sud du chœur de la cathédrale d'Amiens (cl. Walwin/Flickr).

¹⁷ Skupien Raphaële, *Le peintre et le monument – L'invention du paysage urbain dans la peinture parisienne de la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles)*, thèse de doctorat dactyl., dir. E. Hamon, Université de Picardie-Jules Verne, 2017, 4 vol.

¹⁸ *François Ier et l'art des Pays-Bas*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre), Paris, 2017.

¹⁹ Amiens, AM, Comptes de la ville, CC, 1398-1399 : « A maistre Pierre Desquesnes, peintre, pour avoir fait par figure la situation de la maison et quarriere de maistre Raoul de Bery (?), advocat : XV s. », édité dans Chrétien, *L'Art à Amiens vers la fin du Moyen Âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive*, s.l.n.d. (extrait de la Revue de l'art chrétien, 1889-1890).

Si les Archives d'Amiens ne conservent pas la trace de la commande des Puys, les contrats passés devant notaire pour la réalisation de retables en Provence nous apportent un précieux matériau de comparaison pour comprendre les motivations des commanditaires à faire représenter des villes familières à l'arrière-plan de sujets religieux. L'étude systématique des termes de la commande par Solange Metzger met en évidence le choix d'un modèle à dépasser motivé par le double souci de s'inscrire dans une tradition et de produire une œuvre originale²⁰. Rares sont les commandes où le commanditaire a clairement manifesté son souhait de voir représenter un paysage avec ou sans vue de ville, le plus souvent Rome ou Jérusalem pour lesquelles les modèles ne manquaient pas. Lorsqu'en 1487 Jean Chabert formule le vœu de faire peindre un retable avec « l'aspect exact de Barbentane » et que la même année son compatriote Tannequin de Pontevès en désire un qui contienne « une vue de la ville d'Arles et de son terroir », tous deux commandent des œuvres originales prenant pour référent le paysage réel. Ils font appel au même peintre Jean Changenet, dit le Bourguignon, « le meilleur et le plus ingénieux peintre d'Avignon » selon Jean Chabert. Il était originaire du diocèse de Langres et entretenait des rapports étroits avec Dijon où il continua à se rendre longtemps après son installation à Avignon. Ce tropisme nordique laisse imaginer son aptitude à peindre des paysages dans le goût flamand. Mais c'est dans son activité pour les édiles provençaux que l'on trouvera la voie de sa renommée lesquels lui demanderont à leur tour des figures d'Avignon²¹.

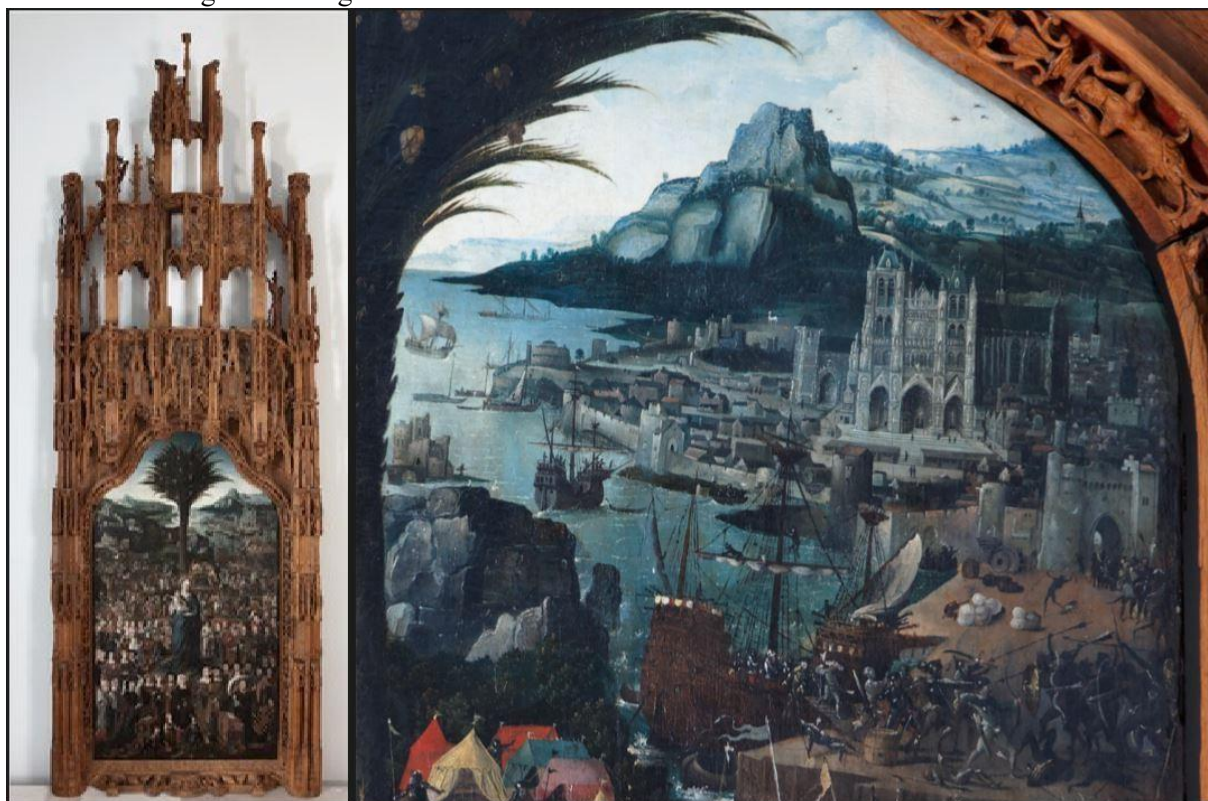


Fig.10 *Vue d'Amiens à l'arrière-plan d'un Puy de Notre-Dame, 1521 (n.st.) – Amiens, Musée de Picardie, anc. exposé dans la cathédrale (cl. Musée de Picardie).*

Suivant cette logique on peut postuler que la longue tradition des vues topographiques à finalité utilitaire commandées par la ville d'Amiens aux peintres locaux a favorisé l'essor d'une forme originale de

²⁰ Metzger Solange, « Les *desiderata* des commanditaires dans les contrats provençaux du XVe et du premier tiers du XVIe siècle », dans Fr. Müller (éd.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art : repères de transition*, actes de colloque, Genève, 2013, p. 99-116.

²¹ LABANDE L.-H., *Les primitifs français : peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932, I, p. 75-76 ; Fermon Paul, *Le peintre et la carte. Origines et essor de la vue figurée entre Rhône et Alpes (XIVe-XVe siècle)*, Turnhout, 2018.

paysage, motivé par la reconnaissance publique de la valeur de son auteur. Si l'artiste est contraint par le commanditaire de donner une représentation exacte de la ville, il semble avoir la liberté d'en produire une image originale (choix du point de vue, des monuments...). Sa formation comme peintre de « figure » ou de paysages à finalité utilitaire lui permet de s'adapter à son environnement et à la commande : une fois n'est pas coutume c'est à un Amiénois, le petit-fils d'André d'Ypres (encore lui !), que l'on doit l'une des plus belles vues d'Avignon (**fig. 11**).



Fig.11 Nicolas Dipre, dit d'Amiens, « Figure » du Rhône avec une vue d'Avignon, 1514 dessin coloré sur parchemin, détail – AD Vaucluse, 4 E Avignon 13/4 (cl. AD 84).

Amiens, un centre artistique exemplaire ?

Le dynamisme du foyer amiénois et son rayonnement à la fin du Moyen Âge ne font aucun doute²². Sa cathédrale est admirée dans toute l'Europe et le chapitre de Troyes envisage de la prendre pour modèle pour achever la façade de la leur²³. En 1451, l'italien Antoine Astesan ne tarit pas d'éloge sur la ville :

J'omets aussi de décrire la ville qui a tiré son nom illustre de ce qu'elle est entourée par un fleuve, et dans laquelle je n'ai rien vu de plus beau, quoiqu'il y eût d'ailleurs beaucoup de choses à raconter et à célébrer, que l'église cathédrale de cette ville. C'est là que l'on conserve le chef de saint Jean-

²² Sterling Charles, « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans la France au XVe siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1979 ; Hamon Etienne, « Un demi-siècle de création monumentale gothique flamboyante à Amiens : vers 1480-vers 1530 », *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale d'Amiens*, 2014.

²³ Troyes, AD Aube, G 4417, f. 197, avril 1456 : « Pour la despense faite pour aller visiter par l'ordonnance de messrs. et mener avec moy messr. Nicole Tetel, maistre Bleuet, maistre maçon de l'église de Rains, maistre Pierre Trubert et Jaquet pour visiter les tours de Rains, d'Amiens et de Nostre Dame de Paris pour 12 jours ouditvoiage tant pour nous et nos chevaux, 13 l. 12 s. 6 d. Aud. me. Pierre Trubert pour son salaire dud. voiage, 70 s. Aud. me. Bleuet pour son son salaire d'avoir fait led. voyage et pour avoir pour trait les tours et le portail en deux parchemins au retour dud. voyage en ceste ville par l'espace de 11 jours, 11 l. », cité d'après Murray Stephen, *Building Troyes cathedral. The lategothic campaigns*, s.l., 1987, p. 150. Selon Etienne Hamon (« Les échanges artistiques entre Paris et Troyes à la fin de l'époque gothique, d'après les sources d'archives », *La Vie en Champagne. Le beau XVIe siècle*, 2005, nouvelle série, n°43, p. 44-54, p. 46), la somme de 70 s. donnée à Pierre Trubert couvre ses frais de voyage et le dessin des tours et du portail. Nous pensons au contraire que ce dessin constitue un projet de construction pour Troyes, exécuté par maître Bleuet à partir de dessins faits par Pierre Trubert lors de la visite des trois cathédrales.

Baptiste, ou du moins, pour que mes vers soient au plus près de la vérité, une partie de ce chef, puisque la noble tête du Précurseur a été partagée en un grand nombre de parties. En effet, le menton est conservé dans la ville de Lyon ; la partie supérieure de la tête, suivant la renommée publique, se trouve dans l'église Saint-Jean-d'Angély, et le corps, réduit en cendres, est gardé à Gênes. La cathédrale d'Amiens est si grande, si bien proportionnée, si haute, si magnifique, si ornée dans toutes ses parties, que les Français n'en connaissent pas de plus belles dans toute l'étendue de leur pays, bien que quelques-uns essaient de lui préférer l'église Notre-Dame de Chartres. Quelques personnes venues de l'Italie ont vu cette église et ont été du même avis ; et, quoique la cathédrale que l'on construit au milieu de la ville de Milan soit la perfection même dans toutes ses parties, elles hésitaient à dire quelle était la plus belle des deux. D'après cela vous pouvez comprendre quelle est la magnificence de cette église.

(Antoine Astesan, extrait d'une épître adressée à Jean, marquis Montferrat, depuis Blois en 1451, éd. et trad. Antoine Leroux de Lincy et Lazare Maurice Tisserand, *Paris et ses historiens*, Paris, 1867.)



Charmée par les Puy de la cathédrale, Louise de Savoie en aura demandé des reproductions sous la forme d'un recueil enluminé. Les Puy copiés par l'Amiénois Jacques Platel, fameux peintre de figures²⁴, ont été réinterprétés par Jean Pichore. Le peintre parisien, peu sensible aux vues d'Amiens contenues dans les Puy, n'a pas hésité à les remplacer par des monuments parisiens (**fig. 12**).

C'est dans le domaine de la cartographie judiciaire que les vues d'Amiens semblent avoir commencé à se diffuser, en marge de la « figure » de la forêt de Thelle réalisée en triple exemplaire dans le cadre d'un procès pendant au Parlement de Paris (**fig. 13**). Il faudra néanmoins attendre la publication des premiers recueils de plans de ville imprimés pour que les vues d'Amiens, comme celles des autres villes du royaume, s'exportent massivement.

Fig.12 Jean Pichore, *Réinterprétation du Puy d'Amiens de 1503, avec une vue de la galerie Mercière à Paris*
BnF, Fr. 145, f. 40v (cl. BnF/Gallica).

Le dossier amiénois apporte une pierre à l'édifice dans l'étude du rapport entre les figures utilitaires et l'art du paysage²⁵. La dimension utilitaire des figures a longtemps conduit les historiens de l'art à les déconsidérer. Elles sont pourtant l'œuvre des artistes les plus en vue de leur temps et constituent pour

²⁴ DURAND G., *OP. CIT.*, 1926, p. 632-633 ; GIL M., *OP. CIT.*, 1999, p. 701.

²⁵ Chevalier Bernard, « Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge : imaginations et réalités », *Actes des congrès de la SHMESP. Le paysage urbain au Moyen-Âge*, 1981, p. 7-21 ; Schatborn Peter, « La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600 », *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, actes de colloque, Paris/Dijon, 1990 ; Fermon P., *op. cit.*, 2018.

leurs contemporains de véritables paysages. A l'échelle de la France, les peintres actifs à Amiens apparaissent ainsi comme des précurseurs en matière de représentations paysagères ou monumentales. Mais, pendant près de cent ans, les vues de la ville et de ses monuments n'ont pas dépassé le cadre régional en dépit de leur rayonnement européen. La mobilité des artistes a encouragé le développement de cette pratique, dans un mouvement du nord vers le sud, en réponse à une demande croissante. L'art du paysage urbain se définit donc, à la fin du Moyen Âge, comme un phénomène essentiellement local, initié par des bourgeois.

Le foyer amiénois tient sa spécificité de l'intérêt qu'ont manifesté, dès le ^{XIV}^e siècle, les producteurs d'archives pour les vues de la ville et de ses monuments. Les descriptions plus ou moins détaillées de ces images non conservées permettent d'identifier les monuments majeurs de la période pour les contemporains. A suivre...



Fig.13 Romain Buron et Audry Couille, « Figure » de la forêt de Thelle agrémentée, dans ses marges, de plusieurs paysages urbains dont une vue d'Amiens, 1541, dessin à l'encre sur parchemin, détail AD Val-d'Oise, 10 J 1500 (3) (cl. R. Skupien).