

Représenter Notre-Dame d'Amiens de la Renaissance à la Révolution française : un référentiel multiple ?

Samuel Devisme, docteur en histoire de l'art moderne

L'idée de cette communication a germé en consultant des estampes anciennes de différentes villes. Les plans, les profils, les vues de villes se développèrent considérablement dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Les villes de France furent alors l'objet de nombreuses représentations et Amiens fut ainsi abondamment illustrée. Elle le fut d'autant plus qu'elle se trouvait proche de la frontière Nord du royaume de France, une ville stratégique vers Paris durant tout le XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle. En figurant la ville d'Amiens, de nombreux artistes ou cartographes durent reproduire les traits des principaux bâtiments de la ville dont, évidemment, la cathédrale.

Ainsi, du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle, Notre-Dame d'Amiens jouit d'une postérité plastique importante qui n'égalait toutefois pas celle de ses consœurs de Paris ou encore de Reims. Ceci étant, les représentations sont nombreuses et, surtout, très variables dans leurs formes et dans leur qualité figurative. Les estampes dominent le corpus et elles mettent en avant des représentations d'une grande hétérogénéité.

Ce sont ces figurations que nous souhaiterions questionner en tentant de comprendre pourquoi de telles différences existèrent et quelles significations pouvaient-elles avoir à l'époque de leur production. Pour ce faire, il convient de détailler le corpus et de le présenter, d'explicitier les différences figuratives par les techniques utilisées et de donner quelques pistes de lecture et de compréhension. Nous vous invitons donc à une immersion dans les méandres d'une enquête en cours...

I/ Du constat au corpus

A/ Différences figuratives avec le sujet

Les différences entre les images et leur modèle sont presque un invariant que l'on constate quasi systématiquement. Cependant, ces différences peuvent être un constat initial indispensable pour mener une étude sur la signification qui résulte de cette dissemblance. En créant une représentation – même médiocre – l'artiste propose sa lecture du modèle et nous invite à le suivre notamment grâce à ces différences plastiques.

Dans le cas de la cathédrale d'Amiens, la différence est visible sur un « Vrai portrait de la ville d'Amiens »¹ réalisé par un anonyme italien vers la fin du XVI^e siècle (fig. 1). Notre-Dame est plutôt bien située dans la ville et représente une grande église avec nef, transept, bas-côtés, flèche à la croisée du transept et deux tours. Ces dernières sont surprenantes. Elles sont symétriques et coiffées, si ce n'est de flèches, à tout le moins d'un petit toit hérissé.

En consultant d'autres plans, des différences tout aussi notables sont perceptibles (fig. 2). En effet, telle gravure montre des tours coiffées de flèches, une croisée du transept surmontée d'une coupole ainsi que deux tours au niveau d'un chevet droit². Telle autre présente bien des tours asymétriques mais ayant toutes deux des flèches, une façade du transept sud juste évoquée et une petite flèche à la croisée du transept³. Que dire de cette autre estampe qui figure la cathédrale avec des tours symétriques et sans

¹ Anonyme, *Vero ritratto dela citta d'Amiens ricuperata dal Christianissimo Henrico IIII re di Francia e di Navarra*, fin du XVI^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, coll. Hennin, 1112.

² Frans Hogenberg, *Abreissung des Navarrischen Legers vor Amiens*, XVI^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, coll. Hennin, 1111.

³ Anonyme, *Siège d'Amiens*, fin XVI^e siècle-début du XVII^e siècle, dessin à la plume, Paris, BnF, coll. Hennin, 1113.

chevet ou encore de cette image qui laisse voir un coq au sommet de la flèche, des tours symétriques, une horloge à la place de la rose de la façade occidentale et un nombre d'étages structurant cette même façade pour le moins étonnant⁴ ? Sont alors résumées ici les principales différences qui existent entre certaines gravures et leur modèle. Toutes les autres différences ne sont que des détails ou des variations avec parfois un élargissement de la façade occidentale ou des invraisemblances pour les besoins artistiques de l'artiste.

Sur une planche, les différences sont encore plus marquées (fig. 3). Frans Hogenberg (1535-1590)⁵ représenta un édifice très éloigné de Notre-Dame d'Amiens⁶. D'ailleurs, sa planche possède un grand nombre d'« erreurs » ou d'« oublis ». Le Nord géographique se trouve vers le bas de l'estampe, les canaux serpentent partout en ville sauf dans le quartier Saint Leu... Tout fut fait comme si la gravure était correctement orientée – le Nord vers le haut – avec les bâtiments et les quartiers bien situés mais la ville de Doullens est placée au sud (*sic*). Quelle que soit l'orientation, la cathédrale gravée par Hogenberg ne ressemble en rien à celle d'Amiens. Est-ce à dire, alors, qu'aucune représentation de l'Ancien Régime ne traduit la physionomie exacte de la cathédrale ?

B/ Hétérogénéité du corpus

S'il n'y avait que des représentations hasardeuses de la cathédrale (fig. 4), il serait éventuellement possible de taxer les artistes de l'Ancien Régime d'incompétence. Néanmoins certaines figurations sont nettement plus exactes ce qui rend le corpus hétérogène dans la manière de « portraiturer » Notre-Dame d'Amiens.

Certaines planches sont donc très fidèles à l'édifice. Il en est ainsi du *Plan de la ville et citadelle d'Amiens* (1700) par Charles Desbordes⁷. Sur cette planche, Desbordes fait état de l'asymétrie des tours, de l'élévation de la flèche à la croisée du transept, des chapelles rayonnantes et axiale au niveau du chevet, d'une rose sur chaque façade... Il reproduisit, semble-t-il, fidèlement le monument. Il en est de même des gravures de Cochin⁸ pour le *Bréviaire de Monseigneur de la Motte* paru en 1746⁹ (fig. 5) ou encore de la gravure d'Antoine Sanson qui sert de frontispice au *Bréviaire de Monseigneur Faure* paru en 1667¹⁰.

⁴ Anonyme, *Profil de la ville épiscopale d'Amiens capitale de la Picardie*, XVII^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, GED-4546.

⁵ Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 17, Leipzig, E. A. Seemann, 1924, p. 306-307 ; Leon Voet, *Frans Hogenberg. De 80-jarige oorlog in prenten*, La Haye, Van goor zonen, 1977 ; Monique Weiss, « Des protestants dans les bois... Les prêches clandestins dans les Pays-Bas espagnols au milieu du XVI^e siècle », in Véronique Castagnet, Olivier Christin, Naïma Ghermani (éds), *Les affrontements religieux en Europe du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 127-138.

⁶ Frans Hogenberg, *Amiens durch anschlag der Hispanischen kriegsleutt eingenomen, den 11 Marcij Anno djn 1597*, XVI^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, coll. Hennin, 1106.

⁷ Charles Desbordes, *Plan de la ville et citadelle d'Amiens*, 1700, gravure à l'eau-forte, Paris, BnF, GED-1861.

Concernant Charles Desbordes, bien peu d'informations sont connues. Il est appelé « ingénieur » par Louis-François Daire (in *Histoire littéraire de la ville d'Amiens*, Paris, Fr. Didot, 1782, p. 283).

⁸ Samuel-Élie Rocheblave, *Charles-Nicolas Cochin, graveur et dessinateur (1715-1790)*, Tours, impr. Arrault et C^{ie}, A. Faucheux, Paris, Bruxelles, 1927 ; Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin illustrateur*, thèse de doctorat, Université de Nanterre, 1984 ; *Idem, Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1790*, Genève, Droz, 1987 ; *Id., Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.

⁹ Charles-Nicolas Cochin, [*Illustrations pour le Bréviaire de Monseigneur de la Motte*], vers 1746, gravures à l'eau forte.

¹⁰ Antoine Sanson, [*Frontispice pour le Bréviaire de Monseigneur Faure*], vers 1667, gravure à l'eau forte [repr. Jean-Luc Bouilleret (dir.), *Amiens*, Strasbourg, La Nuée Bleue, coll. La Grâce d'une cathédrale, 2012, p. 358]. ¹¹ Anonyme, *Siège d'Amiens*, fin XVI^e siècle-début du XVII^e siècle, dessin à la plume, Paris, BnF, coll. Hennin, 1113.

L'hétérogénéité n'est pas que le fait d'une ressemblance plus ou moins affirmée avec le modèle. Elle résulte aussi des techniques artistiques utilisées. Jusqu'à présent, il a surtout été question d'estampes mais Notre-Dame d'Amiens fut aussi immortalisée par le dessin¹¹, la peinture¹¹ (fig. 6) ou l'incision anonyme sous la forme de *graffiti* (fig. 7) avec de grandes disparités quant à la ressemblance. À l'issue de ce premier tour d'horizon des représentations de la cathédrale d'Amiens, il est possible de dégager certaines caractéristiques du corpus. Ce dernier est dominé par le manque de ressemblance entre la figuration et le sujet, par les estampes et par la production d'auteurs français. Cette particularité soulève de nombreuses interrogations car à la proximité géographique ne paraît pas correspondre la fidélité avec le modèle. Si l'origine géographique ne peut, à elle seule, expliquer l'originalité des représentations, l'histoire ou la vie des graveurs, des artistes peut apporter un éclairage précieux pour une meilleure compréhension.

C/ Les artistes Il n'est pas de notre propos ici, de passer en revue tous les artistes qui figurèrent la cathédrale d'Amiens mais d'essayer d'expliquer les choix figuratifs de ceux-ci par leur vie, leur activité et la nature de leur œuvre.

La cathédrale immortalisée par Franz Hogenberg est tellement particulière et les détails si précis malgré l'éloignement de Notre-Dame qu'il faut chercher une inspiration plus germanique, auprès d'un modèle ayant réellement existé. Un rapprochement figuratif permet à l'évocation de la cathédrale picarde d'Hogenberg d'être comparée à la cathédrale de Worms (fig. 8) et dans une moindre mesure à celle de Mayence. Les similitudes sont patentées. La comparaison entre la représentation de la cathédrale d'Amiens et son modèle, l'église épiscopale de Worms n'est pas innocente et trouve sa justification dans la vie de l'artiste. En effet, une grande partie de la carrière de Franz Hogenberg se déroula à Cologne dont Worms est nettement plus proche qu'Amiens. Dans la cité rhénane, Hogenberg publia son œuvre principale, en collaboration avec Georg Braun (1541-1622)¹², *Civitates Orbis Terrarum* en 1572¹⁴. Le rapprochement avec une source allemande est, de surcroît, incité par un autre graveur anonyme dont le travail se retrouve dans un ouvrage¹³ de Michel Cnobbert (1628-1673 ?)¹⁴, publié à Amsterdam et à Anvers en 1666. Dans une planche superposant une vue d'Abbeville et une vue d'Amiens, la collégiale Saint-Vulfran d'Abbeville est appelée, à tort, « Le Domme »¹⁵ comme le nom utilisé en allemand pour désigner les principales églises d'une ville et surtout les cathédrales – « Dom » – comme pour, par exemple la cathédrale de Cologne – « Kölner Dom ».

Ainsi, nombre d'artistes flamands, des Pays-Bas ou du Saint Empire romain germanique, représentèrent les cathédrales étrangères en se fondant sur celles qu'ils connaissaient et qu'ils avaient pu voir chez eux ou à proximité de leur lieu de travail. Cela peut expliquer les différences figuratives dans le cas d'artistes étrangers. Mais qu'en était-il des artistes français ?

Deux exemples illustrent les variations de traitements plastiques concernant Notre-Dame d'Amiens, Sanson et Tassin. Le cas d'Antoine Sanson, membre de la famille de Nicolas Sanson dit Sanson d'Abbeville¹⁶ montre, par son surnom, son enracinement local même s'il fit carrière à Paris. Par

¹¹ Jean-Baptiste Lallemand, *Vue de la ville d'Amiens [prise de la descente du rempart au port]*, années 1780, aquarelle et rehauts de gouache, Paris, BnF, coll. Destailleur, t. 4, 1078.

¹² Ferdinand Geldner, « Braun Georg », *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1955, p. 1955 ; Ronald Vere Tooley, *Tooley's dictionary of mapmakers*, Tring, Early World Press, 1999-2004. ¹⁴ Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Cologne, Georg Braun, 1572.

¹³ Michel Cnobbert, *Fransche merkurius of Bondige Beschrijving van geheel Vrankrijk, en desselfs Landtschappen, Steden, Kastelen, en gedenkwaardigste Plaatzten Benefjes haare Naukeurige Af-teekeningen, in plattegrondt en verschiedt [...]*, Amsterdam, Anvers, 1666.

¹⁴ Jean-Dominique Mellot et Élisabeth Queval (éds.), *Répertoire d'imprimeurs-libraires (vers 1500-vers1810)*, Paris, BnF, 2004.

¹⁵ Anonyme, *Abeville. Amiens.*, vers 1666, gravure au burin in *Fransche Mercurius, of Bondige Beschrijving van geheel Vrankrijk*, op. cit., coll. part.

¹⁶ D'après Henri Herluison, *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Orléans, H. Herluison, 1873, p. 396-

conséquent, dans son œuvre qui sert de frontispice au *Bréviaire de Monseigneur Faure* (fig. 9), il n'eut aucune difficulté à figurer correctement la cathédrale d'Amiens d'autant que son commanditaire n'aurait pas manqué de voir les différences s'il y en avait eu entre l'œuvre et son modèle.

Christophe Tassin (mort en 1660)¹⁷, ingénieur géographe du roi, est célèbre pour ses petits atlas oblongs comme les *Cartes générales & particulières de France et des Royaumes et provinces voisines, avec les plans, profils et eslévations de toutes les villes & lieux de considération* (1633/1635). Dans sa planche intitulée *Amiens*¹⁸ (fig. 10), il ne fit pas grand cas de la ressemblance en oubliant l'asymétrie des tours de la façade occidentale. D'ailleurs, la cathédrale de Tassin se rapproche d'une autre œuvre anonyme intitulée *Profil de la ville épiscopale d'Amiens capitale de la Picardie*¹⁹.

Ainsi d'autres facteurs que l'origine géographique des artistes sont à prendre en compte pour expliquer les représentations relatives à Notre-Dame d'Amiens.

II/ La force de la copie et de l'imprimerie

A/ Un stéréotype ?

Les similitudes entre les représentations de Notre-Dame d'Amiens, d'une planche à l'autre, sont parfois tellement importantes qu'il convient de s'interroger sur la possible édification d'un stéréotype et sa signification éventuelle.

Ainsi l'œuvre publiée par Cnobbert sous le titre *Amiens*, l'estampe de Pierre Mortier (1661/1711)²⁰, ou encore la planche parue dans *Les Delices de la France* en 1685²¹ (fig. 11) sont quelquesunes des œuvres qui reprenaient à l'envi la même vue et le même type de figuration de la cathédrale d'Amiens.

En réalité, il s'agit ici d'un phénomène récurrent dans la gravure. Ce procédé artistique doit beaucoup à l'imprimerie qui fait de l'œuvre, une œuvre multiple dont le nombre d'exemplaires ne dépend que de la demande. De plus, la gravure est une technique se jouant de la répétition et autorisant l'emprunt d'un élément d'une composition à l'autre. Il n'est donc pas juste de parler de stéréotype dans la représentation de la cathédrale d'Amiens mais de copies depuis un modèle initial qui demeure à identifier.

B/ La source ?

Un dessin pourrait jouer ce rôle de modèle initial. L'œuvre à la plume et à l'encre brune de Jan Peeters (1624-1677)²², conservée au musée de Picardie (fig. 12), apparaît comme le modèle tant recherché par

397. Sur la famille Sanson voir : Mireille Pastoureau, *Les Sanson, cent ans de cartographie française (1630/1730)*, thèse dactylographiée, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1981.

¹⁷ Mireille Pastoureau, *Les atlas français (XVI^e-XVII^e siècles), répertoire bibliographique et études*, Paris, BnF, 1984, p. 437-468.

¹⁸ Christophe Tassin, *Amiens*, avant 1634, gravure à l'eau forte in *Les plans et profils de toutes les principales villes et lieux considerables de France*, Paris, chez Melchior Tavernier, 1634, coll. part.

¹⁹ Anonyme, *Profil de la ville épiscopale d'Amiens capitale de la Picardie*, XVII^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, GED-4546.

²⁰ Pierre Mortier, *Amiens.*, vers 1699, gravure au burin, coll. part.

²¹ Anonyme, *Amiens.*, vers 1685, gravure au burin in *Les Delices de la France ou description des provinces et villes capitalles d'icelle comme aussi la description des chateaux et maisons royales, plus celle des nouvelles conquetes avec leurs figures*, Leyde, Jacques Moukee, 1685, coll. part.

²² Jan Peeters, *Vue d'Amiens*, plume et encre brune, lavis brun sur esquisse au crayon noir, Amiens, Musée de Picardie. Sur Jan Peeters voir : C. Leonard, « Jean Peeters le Vieux », in *Le Siècle de Rubens*, cat. expo. (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 15 octobre-12 décembre 1965), Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965, p. 154 ; Sabine van Sprang, « Peeters Jan » in *Le Dictionnaire des Peintres belges du XIV^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 798. ²⁵ Pierre-François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, Depuis l'origine de la gravure*, Tome II, Paris, Basan, Cuchet et Prault, 1789, p. 35 ; Antoine Gabriel Becdelièvre-Hamal, *Biographies liégeoises, ou précis historique et chronologique de toutes les personnes qui se sont rendues célèbres par leurs talents, leurs vertus ou leurs actions*

le prestige de son auteur, la diffusion du travail de Jan Peeters grâce à sa collaboration avec Mathieu Merian (1593-1659)²⁵, la technique utilisée – le dessin – laissant supposer qu’une gravure fut réalisée à partir de cette œuvre...

Toutefois, il reste peu probable que ce dessin non daté de Peeters soit le modèle ayant eu une si grande postérité. Le dessin ne put être connu en France et en Europe que par l’entremise de la gravure opérée par Merian. Or, en 1634, Tassin publia une composition très proche alors que Peeters n’avait que dix ans ! Le modèle initial est donc certainement antérieur. Merian, élève de Claude de Châtillon (1559-1616)²⁶, eut probablement de ce dernier des sources qu’il dut considérer comme de première main. D’ailleurs l’œuvre de Châtillon, sa *Topographie française* fut publiée en 1641, après la mort de l’auteur par Jean Boisseau (mort en 1657)²⁷, le même qui publia un exemplaire de *Profil de la ville épiscopale d’Amiens capitale de la Picardie* avec cette façade symétrique de la cathédrale au centre de laquelle semble prendre place une horloge. Tassin est aussi connu pour reprendre d’autres compositions à son compte puisqu’il « copia à plusieurs reprises les vues et les profils de Claude Châtillon » comme l’a souligné Mireille Pastoureau²⁸. La paternité du modèle initial est à rechercher à la fin du XVI^e ou au tout début du XVII^e siècle.

Ce qui est certain, en revanche, c’est que cette vue fit florès à tel point que Louis Brion de la Tour (v. 1756-1803)²⁹ reprit la même vue et le même type d’édifice en 1792³⁰. Cette œuvre apparaît comme une originalité pour son époque car cela faisait presque un siècle qu’une telle représentation, si copiée, ne s’était plus vue reproduite. Faut-il y voir une contingence liée à la période troublée de la Révolution qui, souhaitant des images mais ayant peu de temps et de moyens financiers, recourut à une figuration éculée ? Cette nouvelle variante d’une estampe à tout le moins du début du XVII^e siècle est encore plus étonnante comparée à la production du siècle des Lumières qui offrait plus de fidélité au modèle.

C/ Le XVIII^e siècle : le siècle de la fidélité ?

Qu’il s’agisse de gravures déjà croisées comme les représentations de Charles Desbordes, des quatre estampes de Cochin, de celle d’Antoine Sanson ou des peintures³¹ de Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803)³², toutes ces œuvres ont en commun de traduire avec exactitude la physionomie de la cathédrale au cours du siècle des Lumières.

Pourtant, en analysant les représentations avec plus de minutie, il apparaît que le XVIII^e siècle ne fut pas la seule époque à laquelle Notre-Dame d’Amiens fut reproduite correctement. À la fin du XV^e siècle et durant le XVI^e siècle, des peintures laissèrent le juste témoignage de l’aspect du bâtiment. Vers 1490, la clôture sud du chœur de Notre-Dame fut embellie par une figuration de la

par des traits de dévouement, de charité, par des fondations philanthropiques, par des travaux, des tentatives, des perfectionnements, des découvertes utiles à l’humanité, etc., Paris, Paul Renouard, 1837-1838, p. 189-192. ²⁶ Antoine-Marie Augoyat, « Notice sur les Chastillon, ingénieurs des armées, sur Claude Chastillon, topographe du roi et sur l’œuvre de cet artiste », *Le Spectateur militaire*, Paris, impr. de L. Martinet, 1856 ; Jean-Pierre Ravaux, *Claude Chastillon (vers 1560-1616) et sa Topographie française, à l’aide de renseignements inédits*, Châlons-en-Champagne, Société des Amis des musées de Châlons-en-Champagne, 1998. ²⁷ Mireille Pastoureau, *Les atlas français, op. cit.*, p. 67. ²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Roger Portalis et Henri Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, t. 1, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1880-1882, p. 288-289.

³⁰ Louis Brion de la Tour, *Amiens, vers 1792 in Jacques de La Vallée, Voyage dans les départements de la France*, Paris, 1792-1802, coll. part.

dans l’ancien diocèse et pays de Liège, les duchés de Limbourg et de Bouillon, et la ville de Maastricht ; depuis les temps les plus reculés jusqu’à nos jours, Tome I, Liège, impr. De Jeunehomme frères, 1836, p. 331-332 ; Jarry de Mancy, Société Montyon et Franklin, *Portraits et histoire des hommes utiles, hommes et femmes de tous pays et de toutes conditions, qui ont acquis des droits à la reconnaissance publique*

³¹ Jean-Baptiste Lallemand, *Vue de la ville d'Amiens [prise de la descente du rempart au port]*, années 1780, Paris, aquarelle et rehauts de gouache, BnF, coll. Destailleur, t. 4, 1078 ; *Id.*, [*Amiens. Vue prise de la maison de M. Jacquin*], années 1780, aquarelle et rehauts de gouache, Paris, BnF, coll. Destailleur, t. 4, 1080.

³² Claude-Xavier Girault, *Essais historiques et biographiques sur Dijon*, Dijon, Victor Lagier, 1814, p. 469470 ; Philippe Le Bas, *France. Dictionnaire encyclopédique*, t. 9, Paris, Firmin Didot, 1843, p. 874 ; Adolphe Siret, *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866, p. 496 ; Pierre Quarré, *Un paysagiste dijonnais du XVIII^e siècle : J.-B. Lallemand, 1716-1803*, cat. expo. (musée des beaux-arts, Dijon, 1954), Dijon, musée des beaux-arts, 1954 ; Claude-Gérard Marcus, *Jean-Baptiste Lallemand : peintre de Dijon, de Rome, de Paris*, Paris, Galerie Marcus, 1996.

façade occidentale (fig. 13). Un Puy²³ de 1520²⁴ ou même un autre Puy de 1605²⁵ donnèrent une représentation fidèle de l'édifice.

Ainsi, en parallèle des gravures dont la fidélité au modèle a été remise en cause, existaient des œuvres illustrant parfaitement la cathédrale d'Amiens. La peinture de la clôture du chœur est une des plus anciennes représentations de l'église épiscopale picarde avec une enluminure réalisée vers 1460/1465 et attribuée au Maître de Coëtivy, elle aussi fidèle. Dès lors, nous constatons deux phénomènes qui coexistèrent :

- Le premier : une série de représentations fidèles mais qui, jusqu'au XVIII^e siècle, eurent peu de postérité et s'inscrivant essentiellement dans un ancrage local, avec un public soit très limité – l'enluminure – soit lui aussi local – la clôture du chœur ;
- Le second : des gravures beaucoup plus grand public, peu fidèles, françaises ou étrangères, qui *illustrèrent* Notre-Dame d'Amiens pour un public n'ayant, en grande majorité, jamais vu la ville d'Amiens.

C'est au sein de ce second groupe d'œuvres que les artistes puisèrent leur inspiration. Au XVIII^e siècle, ces deux ensembles existèrent toujours mais avec de petites évolutions :

- Le second groupe, correspondant au second phénomène, composé des représentations grand public et peu fidèle exista toujours, comme en témoigne l'œuvre de Louis Brion de la Tour ou une estampe d'Odoux, tirée en 1772, présentant Monseigneur de la Motte – évêque – et Monseigneur de Machault – coadjuteur – en prière devant une cathédrale d'Amiens, dans le lointain, avec des tours coiffées de petites coupes. Toutefois, ce courant perdit de son importance au profit du premier ;
- Le premier groupe, correspondant au premier phénomène, quant à lui, devint en nombre de représentations, plus important, diffusant plus largement une image fidèle de la cathédrale. Ce changement s'explique, nous le pensons, par les évolutions au sein du siècle des Lumières. Le goût pour l'étude, pour l'analyse exhaustive si chère aux savants du siècle, trouva également son expression avec les représentations de Notre-Dame d'Amiens. Nombreuses sont les planches, les dessins qui proposèrent alors des coupes du bâtiment ou des reproductions de vitraux. À cette évolution de la pensée, s'ajouta le fait que plusieurs transformations et embellissements intervinrent dans la cathédrale au cours de ce siècle – comme les grilles de la clôture du chœur pour ne citer qu'elles. Les artistes s'évertuèrent alors à établir des coupes, des plans très précis de leur projet.

Si Jean-Baptiste Lallemand représenta correctement la cathédrale au cours du XVIII^e siècle, ce fut parce que le public éclairé se passionnait pour ses vues précises, topographiques, de villes, et que

²³ Nom donné aux peintures commandées par la confrérie du Puy Notre-Dame pour la cathédrale d'Amiens. Sur la confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens voir notamment : A. Breuil, *La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*, Amiens, impr. de Duval et Herment, 1854 ; Georges Durand, *Tableaux et chants royaux de la Confrérie du Puy Notre Dame d'Amiens, reproduits en 1517 pour Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême*, Amiens, impr. Yvert et Tellier, 1911 ; François-Xavier Maillart, « La confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens et sa production artistique et littéraire de 1389 à 1525 », *CAHMER*, Amiens, 2011.

²⁴ Anonyme, [*Palme esluée du Sauveur pour Victoire*], 1520, Amiens, Musée de Picardie, (Puy).

²⁵ Mathieu Prieur, [*Temple illustre de la lumière éternelle*], 1605, Amiens, Musée de Picardie, (Puy).

l'artiste se déplaça beaucoup afin de satisfaire la curiosité de l'engouement de son public pour le détail et le vrai.

Cependant, toutes ces explications n'éclairent toujours pas ce que représenter Notre-Dame d'Amiens signifia durant l'Ancien Régime.

III/ Que représenter avec Notre-Dame d'Amiens ?

A/ L'orgueil d'une ville ?

Avec les Puy, Notre-Dame d'Amiens revêtait trois aspects. En tant que maison de Dieu, consacrée à la Vierge, elle était l'écrin, la chasse de la pieuse image de la mère du Christ, comme le souligne le Puy de 1438²⁶, conservé au Louvre. Même si, vers la fin du premier quart du XVI^e siècle, la Vierge sortit de son temple pour s'inscrire dans la ville ou dans ses environs, la cathédrale servit alors à situer la scène malgré les emprunts à la peinture flamande de la Renaissance et à son goût pour les paysages exotiques. La cathédrale était alors Amiens. C'était elle qui incarnait la ville. Cela est d'autant plus vrai avec le Puy de 1605 où toute la France se réunit autour de la Vierge à l'Enfant, de Notre-Dame et du bon roi Henri IV, faisant de la ville une « citadelle du catholicisme » pour reprendre l'expression d'Olivia Carpi²⁷. Transparut alors le troisième aspect iconologique de la cathédrale qui était l'image de l'orgueil de la ville. Cette image était moins celle de ses habitants que des édiles de la cité qui souhaitaient faire d'Amiens la « clef du Royaume » tant militairement que religieusement. L'affirmation magistrale de son rôle religieux avec une cathédrale nimbée de soleil, servant d'asile à Marie, Jésus et les vrais croyants, tend probablement à occulter ses faiblesses militaires avec la prise par les Espagnols de la ville en 1597. Cette prise fut illustrée par Hogenberg dans une gravure (fig. 2) contemporaine du Puy de 1605. La différence de traitement au niveau de la cathédrale n'est pas seulement due aux techniques artistiques utilisées, où la peinture se prête davantage à la traduction de la noblesse, de la majesté. Cette différence est présente dans la composition même. Chez Hogenberg, la cathédrale n'est qu'un bâtiment de la ville, certes imposant, parmi d'autres. Chez Prieur, auteur du Puy, Notre-Dame est allégorisée voire divinisée pour pouvoir venir se marier parfaitement avec la nature de son hôte, Marie.

Représenter Notre-Dame d'Amiens peut aussi avoir une autre signification qui n'est pas si éloignée de celles précédemment étudiées.

B/ Appartenance à un diocèse ?

Il s'agit ici d'un corpus assez singulier constitué de *graffiti*³⁸, incisés sur les murs extérieurs de l'église Saint-Denis de Paillart, au Nord de Breteuil, dans l'actuel département de l'Oise.

Même si le traitement figuratif est assez maladroit, la grandeur de l'édifice et de l'œuvre plaide en faveur d'un bâtiment religieux très imposant à l'instar d'une cathédrale. Ce qui permet de relier ce *graffito* (fig. 7) à Notre-Dame d'Amiens réside dans l'asymétrie des tours de la façade occidentale, les fleurs de lys sur le faitage de la toiture, voire l'évocation du Beau Pilier à l'extrémité droite de l'incision. Dès lors, est-il raisonnable d'assimiler toutes les représentations de grands édifices religieux de Paillart comme étant des images de la cathédrale d'Amiens ?

Si l'asymétrie des tours semblent être encore présente et que les arcs boutants du chevet peuvent y faire penser, la confusion des traits invite à davantage de circonspection. Toujours est-il qu'il s'agit d'œuvres rares par leur taille et par leur concentration. Pour expliquer cette singularité, il faut certainement replacer la paroisse de Paillart dans son contexte d'Ancien Régime. Si aujourd'hui le village appartient au département de l'Oise, avant la Révolution française, il relevait du diocèse

²⁶ Maître des Heures Collins, *Le Sacerdoce de la Vierge*, 1438, huile sur bois, Paris, Musée du Louvre, (Puy).

²⁷ Olivia Carpi, « Une "Citadelle du catholicisme" » in Jean-Luc Bouilleret (dir.), *Amiens, op. cit.*, p. 437. ³⁸ Concernant les *graffiti*, voir : Christian Montenat et Marie-Laure Guiho-Montenat, *Prières des murs. Graffiti anciens XVII^e-XVIII^e siècles aux murs extérieurs des églises. Picardie, Normandie, Ile-de-France, Beauvais, GEMOB, 2003.*

d'Amiens, à la limite avec celui de Beauvais. Faut-il y voir l'affirmation de l'appartenance à ce diocèse²⁸ ? Une inscription à proximité nous apprend que l'évêque d'Amiens vint à Paillart le 18 mai 1750. Est-ce alors à cette occasion que les *graffiti* furent réalisés ? Ou faut-il y voir, comme nous le supposons, une dédicace postérieure aux *graffiti* qui vient compléter, dans l'esprit du graveur, le dessin ?

Ce qui est certain c'est que la singularité de ces œuvres, si elle rend l'interprétation plus délicate, invite à s'interroger sur une autre nature, une autre signification à donner à la représentation de Notre-Dame d'Amiens.

C/ Représenter Notre-Dame d'Amiens est-ce représenter une cathédrale, un monument ?

Durant l'Ancien Régime, représentait-on la cathédrale d'Amiens ? Cette question, pour saugrenue qu'elle soit surtout à l'issue d'une telle démonstration, conduit à réfléchir sur ce qu'était Notre-Dame d'Amiens de la Renaissance à la Révolution française. Était-ce le monument emblématique de la ville, semblable à aujourd'hui, avec les mêmes évocations ?

À cette dernière question, les Hogenberg, les Tassin, les Brion de la Tour et les Mortier semblent bien n'avoir fait que peu de cas du monument tant leurs représentations paraissent dénuées de toute considération pour l'aspect réel de l'édifice. Pour eux, le bâtiment n'était qu'un des éléments figuratifs d'une ville. C'était donc, à leurs yeux, l'agencement des éléments entre eux qui était le plus important. Ne parlait-on pas à cette époque de « *profil* » de la ville, de vrai *portrait* – « *vero ritratto* »

(fig. 1) – de la ville comme nous pourrions le concevoir pour un homme. Ainsi un portrait d'homme donne l'image de l'ensemble du visage de la personne même si, pris individuellement, les éléments qui le composent sont plus ou moins ressemblants, plus ou moins bien traités. Il en allait de même de la ville d'Ancien Régime et faut-il maintenant s'étonner de l'aspect de la cathédrale d'Amiens ? D'autant que le sujet de ces œuvres est bien la ville et non la cathédrale ! L'idée de ville évolue au fil des siècles et ce qui intéresse en elle aussi. Dans le cas des planches étudiées précédemment, c'était bien la ville dans son ensemble qui était « *portraituree* » et souvent avec un intérêt pour son système défensif. Hogenberg ne fit pas autre chose lorsqu'il évoqua la prise d'Amiens en 1597. Même un Charles Desbordes en représentant fidèlement Notre-Dame par deux fois s'intéressait aux remparts comme l'intitulé de l'œuvre le rappelle : *Plan de la ville et citadelle d'Amiens*.

De plus, sous l'Ancien Régime, le statut de Notre-Dame était quelque peu différent d'aujourd'hui. C'était certes une cathédrale mais moins comme monument religieux exceptionnel que comme église de l'évêque. Les termes employés étaient éloquents. Sur les plans, l'édifice est appelé « Nostre Dame »²⁹, « eglise Nostre Damme »³⁰ et parfois d'« Eglise Cathedralle »³¹. *Stricto sensu*, durant l'Ancien Régime les artistes ne représentèrent pas la cathédrale de la même manière que nous, personnes du XXI^e siècle, sommes en droit d'attendre. Entre la représentation du bâtiment sous 991^e Ancien Régime et notre conception archétypale de l'édifice, construit au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, un vaste univers existe. La fascination, n'est pas, loin s'en faut, la même³². L'Ancien Régime y voyait un bâtiment important, prestigieux, mais avec un but utilitariste – ce qui n'ôtait en rien sa dimension spirituelle. C'était un lieu vivant que l'on transformait au gré des modes, des philosophies et des budgets comme les plans du siècle des Lumières le montrent. Ce n'était pas cet édifice que Ruskin admirait au XIX^e siècle ou que des touristes viennent maintenant visiter. L'aspect de conservation inhérente à tout

²⁸ C'est l'hypothèse que nous privilégions. Voir à ce propos : Samuel Devisme, « Les graffiti sur les murs des églises de l'Oise. Marqueurs d'identité rurale ? », *AnthropoWeb*, 2012 [En ligne, http://www.anthropoweb.com/Histoires_r7.html].

²⁹ Anonyme, *Profil de la ville épiscopale d'Amiens capitale de la Picardie*, XVII^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, GED-4546.

³⁰ Anonyme, *Siège d'Amiens*, fin XVI^e siècle-début du XVII^e siècle, dessin à la plume, Paris, BnF, coll. Hennin, 1113.

³¹ Charles Desbordes, *Plan de la ville et citadelle d'Amiens*, 1700, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, GED-1861.

³² Pour s'en convaincre, il suffit de lire le catalogue de l'exposition *Cathédrales, 1789-1914, Un mythe moderne* : Sylvain Amic et Ségolène Le Men (dir.), *Cathédrales, 1789-1914, Un mythe moderne*, cat. expo. (Rouen, musée des beaux-arts, 12 avril-31 août 2014 ; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 26 septembre 2014-18 janvier 2015), Paris, Somogy-Musées de Rouen, 2014.

monument a gravé dans le marbre une représentation de la cathédrale d'Amiens, respectueuse du modèle, du monument. Cet aspect devait être étranger aux hommes de l'Ancien Régime, transformant leur regard sur l'édifice voire l'édifice lui-même.

Représenter Notre-Dame d'Amiens est donc bien un référentiel multiple au sens où le bâtiment focalise les conceptions de chacune des époques qu'il traversa. C'est aussi un référentiel multiple en ce qu'il offre plusieurs référentiels parfois forts distincts. C'est aussi un référentiel multiple car son image ne revêt pas la même signification d'une représentation à l'autre et ce même dans une unité de temps identique.

Représenter Notre-Dame d'Amiens sous l'Ancien Régime n'était pas qu'une question de ressemblance. Les différences, les singularités sont encore plus significatives et invitent l'amateur à une relecture parfois identitaire du bâtiment ou du document.



Figure n°1 :
Anonyme, *Vero ritratto dela citta d'Amiens ricuperata dal Christianissimo Henrico III re di Francia e di Navarra*, fin du XVI^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, coll. Hennin, 1112, détail.



Figure n°2 : Frans Hogenberg, *Amiens durch anschlag der Hispanischen kriegsleutt eingenomen, den 11 Marcij Anno djn 1597*, XVI^e siècle, gravure à l'eau forte, Paris, BnF, coll. Hennin, 1106, détail.

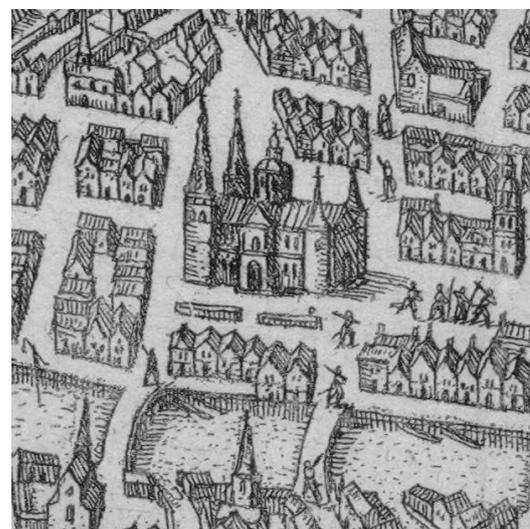


Figure n°3 : Frans Hogenberg, *Abreissung des Navarrischen Legers vor Amiens*, XVI^e siècle, gravure



Notre-Dame d'Amiens, côté sud.



Notre-Dame d'Amiens, côté nord.

Frans Hogenberg, *Amiens durch anschlag der Hispanischen kriegsleutt eingenomen, den 11 Marcÿ Anno djn 1597*, XVI^e siècle, Paris, BnF, coll. Hennin, 1106, gravure à l'eau forte, détail.



Figure n°4 : Comparaison autour d'une planche de Frans Hogenberg, entre la représentation et le modèle.



Figure n°5 : Figures n°6a ; n°6b ; n°6c et n°6d : Charles-Nicolas Cochin, [*Illustration pour le Bréviaire de Monseigneur de la Motte*], vers 1746, gravure à l'eau forte [repr. Jean-Luc Bouilleret (dir.), *Amiens*, Strasbourg, La Nuée Bleue, coll. La Grâce d'une cathédrale, 2012, p. 444-445].



Figure n°8 : Comparaison entre la représentation de la cathédrale d'Amiens par Frans Hogenberg et la cathédrale de Worms.

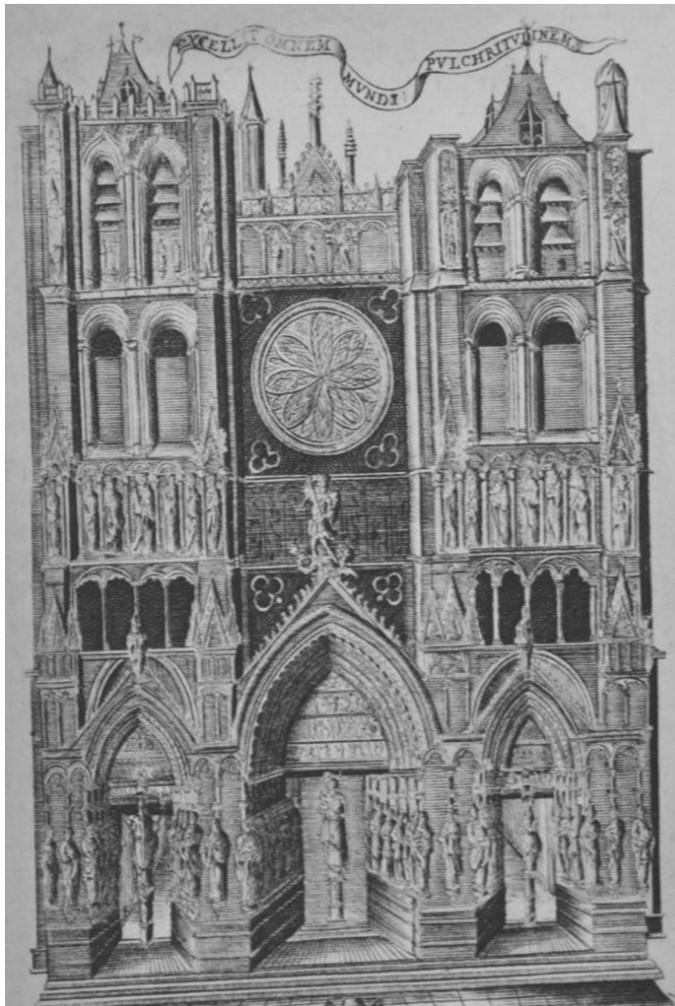


Figure n°9 : Antoine Sanson, [*Frontispice pour le Bréviaire de Monseigneur Faure*], vers 1667, gravure à l'eau forte [repr. Jean-Luc Bouilleret (dir.), *Amiens*, Strasbourg, La Nuée Bleue, coll. La Grâce d'une cathédrale, 2012, p. 358].

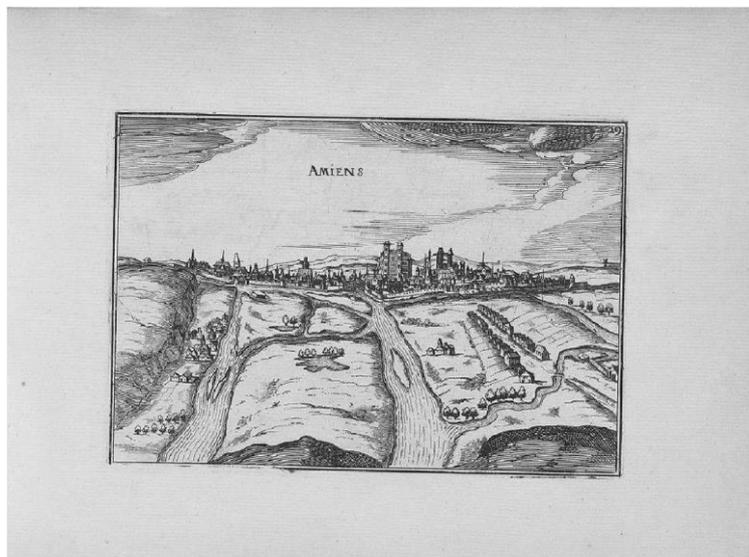


Figure n°10 : Christophe Tassin, *Amiens*, avant 1634, gravure à l'eau forte in *Les plans et profils de toutes les principales villes et lieux considerables de France*, Paris, chez Melchior Tavernier, 1634, coll. part. (œuvre et détail).

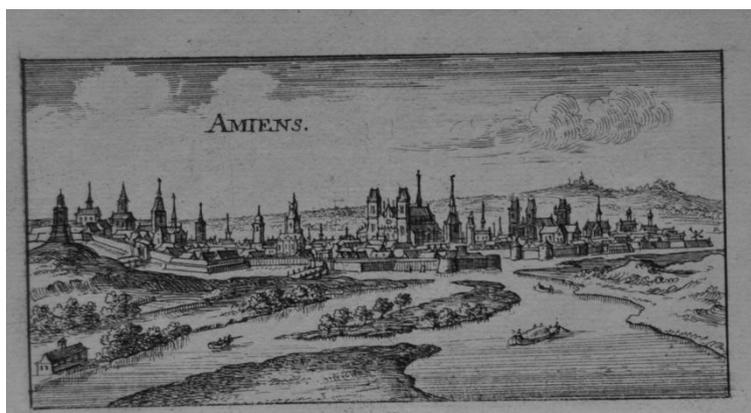


Figure n°11 : Anonyme, *Amiens.*, vers 1685, gravure au burin in *Les Delices de la France ou description des provinces et villes capitales d'icelle comme aussi la description des chateaux et maisons royales, plus celle des nouvelles conquetes avec leurs figures*, Leyde, Jacques Moukee, 1685, coll. part.



Figure n°12 : Jan Peeters, *Vue d'Amiens*, plume et encre brune, lavis brun sur esquisse au crayon noir, Amiens, Musée de Picardie.



Figure n°13 : Anonyme, [*Notre-Dame d'Amiens*], vers 1490, peinture murale, Amiens, Cathédrale Notre-Dame, clôture sud du chœur, détail.