

Variations sur le Puy de 1519

Brigitte LEPLAT

Guide-conférencière à la cathédrale d'Amiens

Parmi les dix-sept tableaux de la Confrérie du Puy Notre-Dame conservés au Musée de Picardie, le Puy de 1519 (1), représentant la Vierge allaitante, dominée par la Trinité, est l'un des trois plus beaux, avec celui de 1518, intitulé « *Au juste pois Véritable Balance* », et celui de 1520, « *Palm eslut du Seigneur pour Victoire* ».

Ces trois œuvres sont composées d'un cadre de chêne monumental, et d'une peinture sur bois, œuvre d'un peintre anonyme, le « Maître d'Amiens », et de son atelier. Il a suivi le même schéma de composition dans les trois œuvres. Le tiers inférieur présente un portrait de groupe : la Confrérie autour du maître (registre temporel). Le tiers central est consacré à la glorification de Marie (registre spirituel).

Historique de la Confrérie du Puy Notre-Dame et présentation d'Andrieu Després

La Confrérie du Puy Notre-Dame est née à Amiens en 1389 ; c'est une association littéraire, sous l'invocation de la Vierge. Elle réunit une trentaine de rhétoriciens, prêtres, échevins, nobles, marchands. Le maître est élu chaque année le 2 février à la Chandeleur. Le lendemain, il publie sa devise en un vers de dix pieds en l'honneur de la Vierge, le palinod, qui servira de refrain pour le concours littéraire de l'année suivante. Le lauréat montait sur un puy ou « podium ». Depuis 1451 le maître est invité à offrir à la Confrérie un tableau sur le thème de son palinod, Style royal, 1570.

En 1519 est élu Andrieu Després, le 3 février, il publie son palinod « *Pré ministrant pasture salutaire* ». Il y glisse une allusion sur son nom : « Près », dans le langage du nord « pâtures », jeu de mot avec la Vierge qui donne « pasture » à son Fils. Son tableau est exposé à la cathédrale, à Noël et pendant un an, à l'autel du pilier rouge situé dans le bras sud du transept. Après 1500, les puy étaient fixés sur un pilier de la nef.

En 1723, sous prétexte que les œuvres d'art encombraient la cathédrale, le chapitre résolut de les faire disparaître. En quelques jours la collection de tableaux est dispersée. Quelques uns, dont celui-ci, sont déposés à l'évêché pendant plus d'un siècle. En 1825, le tableau est disloqué : le cadre est un de ceux qui sont offerts par Mgr de Chabons à la duchesse de Berry lors de sa visite à Amiens. En 1865, à sa succession, il est racheté à Venise par les Antiquaires de Picardie.

En 1908, suite à la loi de 1905, dite de séparation de l'Eglise et de l'Etat, les Puy sont mis au Musée, en Dépôt d'Etat. Ils connaissent plusieurs restaurations, en particulier une ancienne transposition de bois sur toile en 1948. Ils furent consacrés lors des expositions de 1950 et 1965 (2). Grâce à la loi de 2002 sur l'organisation des musées, les Puy deviennent la propriété d'Amiens Métropole.

D'après l'Escritel de la Confrérie du Puy Notre-Dame, journal officiel sur parchemin, Andrieu Després, est prêtre, licencié en décret, avocat en la cour du révérend Père évêque d'Amiens ; il est curé de Poulainville. Dans le bas du tableau, il est représenté à genoux, devant un coffre en perspective recouvert d'une maille dorée. De ses mains jointes s'échappe un phylactère où est notifié son palinod « *Pré ministrant pasture salutaire* ». Un page tient son écu : *d'azur au chevron d'or accompagné d'un soleil et d'une lune posés en chef et d'une étoile à huit rais posée sur pointe, le tout d'or*. Derrière lui se tient son patron, l'évêque, François de Halluin nommé par Alexandre Borgia à l'âge de vingt ans. Peut-être s'agit-il plutôt de son suffragant, Nicolas II Lagrené, abbé de St Jean lès Amiens, de l'ordre des Prémontrés, à qui il laissait volontiers le gouvernement de son église pour le côté spirituel. Le Maître de cérémonie tient la chape. Est-ce le doyen du Chapitre Adrien de Hénencourt, maître en 1492 et très impliqué dans la Confrérie ?

L'élite de la société intellectuelle amiénoise de 1519 est représentée avec Andrieu Després entouré de ses confrères. Certains sont de véritables portraits ; la représentation de leur épouse est plus conventionnelle. Elles sont vêtues d'une lourde robe en drap, sans doute d'Amiens, et de larges manches de velours ; le décolleté carré est terminé par une tassel de velours noir ; en dessous dépasse une gorgette de fin linon. L'une porte sur les épaules un collier appelé carcan. Le front est épilé. Tous tiennent des fleurs : viola bleue dorée, benoîte grise, myosotis-rose, œillet giroflée rouge à fleurs double, véronique officinale (3), symboles de la grâce que

chacun reçoit, la « pasture » spirituelle.

Au milieu, un dignitaire au manteau chatoyant : Charles de Bourbon, duc de Vendôme, gouverneur de Picardie.

Quelques plantes et animaux sont représentés dans le bas du tableau pour leur signification religieuse. Le chardonneret au XIII^e siècle figurait déjà comme symbole de la Passion, avec son front taché de sang et son goût pour les fleurs de chardon, plante très acérée qui renvoie son image à la Couronne d'Épines, la scrofulaire. Puis l'ancolie, l'Esprit Saint, l'acanthé, l'amour éternel. Le Singe serait l'image des instincts de l'homme non soumis à la grâce, s'opposant à ceux de la Confrérie qui l'ont désirée, fleurs à la main.

Contexte historique et religieux

Sur le plan politique, l'Europe finit de basculer de la féodalité aux temps modernes. Suite à la mort de l'empereur Maximilien d'Autriche, le grand événement de 1519 est l'élection à Francfort de son petit-fils, Charles (1500-1558) à la couronne impériale contre François 1^{er}. Son pouvoir s'étend alors, en Europe, des Pays-Bas au Flandres, à la Franche-Comté, à l'Espagne, au royaume de Naples et à l'Autriche.

Pour équilibrer les alliances, François 1^{er} va imaginer un accord avec Henri VIII contre Charles Quint, ce sera l'entrevue du Camp du drapeau d'or. Devant l'échec de cette tentative, il n'hésite pas à conclure un accord avec un infidèle, Soliman le Magnifique.

C'est une période de découvertes dans tous les domaines. Magellan franchit le détroit qui porte son nom en 1519. Cortès se lance à la conquête de la Nouvelle Espagne. Les limites du monde habité reculent, avec pour conséquences l'expansion commerciale, mais également la recrudescence de l'esclavage. Les découvertes se font aussi dans le ciel, et Copernic commence à rédiger son œuvre majeure, *Des révolutions des sphères célestes*.

C'est une période charnière qui voit fleurir l'humanisme théologique, avec Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537) à qui l'on doit la première traduction complète de la Bible en français. L'imprimerie naissante compte quelques amiénois comme Michel Vascosan, né à Amiens et imprimeur à Paris, ou Nicolas Le Caron, premier imprimeur d'Amiens en 1520.

Sur le plan religieux, c'est une période de rupture. En 1519, Luther continue de se couper de Rome à la suite de la dispute de Leipzig qui l'oppose au chanoine Jean Eck théologien allemand des plus éminents. Il met le doigt sur les plaies qui affectent l'Église, les abus du haut clergé et la pauvreté du bas clergé. Il est d'accord sur ce point avec Erasme qu'il rencontre : « *Les évêques se comportent plus en grands seigneurs qu'en successeurs des apôtres. Quant aux papes, ils font oublier le Christ par leur silence* ». Erasme restera cependant catholique ; mais c'en est fini de l'unité du christianisme occidental.

Et pourtant l'épanouissement de la Renaissance italienne va s'infiltrer avec plus ou moins d'ampleur dans les milieux artistiques européens. Les expéditions italiennes de nos rois favorisent « l'invasion » du vocabulaire architectural italien. Citons le château de Gaillon du Cardinal d'Amboise ; en 1519, c'est le début de la construction d'Azay-le-Rideau, et du chantier de Chambord. Léonard de Vinci meurt à Amboise.

Par le biais des voies marchandes et diplomatiques qui relient le Nord de l'Europe au Sud, les échanges portent également sur les expériences artistiques. Le séjour en Italie fera partie de la formation artistique des artistes flamands.

Van Eyck qui était au service de Philippe le Bon s'est rendu à Lisbonne en 1428. Rogier Van der Weyden se confronte avec l'art italien en 1450. Tommaso Portinari, directeur à Bruges d'une filiale de la banque des Médicis, commande à Hugo van der Goes « *L'adoration des bergers* ». Le triptyque Portinari va exercer une grande fascination sur les peintres italiens.

Dès la première moitié du XV^e siècle, Naples et la Sicile ont des rapports étroits avec les peintres catalans et flamands et la légende veut que le plus grand artiste de l'Italie méridionale, Antonello de Messine (1430-1479), ait effectué un voyage en Flandres.

Dans la seconde moitié du XV^e siècle, on observe l'impact des arts graphiques d'Allemagne sur le Nord et l'Italie. Au-delà des pèlerinages artistiques, les techniques d'impression et de multiplication du dessin par l'estampe, deviennent des genres artistiques à part entière, mais surtout participent à la diffusion des idées et du répertoire formel. C'est ainsi que s'est fait connaître M. Schongauer (1450-1491). Son art a été diffusé à travers l'Europe, bon nombre de ses motifs ont été copiés, comme par exemple « *La Montée au Calvaire* », la plus achevée (1475).



Les quatre registres de la peinture du puy de 1519
(extraits du cliché de Irwin Leullier)



**Treize animaux représentés
sur le puy de 1519**



(extraits du cliché de Irwin Leuillier)

Quand Dürer son grand admirateur se rend en Italie en 1505, il est déjà connu. Seuls les peintres lui manifestent de la jalousie, ceux-là même qui copiaient ses motifs le critiquent sur le plan du coloris. Il leur lance une sorte de défi (Retable Paumgartner ou *La Vierge de la fête du Rosaire* qui date de 1506). En 1520 il est à Anvers, grand centre commercial et artistique. Comme l'écrit Vera Lewijse, « *La croissance rapide d'Anvers a été le phénomène le plus marquant du XVI^e siècle. L'art prospère avec l'opulence. A ce point que seule la ville de Rome hébergeait plus de peintres qu'Anvers* » (4). Quand Dürer arrive, il est reçu comme un notable. Il décrit dans son journal de voyage (5) le festin organisé en son honneur par la Guilde de Saint-Luc. Il y rencontre Quentin Metsys (1466-1530) qui connut en son temps une grande popularité, Lucas de Leyde (1489-1533), un des artistes les plus marquants de la première moitié du XVI^e siècle et surtout Patinir (1480-1524). La fuite en Egypte de Patinir d'Anvers laïcise complètement ce sujet religieux.

A côté de ces maîtres, quelques artistes anonymes connus sous le nom de « maniéristes anversoises » pour la plupart anonymes, actifs à Anvers vers 1520, tels Jan de Beer l'initiateur, Jan de Cock, Cornelis Engenbrechtsz, contemporain de l'école de Leyde. Ces courants semblent être nés d'une divergence entre la conception artistique du Gothique finissant et des éléments nouveaux de la renaissance italienne mal assimilés. Ils se caractérisent par une fantaisie décorative, des complications inexplicables, un flottement nerveux.

C'est dans ce contexte artistique d'Anvers qu'évolue le Maître d'Amiens. Max Friedländer, critique d'art mort en 1958, a eu le premier l'idée de parler d'un Maître d'Amiens parmi les maniéristes Anversoises (6). Jacques Foucart et Anne Marie Lecoq (7) lui rattachent une « *Mort de Marie* » présente au Musée Mayer d'Anvers. On peut comparer avec « *La mort de la Vierge* » de Schongauer vers 1470. Significatif est aussi le parallèle entre le Puy de 1520 et « *Le Repos de la Sainte Famille* » de Patinir du Prado (8) acquis par Philippe II à la mort du fils naturel du duc d'Albe. Dans le Puy de 1520, des éléments de ce tableau sont adaptés par le Maître d'Amiens, à savoir les rochers, les montagnes, le château fort, le pigeonnier (9).

Analyse de l'œuvre (cadre et peinture, registre spirituel)

Au début du XVI^e siècle, Amiens est une cité florissante grâce au commerce de draps et du vin, ainsi qu'à la sayetterie. Comme le note Charles Sterling en 1979 (10), le Maître d'Amiens « *arriva sans doute d'Anvers, non seulement à cause de son art ou les qualités du pinceau, mais parce que les relations commerciales directes entre Amiens et Abbeville et le grand centre anversoise étaient constantes aux XV^e et XVI^e siècles* ».

Andrieu Després connaissait-il ses œuvres, fut-il le premier à le contacter ou le peintre était-il déjà à Amiens pour le Puy précédent ? Qui a eu l'idée de sertir la peinture d'un cadre de chêne ? Il est important de souligner que c'est en 1519 que les stalles de la cathédrale sont terminées.

Le cadre

Le maître sculpteur supposé Antoine Ancquier (ou Avernier) devait être libre. Toujours est-il que le sculpteur a conçu un chef-d'œuvre de style flamboyant associé à quelques éléments de motifs italiens (11). La structure se présente comme un dais aplati dont le fond s'ouvre en arc brisé sur la peinture comme une fenêtre, ourlé d'arabesques sortant d'un candélabre. Sur la moulure inférieure en cavet renversé, un homme est endormi ; de sa poitrine s'échappent deux tiges montant de part et d'autre du tableau. Ce cadre est une représentation de l'« arbre de Jessé », l'arbre généalogique du Christ à partir de Jessé, père de David. C'est l'affirmation de la nature humaine du Christ. Ce motif montre l'importance d'être rattaché à ses racines. Les jambages disparaissent sous de fins branchages, s'épanouissent en fleurons, sur lesquels trônent les douze prophètes et rois de Juda ; ils ont des attitudes et des expressions variées.

La position des têtes de David et d'Isaïe et la direction de leur regard impliquent la présence d'un élément disparu en haut du cadre. Les deux branches de l'arc central se rejoignent pour recevoir le pinacle qui devait représenter la Vierge ou Jésus. La partie antérieure du dais, se découpe en arêtes vives, présentant des créatures hybrides, têtes d'indou et de lion, hampes baguées amorties en fleuron, pendentifs foliés, oiseaux, putti. Le fond d'arabesques donne une certaine préciosité et une impression de douceur. La maîtrise du ciseau de l'artiste est évidente. Le cadre réalisé en chêne blond n'a jamais été peint et offre la plus grande analogie avec les stalles de la cathédrale (12).

Le thème iconographique de l'arbre de Jessé semble apparaître dans les enluminures du Psautier d'Henri de Blois, évêque de Winchester (1140). C'est cependant Suger à Saint-Denis qui a donné sa formule

définitive dans un vitrail du chœur de Saint-Denis. Il connaîtra un grand succès au XIII^e siècle dans les vitraux et aux portails de nos cathédrales, comme par exemple à Amiens dans le septième cordon du portail central et sur la verrière de la chapelle François d'Assise. Ce motif à partir du XIV^e siècle s'oriente vers un contexte de plus en plus marial, comme élément d'un programme autour de l'Incarnation et du rôle de la Vierge.

La peinture : analyse iconographique (la Vierge, le registre paysager, la Trinité)

La Vierge majestueuse occupe le centre de la prairie. Son lourd manteau d'un bleu profond, et la diffusion de lumière dorée à l'arrière de son visage contribuent à l'isoler des « rumeurs » de son entourage et à la rendre plus fragile. Son attitude humble, silencieuse, méditative, toute attentive à donner « pasture » à son Fils, contraste avec l'exubérance des quatre personnages allégoriques qui permet au Maître d'Amiens de faire valoir son habileté dans l'exécution des riches coiffures et les tourbillons de leurs manches à l'italienne. Ces personnages peuvent être à gauche la Pauvreté ou l'Humilité (sorte de pauvreté), vêtue de haillons, la Justice coiffée de plumes d'autruche. Le faucon sur le dos de la main évoque la discipline personnelle, mais aussi le triomphe de la justice sur la force. A droite la Virginité vêtue de blanc aux reflets bleus, et en rouge la Charité. Plus importantes sont les 2 figures encadrant la Vierge :

A droite, David, fils de Jessé, répondant à celui du cadre. Musicien du roi Saul qu'il charmait par ses psaumes accompagnés à la harpe à moitié sortie de sa housse. Il porte la couronne de roi d'Israël. Une chaîne orne l'encolure du manteau d'hiver.

A gauche un personnage à la longue barbe portant le turban. D'une main il retrousse sa robe de brocart et laisse entrevoir sa botte, de l'autre, il pointe du doigt la Vierge ; il joint la pensée au geste : il annonce un oracle. C'est le prophète Isaïe, qui décrit précisément le Messie à venir, celui qui est « l'attente des nations » Is. 11,1 « *Un rejeton sortira de la souche de Jessé. Un surgeon poussera de ses racines, Sur lui reposera l'Esprit de Yahvé* ». Cette prophétie est interprétée par les Pères de l'Eglise comme l'annonce de la venue du Christ par la Vierge.

Au-dessus de David, l'arbre mort de l'Ancien Testament, et à sa base, le rejeton qui est l'annonce du Messie du Nouveau Testament symbolisé par l'arbre de vie au-dessus d'Isaïe. On relie donc l'Ancien et le Nouveau Testaments. La branche morte à son sommet signifierait-elle le judaïsme ou le péché ?

Le lait de la Vierge, c'est aussi son sang, et son lait deviendra le sang du Seigneur, ceci correspond au XVI^e siècle à une croyance scientifique qui voulait que la lactation soit provoquée par le sang de la matrice (13). Ceci nous fait mieux comprendre la dévotion au lait virginal. Marie est source de vie, elle donne son lait comme la source donne son eau. La sacralisation de la source est universelle, elle constitue la bouche de l'eau vierge. La rivière passe derrière les seins de la Vierge l'un voilé de blanc, (transparence du voile), signe de pureté, l'autre voilé de rouge annonce ses souffrances, répondant ainsi à la prophétie du vieillard Syméon « *Quant à toi un glaive percera ton cœur* » Lc 2,35.

Sur le bord de la rivière la spatule blanche, la grue, des échassiers qui dévorent les serpents. C'est le triomphe du bien sur le mal, symbole du Christ vainqueur du mal. La cigogne, oiseau migrateur, son retour correspondant au réveil de la nature ; elle représente la longévité, l'immortalité. Au pied de la Vierge le Paon, symbole cosmique et christologique, qui dans l'antiquité est signe d'incorruptibilité, et dans la symbolique chrétienne de la Résurrection.

Au-dessus de la Vierge, la pâture, le pré c'est l'éden, où se rassemble la famille des élus, tous ont l'air heureux et manifestent le bonheur d'être en famille ou entre amis avec les enfants, la fierté de porter une robe à traîne, le plaisir de cueillir des fleurs, la jubilation du comédien qui essaie d'attirer l'attention par ses pantomimes, l'amour humain avec la scène galante, le bien-être du naturaliste, la satisfaction de l'esprit, la conversation. Tout cela figure fréquemment dans l'iconographie du paradis. Tous ces menus plaisirs de la vie quotidienne correspondent à une évolution de la mentalité de la pré-renaissance. L'Homme est au centre de ses inquiétudes. Avec l'humanisme naît un nouveau regard sur l'environnement de l'homme. En point final, le héron dans son attitude dressée immobile et solitaire, sur un seul pied, évoque la contemplation, la joie du contemplatif et par extension, la joie spirituelle. Les personnages se meuvent, communiquent, mais semblent collés, sur un fond inerte comme une tapisserie des « mille fleurs ».

Tout autre est l'exécution du haut du tableau. Avant d'atteindre la dernière partie, notre regard est arrêté par la rivière qui correspond à une ligne de construction du tableau. La rivière est un obstacle, ou un chemin. Elle isole la montagne de la pâture. La montagne c'est le temps du désert, de la lutte avec soi-même à la recherche de son identité, temps de méditation, de purification, et terme de l'ascension spirituelle. Au sommet de la montagne il y a l'Eglise.

L'obstacle de la rivière peut être contourné. Un pont va unir les deux rives et rétablir le passage. Le pont met l'homme sur une voie étroite où il rencontre l'obligation de choisir. Sur ce pont passe le fou, le voyageur errant, pour qui rien n'est acquis. Il n'a jamais fini de chercher, il symbolise l'irrationnel inhérent à tout être. Il suggère que subsiste en nous une part qui se moque des règles. « *Sembler être fou, est le secret des sages* » dit Eschyle. Le fou est un arcanes majeur du Tarot (Le Tarot, celui de Visconti Sforza, remonte au XV^e siècle. Vingt-deux arcanes majeures, cartes symboliques ou allégoriques décrivent les forces matérielles ou spirituelles, miroir du monde à travers lequel l'amateur nourrit sa pensée). Que dire de l'homme vu de dos, l'altruiste, l'anonyme qui est sur notre chemin ? Le bienveillant prêt à accepter le mystère de l'autre.

Le passeur vient de débarquer, l'ermite ou le pèlerin, autre arcanes du Tarot. Détaché du monde et de ses passions, déterminé, il se déplace d'un pas rapide vers un but, c'est l'homme en marche vers sa destinée. Et si le chemin de son accomplissement était aussi l'histoire de chacun. Le bâton symbolise l'épreuve et l'endurance, le chemin laborieux par lequel doit passer tout pèlerin. Le Fou et l'Ermite font sans doute allusion aux ordres franciscain et dominicain. Ils montrent les voies multiples de vie entre lesquelles l'homme doit choisir, ils expriment la liberté de l'homme.

Sur la rivière une famille cane et ses canetons « *chémient* ». Le canard, le plus sûr des guides, est seul à connaître tous les chemins, sur terre, dans l'air, sur l'eau. C'est aussi la fidélité dans le mariage. Puis un cygne, célibataire. Comme le canard, par ses plumes impénétrables il s'isole du monde, se préserve intérieurement. C'est un oiseau immaculé dont la blancheur et la grâce sont une vivante épiphanie de la lumière. C'est la révélation, qui annonce la lumière de la transfiguration. Au Moyen Age la mort du cygne est une allégorie du martyr.

La découverte de l'étendue de la terre, le développement topographique des premières cartes va conduire les peintres à la représentation du cosmos. On y trouve la synthèse de tous les aspects du monde : rivière, mer, montagne, prairie.

Le Maître d'Amiens, à l'instar de Patinir (14), va dépasser la notion de perspective linéaire déjà maîtrisée, depuis plus de cinquante ans en Italie et unifiée par la lumière en Flandres. Il a une façon de percevoir le paysage, à vol d'oiseau, en vue panoramique, déterminée par la couleur, la lumière. Dans ce merveilleux triangle de quelques dizaines de cm², le peintre s'est complu à étirer un long fleuve tranquille de quelques kilomètres qui serpente jusque... là-bas, où il se perd dans la ligne bleutée des arbres. Le fleuve, comme un miroir, reflète le ciel et lui confère sa luminosité, grâce au procédé de la peinture à l'huile qui permet de conserver à la matière picturale sa transparence. La lumière est captée par les différentes couches de glacis et donne sa limpidité à l'eau. Mais au-delà de ce côté technique, cette conception de l'espace apporte au fleuve la dimension de l'universalité.

A dessus du héron, des pèlerins s'apprêtent à remonter le fleuve. La barque près de la rive est le symbole immémorial de la destinée humaine. On pense à la barque de Caron, à la barque sacrée en Egypte. Dans la mythologie irlandaise, elle est le moyen du passage vers l'Autre monde. Dans la symbolique chrétienne, c'est encore l'image de l'Eglise.

Plus haut, les voyageurs distinguent une grotte ; c'est l'image de l'inconnu, le voyage intérieur. La symbolique est double : élévation de l'âme ou descente aux enfers. Elle représente un lieu de naissance ou de résurrection, un lieu de manifestation du sacré hors du temps et de l'espace.

Plus loin un château précède une tour. La tour évoque Babel, la « porte du ciel ». Ici, elle semble l'antichambre du château, lieu d'attente avant l'engagement par le pont à trois arches vers le château blanc. Sa situation l'isole, l'accès en est difficile. Aussi inaccessible que désirable, il figure parmi les symboles de la transcendance, la Jérusalem céleste, ou l'accomplissement d'une destinée parfaitement remplie, d'une perfection spirituelle. Dans l'ombre du château il y a une fine barque, dans la lumière, un voilier. Se fondant dans les arbres, le château noir est le désir condamné à rester à jamais inassouvi ; ce serait l'image de l'enfer du destin fixé sans espoir de retour ni de changement, le château vide à l'exception de l'Ame solitaire qui erre

sans fin.

L'eau a déjà la couleur du ciel, elle l'accueille mais ne le rejoint pas, séparée par la colline qui symbolise « l'autre monde ». Mais le ciel se déchire, les nuages s'écartent, la lumière fait irruption, Dieu se manifeste dans l'éclat de sa gloire, il se révèle, présent au milieu de l'éternelle clarté.

Enfin voici la Trinité sur fond d'or d'influence est byzantine. L'or est à la fois matière noble par excellence qui ne s'altère pas et reflet de la lumière céleste, dont l'éclat est aveuglant.

Dieu le Père portant la tiare pontificale tient dans la main le globe terrestre dont il est le créateur.

Dieu le Fils en Christ ressuscité à la droite de Dieu le Père, revêtu d'un manteau rouge couleur du sang, donc de la vie et du feu de l'Amour. Il porte sa croix comme un étendard signe de son triomphe sur la mort.

Dieu Saint Esprit, synthétise l'Amour entre le Père et le Fils qu'il fait rejaillir sur l'Homme sous forme de rayons, parcelles d'Éternité.

Au bout des rayons de lumière, l'homme qui est au bord de la rivière perçoit son reflet, dans l'image de la Trinité. Il se sait uni à la mort et à la résurrection du Christ.

Conclusion : le prêtre, le sculpteur et le peintre

Le commanditaire, Andrieu Després, prêtre, a su transmettre sa pensée, ses convictions, sa foi au Maître d'Amiens.

Le peintre a su les traduire, les interpréter avec ses connaissances, sa sensibilité, son coup de pinceau nerveux, spontané et expressif. Il a su collaborer avec le Maître sculpteur sur le thème de l'arbre de Jessé. Sa mise en page est poétique. Même s'il n'est pas le seul acteur, le peintre en est le chef d'orchestre.

Le Puy de 1519 avant d'être beau doit être « vrai », c'est la mémoire d'une culture, d'une croyance, celles du XVI^e siècle ; il rend témoignage d'un passé qui fait partie de nos racines.

L'œuvre des trois complices nous émeut parce qu'elle est sincère, et que ce qu'ils ont dans le cœur devient éternel savoir.

Notes et bibliographie

(1) Les dimensions du tableau sont de 162 X 87 cm (peinture) et 380 X 126 cm (cadre).

(2) Jacques Foucart, catalogue de l'exposition *Le XVI^e siècle européen : peintures et dessins dans les collections publiques*, Musée du Petit Palais (1965-1966).

(3) plantes répertoriées par Daniel Carbonnel.

(4) Vera Lewijse, commentaires sur l'exposition *Peintures anversoises pour le marché européen*, Musée des Beaux Arts d'Anvers (2005).

(5) Albrecht Dürer, *Journal de voyage aux Pays-Bas*, Les Editions de l'Amateur, Paris (2009).

(6) Max Friedländer, *Altniederländische Malerei*, tomes XI, Berlin, (1934) et XIV, Leyde, (1937).

(7) Anne Marie Lecoq, Le Puy de 1518, la loi du genre et l'art de la peinture, *Revue de l'Art* n° 38 (1977).

(8) dimension du tableau : 121 X 177 cm

(9) voir mon article « Sur le tableau de la confrérie du Puy d'Amiens, la Vierge au Palmier », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 2e trimestre 1991.

(10) Charles Sterling, La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV^e siècle, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1979, 1981, n. 86, p. 48 et n. 94, p. 49.

(11) Kristiane Lemé, *Les stalles de la cathédrale d'Amiens*, Picard, Paris (2008), p. 73, introduction précoce de la renaissance en Italie.

(12) d'après *l'Album Archéologique* de la Société des Antiquaires de Picardie.

(13) dans *L'anatomie universelle du corps humain*, Livre XVIII (1561), Ambroise Paré félicite la nature « d'avoir ainsi transmué le sang en couleur blanche par la vertu lactifiante des mamelles... », voir aussi « donner son sein, c'est donner son sang ».

(14) Alejandro Vergara, *Patinir, Essays and Critical Catalogue*, catalogue de l'exposition du Museo del Prado (2007).