



HAL
open science

”Jean Beugier et le puy de 1499 : deux belles découvertes”, et notices cat. 9, 10, 11, 12, 27, 30, 33 et 34, p. 64-70, 103-105, 127-129 et 132-133.

Stéphanie Deprouw-Augustin

► **To cite this version:**

Stéphanie Deprouw-Augustin. ”Jean Beugier et le puy de 1499 : deux belles découvertes”, et notices cat. 9, 10, 11, 12, 27, 30, 33 et 34, p. 64-70, 103-105, 127-129 et 132-133.. Les Puy d’Amiens, chefs-d’oeuvre de la cathédrale Notre-Dame, 2021. hal-03279378

HAL Id: hal-03279378

<https://hal.science/hal-03279378>

Submitted on 30 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphanie Deprouw-Augustin, huit notices pour le catalogue d'exposition **Les Puy d'Amiens, chefs-d'œuvre de la cathédrale Notre-Dame**, Dijon : Faton, juillet 2021 :

- p. 64 « Jean Beugier et le Puy de 1499, deux belles découvertes »
- p. 65, **cat. 9** : *Portrait de Marguerite d'York (1446-1503)*
- p. 66-68, **cat. 10** : Puy de 1499 — *Arbre portant fruit d'éternelle vie*
- p. 69, **cat. 11** : *Vierge de tendresse*
- p. 70, **cat. 12** : *Lactation de Saint Bernard / au revers : Vanité*
- p. 103-105, **cat. 27** : Puy de 1525 — *Pour nostre Foy militante comtesse*
- p. 127-129, **cat. 30** : Puy de 1548 — *Triomphe exquis au chevalier fidele*
- p. 132, **cat. 33** : *La Vierge et l'Enfant avec sainte Elisabeth, le petit saint Jean et deux anges*
- p. 133, **cat. 34** : *La Justice*

NB : dans l'ouvrage, la numérotation des notes reprend à 1 à chaque notice. Nous adoptons ici une numérotation continue.

p. 64

Jean Beugier et le puy de 1499 : deux belles découvertes

Stéphanie Deprouw-Augustin

Dans le dernier quart du XV^e siècle, la cité d'Amiens connaît un important essor grâce à la reconstruction consécutive à la Guerre de Cent Ans. Ce n'est qu'en 1477 qu'Amiens revient pleinement dans le domaine royal français, quittant la sphère d'influence bourguignonne. Si l'on en croit les archives comptables de la ville, admirablement préservées, deux peintres obtiennent alors les plus prestigieuses commandes : Ricquier Haurroye et Jean Beugier. Au premier sont attribués, sur la base de la vraisemblance, les volets du puy de 1501 conservés au musée de Cluny (**cat. 16**). Le second n'était jusque-là connu que par une vingtaine de mentions d'archives, de 1472 à 1505. Marc Gil a justement fait remarquer que l'on trouvait déjà sa trace en 1468 à Bruxelles¹. D'un autre côté, au fil de la restauration du puy de 1499 dans les ateliers du C2RMF entre 2017 et 2019, sont apparus des rapprochements stylistiques avec un peintre que l'on croyait jusqu'alors bruxellois, le

¹ GIL 2011.

« Maître des Portraits princiers » ainsi baptisé par Max Friedländer en 1926². Le corpus de cet artiste se compose actuellement d'une trentaine de peintures et d'un dessin³ ; quelques compositions perdues sont connues par des copies dessinées dans le Recueil d'Arras⁴. Sa production se caractérise par l'emploi de panneaux de petit format, ce qui a semble-t-il favorisé leur conservation jusqu'à nos jours. Les cadres ou les revers des tableaux sont souvent ornés d'armoiries et autres signes permettant d'identifier les commanditaires, mais dans deux cas, nous croyons que le peintre a revendiqué ses œuvres par l'emploi d'un monogramme (IB ou ajehb). La présente exposition consacre la redécouverte de cet artiste amiénois, auquel on propose d'identifier désormais le « Maître des Portraits princiers ». Ce genre pictural constitue en effet le fil rouge de sa carrière : du portrait de Marguerite d'York, réalisé vers 1468, alors qu'il était compagnon aux anciens Pays-Bas (**cat. 09**) jusqu'au puy peint en 1500 (**cat. 10**), il fait montre de réelles qualités expressives dans ce domaine, malgré quelques faiblesses (il évite autant que possible de dessiner les oreilles et ses têtes sont un peu grosses en comparaison du corps). Il est capable de trouver un équilibre entre rendu réaliste des traits et noblesse de l'attitude et de la parure, ce qui paraît avoir séduit ses protecteurs. Le seul dessin original connu de l'artiste comporte une étude de tête masculine et deux études de mains, sans doute un portrait de donateur comparable à celui du puy qui nous occupe (Berlin, Kupferstichkabinett). De retour à Amiens, il mène une carrière traditionnelle de peintre polyvalent, souvent sollicité pour la « besogne d'estoffe », c'est-à-dire des travaux décoratifs (polychromie de statues ou autres sculptures monumentales, bannières, enluminure, cartographie, etc.) On lui aussi connaît plusieurs compositions de Vierges à l'Enfant, dérivées de celles de Rogier van der Weyden et traitées de façon miniaturisée et précieuse (**cat. 11**). Dans le puy comme dans la *Lactation de Saint Bernard* (**cat. 12**), Jean Beugier avait même réuni ses deux motifs de prédilection, la Vierge et les portraits. Un autoportrait de l'artiste se trouve probablement à l'arrière-plan des Noces de Cana, dans le *Triptyque des Miracles du Christ* (vers 1492-95), conservé à la National Gallery of Victoria de Melbourne en Australie⁵. Alors que plusieurs

² FRIEDLÄNDER 1926, p. 106.

³ DEPROUW-AUGUSTIN 2020, d'après BÜCKEN et STEYAERT 2013, p. 225-246, les ajouts constituant nos propositions. En sus des œuvres citées en annexe 2 de notre article, l'on voudrait signaler le *Portrait d'un membre de l'ordre de la Toison d'or*, passé en vente chez Christie's Londres du 9 au 30 juillet 2020, lot 1, ex-collections des Ducs de Manchester, Kimbolton Castle ; à dater autour de 1500 et non de 1520.

⁴ CHATELET 2007, cat. 8-1 à 8-3 et 10-5 à 10-8.

⁵ PION 2013.

de ses clients sont des bibliophiles avertis (Louis de Gruuthuse, Adolphe de Clèves, Engelbert de Nassau), la contribution de Jean Beugier à l'enluminure demeure mystérieuse : de même, il est possible que le Maître de Rambures, actif à Bruges et à Amiens entre 1454 et 1480, soit son père Pierre Beugier dit Gendarme, décédé en 1479⁶. Si l'identification du Maître des Portraits princiers éclaire de nombreux pans de ses collaborations flamandes, notamment à plusieurs reprises avec la famille de peintres bruxellois van der Stockt, nous appelons de nos vœux de nouvelles recherches dans le domaine de la miniature.

Outre l'identité du peintre, la seconde trouvaille récente est celle d'un second fragment inédit du puy de 1499, que le musée de Picardie a pu acquérir en vente publique en 2017 (**cat. 10**).

p. 65

Cat. 09

Portrait de Marguerite d'York (1446-1503)

Attribué à Jean Beugier, *alias* le Maître des Portraits princiers

Vers 1468

Huile sur chêne,

H. 20,5 cm ; L. : 12,4 cm

Cadre original

Paris, musée du Louvre, département des peintures, RF 1938-17.

Ce petit portrait de Marguerite d'York en prière se révèle fondamental pour reconstruire la carrière du peintre amiénois Jean Beugier : la coiffe de la troisième épouse de Charles le Téméraire est ornée d'une broche au monogramme IB qui renvoie aux initiales du peintre « Iehan Beugier ». Le modèle est pour sa part identifié à l'aide du collier orné de roses blanches et rouges (allusions à son appartenance à la famille royale anglaise) et des lettres C et M pour Charles et Marguerite. Une petite marguerite orne aussi son corsage, et des perles, son poignet, son collier et sa broche (*margaritae* en latin). La couronne offerte par Marguerite à la Vierge d'Aix-la-chapelle vers 1474 comporte une emblématique similaire⁷.

Cette peinture est la plus ancienne attribuée à Jean Beugier, alors qu'il n'était encore que compagnon : on sait grâce aux archives des ducs de Bourgogne qu'il a au moins séjourné à Bruxelles auprès de Vrancke van der Stockt, et que celui-ci l'a embauché pour prendre part aux décors du mariage de Charles et Marguerite au printemps 1468⁸.

⁶ KREN et Mc KENDRICK 2003 p. 255-257.

⁷ Aix-la-chapelle, trésor de la cathédrale.

⁸ DEPROUW-AUGUSTIN 2020.

Dans ce portrait raffiné, le voile du hennin occupe toute la hauteur du panneau. La position coupée à mi-corps, les mains jointes du modèle suggèrent que ce panneau formait un diptyque avec une Vierge à l'Enfant. Plusieurs compositions sur ce thème sont connues chez le maître des Portraits princiers, que nous avons proposé d'identifier avec Jean Beugier⁹. Il se trouve que la version du Louvre correspond à 1 cm près aux dimensions du panneau attendu, même si sa provenance est différente du présent portrait¹⁰. L'Enfant y tient une pomme et il est à noter que Marguerite dirigerait alors vers lui son regard emprunt de pudeur.

p. 66

Cat. 10

Puy de 1499 — *Arbre portant fruit d'éternelle vie*

Attribué à Jean Beugier

1500

Grand fragment : huile sur panneau de chêne transposé sur chêne

H. 78 cm ; L. 72 cm

Amiens, musée de Picardie, inv. M.P. 1875-207

Acquis par la Société des Antiquaires de Picardie, 1838.

Petit fragment : Huile sur

Huile sur chêne panneau de chêne

H. 25 cm ; L. 17 cm

Amiens, musée de Picardie, M.P. 2017.2.1

Don de l'Association des Amis des Musées d'Amiens. Acquis en vente publique à Caen, 2017.

Offert par Antoine de Coquerel, bailli de Moreuil¹¹ (Somme), ce puy illustre le prestige de ce serviteur du roi en Picardie, à travers le choix de matériaux précieux : bleu de lapis-lazuli pour la mer, et abondance de feuilles d'or rehaussées de glacis dans les brocards, les éléments d'orfèvrerie, les rochers, les flammes, la fontaine (très usée). Le donateur et l'ar-

⁹ BÜCKEN et STEYAERT 2013, cat. 48 et p. 225-245.

¹⁰ Paris, musée du Louvre, RF 2822. MARETTE 1961 cat. 188.

¹¹ Description dans l'escritel de la confrérie : « Anthoine de Coquerel conseiller au siège du bailliage d'Amiens, baillie de Morœul fust esleu maistre du puy le jour de la Chandeleur mil IIIIC IIIIX XIX qui estoit l'an jubilé du grant pardon de Rome. Et à la Chandeleur ensuivant mil VC fist sa feste et olt pour refrain en son tableau : *Arbre portant fruit d'éternelle vie*. » (Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, Ms. 23, f. 16, **cat. 5**).

tiste se sont accordés sur une composition très dense et à la symbolique complexe. La miniature réalisée pour Louise de Savoie la simplifie nettement. Sous l'effet du temps ou de la transposition menée à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, plusieurs visages sont manquants ; à la demande du comité scientifique, certains ont été reconstitués en grisaille par Séverine Françoise et Frédéric Pellas lors de la restauration de 2017-2019¹² (**voir p. 110-112**).

L'identification des personnages fait en partie débat, en particulier pour l'élégant situé derrière Louis XII, dont on décèle l'œil bleu dans le visage détruit. François Séguin propose d'y voir Raoul de Lannoy, chambellan des rois de France depuis Louis XI, capitaine et bailli d'Amiens (1492), honoré d'une chaîne d'or par Louis XI à la suite du siège du Quesnoy en 1477. Il s'appuie sur le gisant de son magnifique tombeau dans l'église de Folleville (Somme). L'idée paraît séduisante, mais elle ne permet pas une lecture globale de l'iconographie. Le cardinal qui offre un fruit de vie éternelle à Louis XII ne saurait être que Georges d'Amboise, son principal ministre. Le fruit forme un jeu de mot avec son nom (framboise/ambroisie/Amboise). Nous avons donc soumis une autre hypothèse : derrière Louis XII figureraient Charles d'Amboise, neveu du cardinal et vice-roi de Milan, et Philippe de Clèves, vice-roi de Gênes. Le panneau fait écho aux conquêtes italiennes du roi de France à l'été 1499. Le pape devait être Alexandre VI Borgia, et l'empereur n'est pas Maximilien I^{er} d'Autriche mais son père Frédéric III, décédé en 1493, reconnaissable à sa barbe. Il se trouve que Philippe de Clèves était sans doute un mécène régulier de Jean Beugier¹³. Impliqué dans l'intérim du gouvernement bourguignon, il avait été déçu par Maximilien, qui n'avait pas tenu ses engagements envers les villes des Pays-Bas (1488), et dès lors, avait refusé de reconnaître la légitimité de l'empereur à gouverner ces provinces. Mis au ban de l'Empire, Philippe était passé au service de Louis XII. Ce fait peut expliquer que Maximilien soit ici évincé. L'autre argument en faveur de Charles d'Amboise, outre la framboise-rébus et le lien avec Philippe de Clèves, est la jeunesse du personnage, plus compatible selon nous avec les traits observés dans le dessin sous-jacent. Deux évêques d'Amiens sont représentés à l'arrière-plan, sans doute Pierre Versé et Philippe de Clèves (cousin de son homonyme déjà cité), du fait du décès de Pierre Versé au

¹² La seule autre intervention de restauration fondamentale documentée est celle de Paul-Albert Moras en 1949.

¹³ Dans ses collections se trouvaient notamment trois petits portraits de son père Adolphe, un d'Englebert de Nassau, un de Philippe le Beau, un de Marguerite d'Autriche. Il est aussi probablement le commanditaire du triptyque des *Miracles du Christ* conservé à Melbourne, National Gallery of Victoria. DEPROUW 2020, *op. cit.*

cours de l'exécution du tableau. Face au donateur, le chapelain est sans doute le doyen du chapitre cathédral, Adrien de Hénencourt, membre éminent de la confrérie du puy d'Amiens (**cat. 8**). Derrière lui se tiennent la reine Anne de Bretagne et ses dames de compagnie.

p. 68

Au second plan se déploie un paysage d'îles enflammées par l'éther, nouveau rébus pour « éternel ». La présence d'un ange porteur de glaive devant la Vierge en partie supérieure confirme que nous sommes dans une représentation apocalyptique. Saint Jean l'Évangéliste lui-même, réfugié sur l'île de Patmos, était manifestement représenté dans la composition, comme en témoigne la miniature. L'éther, cet air enflammé de la mythologie gréco-romaine, avait été repris par Saint Augustin dans sa *Cité de Dieu*, qui inspire ici la répartition de la composition en deux registres, l'un terrestre, l'autre céleste. Grâce au rébus, la force visuelle de la poésie picarde était telle que les poèmes sont devenus tableaux, expliquant l'émergence des puy d'Amiens, alors que les chants royaux du puy de Rouen sont demeurés strictement littéraires. Déjà l'héraldique semble avoir une origine picarde : le plus ancien écu daté remonte à 1146, c'est celui de Raoul de Vermandois (région de Saint-Quentin dans l'Aisne). Dans les puy comme ailleurs, les « armoiries parlantes » sont très courantes — ici ce sont des coqs pour Coquerel — mais dans ce panneau, l'usage de rébus est généralisé¹⁴. Etienne Tabourot, dans ses *Bigarrures du seigneur des Accords* (Paris, 1582) définissait ainsi les rébus picards : « Ce sont équivoques de la peinture à la parole » ; « Quant au surnom qu'on leur a donné de Picardie, c'est à raison de ce que les Picards sur tous les François, s'y sont infiniment plus & delectez. » Et l'auteur de citer Jean Molinet, Clément Marot ou François Rabelais, qui font chacun référence aux rébus de Picardie. Deux livres de rébus picards manuscrits du temps de Louis XII subsistent, l'un sans doute copié sur l'autre lors d'un partage successoral¹⁵. Leur origine n'est pas claire car les filigranes en forme de licornes n'ont pas pu être identifiés, mais la comparaison avec l'art de Jean Beugier mérite d'être faite (**fig. A**). Citons aussi le recueil des œuvres de Jean Miélot, chanoine de St Pierre de Lille, qui s'achève par un rébus sur le nom de l'auteur¹⁶. Jean Beugier emploie un monogramme avec rébus « A(miens)

¹⁴ PASTOUREAU 1976.

¹⁵ BnF Ms. Français 1600 et 5658 (sans doute copié sur le premier, avec une table rédigée par un notaire). CEARD 1986.

¹⁶ Jean Miélot, *Recueil de ses textes*, Paris, BnF Mss. fr. 17001. SCHANDEL 2011.

Jeh(an) B(eugier) » au revers du *Portrait d'un jeune homme de la famille de Fonseca* (Rotterdam, musée Boymans van Beuningen).

Fig. A : Anonyme, « Au cœur portons liesse », *Rébus de Picardie*, vers 1500. Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, ms. Français 1600, fol. 12r.

Le second fragment, pour sa part, montre une fontaine d'où jaillit une source qui alimente les jardins d'un roi, sur une île bordée de flammes : nous l'interprétons comme une représentation de la Fontaine de Siloé à Jérusalem (Cantiques 4,12-15 ; Néhémie 3, 15¹⁷). Le roi qui interpelle ainsi la Vierge en la comparant à une « source des jardins » serait donc Salomon, auteur supposé du Cantique des Cantiques. François Séguin, lorsqu'il a repéré l'objet, a pu faire le lien avec la miniature des *Chants royaux du puy d'Amiens* offerts à Louise de Savoie : la scène se situait en partie supérieure droite du panneau (**fig. B**). L'expert de la vente avait attribué le panneau au peintre et enlumineur Simon Marmion (vers 1425-1489) : cette piste était intéressante parce que l'artiste était d'origine amiénoise avant de mener carrière à Valenciennes, à mi-chemin entre Amiens et Bruxelles. Jean Beugier et lui ont au moins un point commun documenté : c'est Beugier qui est choisi pour restaurer la *Crucifixion* de Marmion qui orne la salle de justice de l'hôtel de Ville d'Amiens, en 1497-98. Le maître d'Antoine Rolin, actif en Hainaut à la même époque et sûrement un élève de Marmion, emploie la même manière de signer que Jean Beugier, sous la forme d'un monogramme (« Et. H » ou « Et. Hr » selon les cas) et devait donc se prénommer Etienne¹⁸. La *Lactation de Saint Bernard* déposée à Cassel montre que Jean Beugier connaissait l'art de Simon Marmion — peut-être depuis son compagnonnage ?

Fig. B : Puy de 1499 commandé par Antoine de Cocquerel, *Balsme donant odeur aromatique* [sic]. Jacques Platel et Jean Pichore, enluminure des Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens, 1517-1518, tempera sur parchemin. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. Français 145, fol. 37v.

¹⁷ Cantiques, 12-15 : « Elle est un jardin bien clos, ma soeur, ma fiancée, un jardin bien clos, une source scellée. Tes jets font un verger de grenadier, avec les fruits les plus exquis (...), Source des jardins, puits d'eau vive, ruissellement du Liban ! ». Néhémie 3, 15 : « (...) le mur de la citerne de Siloé, jouxtant le jardin du roi, jusqu'aux escaliers qui descendent de la cité de David » (traduction de la *Bible de Jérusalem*).

¹⁸ BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Maître d'Antoine Rolin (attribué à), *Heures d'Isabelle de Lalaing dites Heures de Boussu*, à l'usage de Cambrai, vers 1490-1495, Ms. 1185 Réserve, f° 1r°, f° 40v° et 54r° (les lettres P et Y liées par un lacs d'amour sont pour Pierre de Boussu et sa veuve Ysabel de Lalaing). Dans les *Echecs amoureux* d'Evrard de Conti peints pour Antoine Rolin, grand bailli et grand veneur de Hainaut, et son épouse Marie d'Ailly, BnF Mss. Fr. 9197, f. 140v, il signe « ethr », voir LÉGARÉ 2007.

p. 69

Cat. 11

Vierge de tendresse

Attribué à Jean Beugier alias le Maître des Portraits princiers

Vers 1490-1500

Huile sur panneau de chêne

H. 37 ; L. 21 cm

Panneau et cadre taillés dans la masse, polychromie noir et or originale, trous de suspension au revers¹⁹.

Anvers, Museum Mayer van den Bergh, inv. MMB. 0006.

Outre les portraits qui ont fait sa renommée, le peintre Jean Beugier a peint toute une gamme de petits panneaux sur le thème de la Vierge à l'Enfant. Dédiées à la dévotion privée, certaines peuvent avoir été des « œuvres d'étal », destinées au marché local ou à l'exportation. Mais celle qui nous occupe ici, acquise par le collectionneur Fritz Mayer van den Bergh avant 1902, revêt un charme particulier²⁰. L'Enfant Jésus est blotti entre la joue et le sein de sa mère, selon la tradition byzantine de la « Vierge de tendresse ». S'y ajoute le sein dévoilé de la Madone allaitant, caressé par l'Enfant. Sa mère et lui ont le regard baissé, leurs gestes sont pleins de grâce. Le groupe se détache sur un fond d'or mouché de rouge, où l'ombre du cadre et celles de l'Enfant sont suggérées par des glacis bruns. Le peintre semble ne jamais représenter les oreilles de la Vierge. Le bijou de tête renforce la rondeur de la figure.

Au moins deux répliques de cette composition sont connues, l'une passée en vente chez Hampel à Munich le 07/12/2017, l'autre dans le *Diptyque de Guillaume Bibaut*, en collection particulière, déposé au Rijksmuseum d'Amsterdam depuis 2019. Guillaume Bibaut ou Bibauc (1484-1535) était devenu provincial des Chartreux de Hollande en 1521 mais la Vierge à l'Enfant du diptyque est plus ancienne. À Berlin et à Manchester se trouvent deux versions plus éloignées et de moindre qualité.

¹⁹VEROUGSTRAETE 1989 p. 121. Version numérique en anglais : p. 317. <http://org.kikirpa.be/frames/files/assets/basic-html/index.html#317>

²⁰BÜCKEN et STEYAERT 2013, cat. 50, avec bibliographie et mention de trois variantes sur le marché de l'art.

p. 70

Cat. 12

Lactation de Saint Bernard / au revers : Vanité

Attribué au Maître des Portraits princiers (Jean Beugier ?)

vers 1500

huile sur panneau de chêne

H. 28,4 cm ; L. 23,4 cm avec cadre original polychrome

Collection particulière, en dépôt au musée de Flandre, à Cassel (Nord), inv. D.2009.1.1.

Ce petit panneau double face devait constituer un volet de triptyque de dévotion privée²¹. Il dépeint la *Lactation de saint Bernard*, et au revers une vanité sous la forme d'un crâne souriant, ceint d'une cordelière décorative. Le miracle de la Lactation veut éclairer l'éloquence surnaturelle de Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153) : au cours d'un rêve, celui-ci a la vision de la Vierge allaitant l'Enfant, et elle lui fait couler dans la bouche quelques gouttes de son précieux lait. Au-dessus de saint Bernard se déroule un phylactère en latin « *Monstra te esse matrem* » (Montre que tu es mère), vers de l'hymne *Ave Maris Stella*, supposé avoir été prononcé par le saint lors de cet épisode qui lui valut le don de savoir prêcher.

La *Lactation de Saint Bernard* est une iconographie prisée à la Renaissance : elle permet aux abbés de réunir en un seul panneau le culte de la Vierge à l'Enfant et leur portrait déguisé. La Vanité au revers tempère cette impudence. Ici, saint Bernard ne porte pas l'habit cistercien, robe blanche et scapulaire noir, mais un habit entièrement blanc. C'est donc un jeune abbé de l'ordre de Prémontré ou un prieur de l'ordre des Chartreux, qui n'a pas pu être identifié. Le panneau a été attribué au Maître des Portraits princiers par Didier Martens²². Nous proposons donc de le rendre désormais à Jean Beugier et à son atelier, car il comporte quelques faiblesses dans le visage assez raide de la Vierge : Jean Beugier avait au moins un fils peintre, Jacques Beugier, documenté à Amiens en 1518²³. Nous pouvons rapprocher ce visage d'une *Vierge au croissant* du même artiste en collection particulière²⁴, et au-delà, de modèles anatomiques chez Simon Marmion, comme le superbe feuillet détaché du Getty Institute de Los Angeles²⁵ (**fig. A**). Les traits de la Vierge comme ceux de l'Enfant en sont très similaires, mais la position de la Vierge est inversée. Jean Beugier a semble-t-il puisé à diverses sources, car le drap d'honneur damassé derrière la Vierge et le petit paysage d'abbaye à l'arrière-plan se retrouvent dans d'autres

²¹ Cf. *Triptyque de la famille Braque* par Rogier van der Weyden, vers 1452, Paris, musée du Louvre, inv. RF 2063.

²² Je remercie Sandrine Vizelier, directrice du musée, de me l'avoir signalé.

²³ Reconnaissance de dette de Jacques Beugier envers Jacques Otigier, verrier, « de 11 livres 6 deniers tournois, pour dépense », le 29 juillet 1518 (Amiens, AM, FF 42, f. 22.) DURAND 1911, p. 178.

²⁴ Inscription au revers « G. L. Houtard, Monceau-sur-Sambre ». Documenté dans le fonds de l'Institut royal du patrimoine artistique belge.

²⁵ vers 1475-80. Ms. 32 (88.MS.14). KREN and Mc KENDRICK 2003 cat. 45 p. 202-203.

versions à peu près contemporaines, signe que ce thème iconographique était alors en train de se figer²⁶.

Fig. A : Simon Marmion (attribué à), *Lactation de Saint Bernard*, vers 1475-80, feuillet de manuscrit détaché, tempera et or sur parchemin, Los Angeles, JP Getty Institute.

p. 103

Cat. 27

Puy de 1525 — *Pour nostre foy militante comtesse*

Anonyme (Albert Cornelis et atelier ?)

1526

Huile sur panneau de chêne

H. 152 ; L. 90 cm

Cadre original en chêne autrefois polychromé

H. 276 cm ; L. 130 cm ; Pr. 32 cm

Classé au titre des Monuments historiques, le 6 juin 1902

Amiens, musée de Picardie, M.P.2004.17.307

Dépôt de l'État, 1907 ; transfert de propriété, 2004.

p. 104

« Noble homme Phelippes de Conty, licencié ès lois, seigneur du Forestel, du Quesnoy et d'Ameri en SanTERS, maieur et capitaine des arbalestriez d'Amiens, à son tour fust esleu maistre du puy le vendredi jour de la purification de la Vierge Marie de l'an mil cinq cens vingt cinq. Et a rendu sa feste l'an ensuivent cinq cens vingt et six en samedi. Et print pour refrain

Pour nostre Foy militante comtesse ».

Ainsi est décrit le puy dans le registre de la confrérie²⁷.

Un autre document éclaire sans doute les modalités de financement du puy²⁸ : en effet, le 21 novembre 1526, « noble homme Maistre Philippe de Conti, seigneur du Forestel, vend 100 sous de cens sur des maisons à Amiens, pour 100 livres tournois à honorable homme Anthoine Louvel, bourgeois et marchand ». En outre, l'an 1528, Philippe de Conty gagne un procès contre le hucher Simon de Mortreul : peut-être s'agit-il de celui qui a réalisé le cadre sculpté de son puy²⁹. Voici pour le donateur³⁰.

²⁶ Cf. *Lactation de St Bernard* anonyme flamande vers 1480, Liège, Grand Curtius (anciennement au musée d'Art religieux et d'Art Mosan), inv. GC.REL.05a.1937.34054 ; voir aussi la version attribuée au jeune Joos van Cleve au musée du Louvre, inv. RF 2230.

²⁷ Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, Ms. 23, f. 25.

²⁸ Amiens, AM, FF 53, f. 24 ; DURAND 1911, p. 202.

²⁹ Amiens, AM, FF 54, f. 95 « hypothèque par procureur par Simon de Mortreul, hucher, et Philipperon Englart, sa femme, sur deux maisons rue de la Fourbisserie, pour sûreté de 4 livres de cens envers noble homme Maître Philippe de Conty, seigneur de Forestel, 13 mars 1527 (v. st.) ».

³⁰ Ses armoiries, d'or au lion de gueules, sont très courantes en France. La date se trouve comme gravée dans le prie-dieu juste en-dessous « MV^cXXVI ».

Pour sa part, l'artiste qui a réalisé le panneau n'est pas connu. Nous avons noté des similitudes avec les tableaux d'Albert Cornelis, actif à Bruges de 1512 à 1531³¹. De 1517 à 1522, ce peintre a réalisé avec son atelier un retable du *Couronnement de la Vierge* pour la guilde des chapeliers de la ville, toujours conservé dans l'église Saint-Jacques de Bruges. La qualité de l'exécution fait l'objet d'un procès : la guilde se plaint mais en vain, Albert Cornelis s'étant seulement engagé à réaliser lui-même les carnations. Dans le puy comme dans le Couronnement, les chairs sont montées à l'aide d'une sous-couche rose orangée, rehaussée de glacis blancs pour les lumières. Les pupilles sont simplement indiquées à la pointe du pinceau. Une telle manière est assez rare, même si pour le moment, cette piste d'attribution demeure à confirmer.

Au second plan, derrière la traditionnelle présentation des donateurs et de leurs proches, se déroule un tournoi arbitré par la Vierge et l'Enfant Jésus. Celui-ci porte les insignes de l'Empire (couronne, globe, sceptre). H. Dusevel y voyait une allusion à une fête organisée pour le retour de captivité de François 1^{er} après la bataille de Pavie³², c'est pourquoi les armoiries des combattants sont toutes issues de la famille royale française³³.

A l'arrière-plan gauche, le chapitre cathédral se réunit et décide d'octroyer à la ville son soutien financier afin qu'elle le fasse porter au roi ; à droite, les comptes sont faits et les caisses des receveurs des finances du roi se remplissent. Un document conservé dans les comptes municipaux conforte cette hypothèse : en 1529, la commune rembourse 400 livres à Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre cathédral, « pour prest qu'il avoit fait à ladite ville, pour aider au furnissement de III^m (3000) livres qu'il avait convenu baillier au Roy, pour subvenir aux affaires de son royaume³⁴ ». L'événement illustré dans le puy s'est passé quelques années plus tôt, soit en 1524, soit en 1526. En effet, la ville d'Amiens a été mise à contribution très régulièrement par le roi de France au cours de la période, parfois sous la forme d'emprunts forcés : en 1519, 1521, 1524, 1526-27³⁵. Philippe de Conty a connaissance de ces questions puisqu'il a été maître d'Amiens en 1522³⁶. Il illustre ici la générosité et la fidélité des Amiénois envers leur souverain.

Ce tableau revêt aussi une importance particulière en raison de son histoire matérielle : il est le seul des grands puy d'Amiens de la Renaissance à avoir conservé et son cadre sculpté et son support d'origine. La couche picturale est usée, laissant voir la mixtion orangée jadis rehaussée d'or et les sous-couches des carnations. Son cadre a fait partie de ceux offerts à la duchesse de Berry en 1825 c'est pourquoi, vers 1839, sa composition a été reproduite sans cadre par Louis Duthoit dans une grande enluminure acquise par Alexandre du Sommerard et conservée au musée de Cluny. Son fils Edmond du Sommerard en publie une description accompagnée d'une lithographie de A. Godard en 1846³⁷.

³¹ DEPROUW-AUGUSTIN 2021 ; CAMPBELL 2014, vol. 1, p. 276-297.

³² DU SOMMERARD 1846, chap. VI, pl. IX, cite en bas de l'image une note de H. Dusevel.

³³ Armes du roi de France, du dauphin de Viennois, du duc d'Orléans, du duc d'Anjou et du duc de Berry (DEPROUW-AUGUSTIN 2021).

³⁴ Amiens, archives municipales anciennes (bibliothèque municipale), CC 113, f. 68.

³⁵ HAMON 1994, p. 103, n. 326.

³⁶ LA MORLIERE 1642 (voir Gallica), p. 352.

³⁷ DU SOMMERARD 1846, *ibid.*

Offert par Mgr Chabons évêque d'Amiens à la Société des Antiquaires de Picardie avec le puy de 1519 dans la foulée de l'ouverture du musée³⁸, le puy de 1525 a été classé Monument Historique le 6 juin 1902 et déposé officiellement au musée de Picardie en 1908. La seule restauration fondamentale documentée a débuté en 1984 et été menée par Alain Jarry. En 1986 les joints du support sont recollés par Patrick Mandron et des traverses à galets sont installées au revers. Le cadre est traité en 1993 à l'atelier de Vesoul. La propriété de l'œuvre est transférée à la commune d'Amiens en 2004.

p. 127

Cat. 30

Puy de 1548 — *Triomphe exquis au chevalier fidele*

Geoffroy Dumonstier (attribué à)

1549

Huile sur panneau de chêne

H. 190,5 ; L. 122,4 cm.

Classé au titre des Monuments historiques le 11 mai 1897

Amiens, musée de Picardie, inv. M.P.5436.

Acquis auprès de la commune de Coullemont (Pas-de-Calais) en 1976.

p. 128

Le panneau présente la particularité d'être peint sur une préparation orangée à base de minium de plomb. La composition est cintrée mais le panneau, rectangulaire, n'a été préparé que dans la vue du cadre. Selon le témoignage de Jean Pagès fin XVII^e siècle, l'œuvre comportait un cadre doré, orné de caryatides sculptées, comme en montrent les livres d'heures sous le règne de Henri II³⁹. Le cadre actuel a été adapté au panneau au XIX^e siècle, alors qu'il était présenté dans l'église Saint-Nicolas de Coullemont (Pas-de-Calais). Son exposition parmi les trésors du Département à Arras en 1896⁴⁰ lui vaut d'être classé Monument historique le 11 mai 1897. Déposé par les Monuments historiques au musée de Picardie en 1952, il est montré parmi les chefs-d'œuvre du *Seizième siècle européen* en 1965, restauré entre 1967 et 1968 par l'ébéniste Huot et finalement vendu par la commune de Coullemont à celle d'Amiens en 1976⁴¹. La restauration fondamentale de 2016-2019 a permis de dégager plusieurs campagnes superposées qui masquaient parfois l'original : le char de la Vierge, doré à l'eau et rehaussé de glacis bruns, est devenu plus subtil. En revanche, le manteau bleu de la Vierge, réalisé à base de smalt, a pris une teinte gris-verte irréversible. Le premier plan, surtout dans les carnations, révèle de nombreuses usures qui laissent voir une sous-couche rose opaque. Les ombres sont ensuite montées à l'aide de glacis bruns translucides ; souvent une bonne part du visage est dans l'ombre. Pour ces raisons techniques et par comparaison stylistique avec son corpus dessiné (**cat. 33**), gravé (**cat. 34**) et enluminé, nous proposons de rendre le tableau au peintre

³⁸ *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie* vol. 1, 1838, p. 94.

³⁹ Louis DOUCHET, *Manuscrits de Pagès marchand d'Amiens écrits à la fin du 17^e et au commencement du 18^e siècle, sur Amiens et la Picardie*, Amiens, 1862, vol. 5, p. 287. « L'architrave du cadre de ce tableau, faite de bois doré en sculpture, est soutenu par des pilastres ou colonnes hermétiques formées par deux statues de femmes en demi-bosse sortant de leurs gaines ».

⁴⁰ LORQUET 1896 cat. 1429 p. 148-149.

⁴¹ Jacques FOUCART dans LACLOTTE et CAGAN 1965, p. 274-275.

rouennais Geoffroy Dumonstier (vers 1500-1573)⁴². Ce serait là sa seule peinture de chevalier connue, et datée grâce à la commande du puy. L'année de sa réalisation (1549 nouveau style), Geoffroy Dumonstier est cité par l'avocat De la Marc comme l'un des plus grands artistes rouennais, ce qui suppose qu'il y a établi un atelier⁴³.

Triumphe exquis au chevalier fidèle... Le gentilhomme courtois qui déclare ainsi sa flamme à la Vierge est en fait le donateur Augustin Cousin, chapelain de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, figuré à genoux au premier plan, en habit noir couvert d'un surplis blanc. Le tableau déploie une iconographie anti-luthérienne complexe mêlant références à l'Antiquité romaine, à la foi chrétienne et symboles héraldiques médiévaux, comme l'a brillamment décrit Cécile Scaillierez⁴⁴. Deux licornes blanches chevauchées par des anges couronnés de lierre rappellent les armes de la ville d'Amiens, « de gueules au lierre d'argent, au chef d'azur semé de fleurs de lis d'or », supportées par des licornes. Dans le puy, ce sont elles qui tirent le char antique de la Vierge, iconographie de l'Immaculée Conception en vogue à partir de la fin des années 1520 et empruntée au *Songe de Poliphile*⁴⁵. Le char écrase des livres hérétiques mis à l'index. Des anges musiciens au dessin vif et nerveux volent autour de la Vierge ou suivent son char. Dans les compositions religieuses attribuées à Geoffroy Dumonstier, ils ont souvent tendance à sortir du cadre, comme ici en haut à gauche⁴⁶. L'Enfant Jésus représenté debout, en bambin androgyne, le visage marqué par un audacieux raccourci, tient des propos belliqueux en latin : *MIRARE INSOLITOSNE POMPAE HONORES / PROSTRATE HERESEOS FRUOR TRIOMPHO*. « Ne t'étonne pas des honneurs inhabituels de cette procession : je jouis de mon triomphe sur l'hérésie abattue ».

Fig. A : Maître des Heures d'Henri II, Vision des animaux impurs par St Pierre dans les *Heures d'Henri II*, tempera sur parchemin. Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, ms. Latin 1429, fol. 40r.

Sous les licornes, dans un second registre, la bête de l'Apocalypse à sept têtes d'animaux impurs reprend l'image du *Songe* de saint Paul dans les Actes des Apôtres, chapitre 11. Peut-être l'auteur connaissait-il le maître des Heures de Henri II, actif à Paris au milieu du siècle, qui en donne une version illuminée (**fig. A**). A droite, le groupe de trois personnages du second plan comprend une femme qui désigne un croissant de lune (allusion à l'Immaculée Conception ou à l'emblème d'Henri II ?), un homme en habit germanique occupé à dissenter, certainement un Luthérien⁴⁷ et une femme tenant un livre, qui se bouche la vue et s'apprête à tomber dans les flammes de l'Enfer. Dans cette atmosphère de fin des temps, probable allusion à la lutte contre l'hérésie protestante menée par le jeune roi

⁴² Stéphanie DEPROUW-AUGUSTIN, « Nouvelles propositions d'auteurs pour quatre puy d'Amiens à l'issue de leur restauration », à paraître en 2021 (*Revue des musées de France* ?). Dernier ajout au corpus : CORDELLIER et DECU TEODORESCU 2020.

⁴³ De la Marc, *Chronologia inclytæ urbis Rothomagensis*, Rouen, 1549, p. 10. Amiens n'est qu'à 100 km de Rouen à vol d'oiseau.

⁴⁴ SCAILLIEREZ 2017 cat. 163 p. 422-424.

⁴⁵ DEPROUW, HALEVY et VENE 2011, p. 48-56. RIVIALE 2007, p. 171-209.

⁴⁶ Le dessin sous-jacent est réalisé à la pierre noire et comporte de nombreux changements mineurs de positions, signe d'une recherche de la composition à même le panneau.

⁴⁷ On le comparera pour la gestuelle avec les statues de philosophes antiques gravés par Dumonstier.

Henri II, s'étale à mi-hauteur du panneau un beau paysage fluvial tout en nuances de bleus et de verts, qui rappelle les miniatures de Dumonstier sur les *Usages de l'Astrolabe* au musée du Louvre⁴⁸. Comme d'usage, le premier plan du tableau est occupé par un portrait de groupe autour du donateur agenouillé. Les personnages qui l'accompagnent ne sont pas identifiés : pourquoi ces enfants au premier plan alors que le donateur est prêtre ? Leur modelé un peu faible trahit sans doute l'intervention d'un assistant au stade de la peinture. Les armoiries du donateur, « d'or à trois cœurs de gueules, au chevron du même, chargé de deux trèfles et une étoile d'or » ne sont pas connues par ailleurs, mais à cette époque, un roturier pouvait faire éditer des armoiries.

Nous ignorons comment commanditaire et artiste ont pu se rencontrer, mais si ce dernier est bien celui que nous croyons, il faut rappeler que Sylvie Béguin a proposé de voir Geoffroy Dumonstier jeune dans l'auteur du somptueux manuscrit de présentation des *Chants royaux du puy de Rouen*⁴⁹. Après avoir illustré les poèmes rouennais, Dumonstier aurait pu rechercher une commande plus vaste sur panneau. Le prix-fait, ce contrat notarié fixant la commande, n'est pas connu, mais le 22 décembre 1550, « Maître Augustin Cousin, chapelain de la cathédrale d'Amiens, l'un des maîtres de ladite confrérie » passe contrat devant les échevins d'Amiens afin d'hypothéquer une maison grande rue Saint-Denis « pour sûreté de 8 livres tournois de rente dues à la confrérie du Puy Notre-Dame⁵⁰ ». La confrérie a avancé l'argent à l'artiste, et Augustin Cousin n'a pas été en mesure de rembourser sa dette sous forme liquide⁵¹.

p. 132

Cat. 33

La Vierge et l'Enfant avec sainte Elisabeth, le petit saint Jean et deux anges

Geoffroy Dumonstier (attribué à)

Plume, encre brune et lavis brun sur papier

H. 24 ; L. 15,5 cm

Inscription ancienne : « Jehan Bunel » à l'encre brune, en bas à gauche

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 54416

Assise sur un piédestal, la Vierge tient l'Enfant de la main gauche. Elisabeth, assise de profil sur un siège en bois finement sculpté, approche de la Vierge le petit Saint Jean en prière.

Du ciel descend la colombe du Saint Esprit ainsi que deux anges portant l'un une couronne et une palme (à gauche), l'autre les attributs de la Passion : colonne et fouet de la Flagellation, croix et fagot d'épines pour la Crucifixion. Le regard en demi-lune de la Vierge se porte vers la couronne, et de la main droite elle compte jusqu'à deux.

⁴⁸ CORDELLIER 2011, p. 260-279.

⁴⁹ BEGUIN 1996 ; ORTH 2015, vol. 1 p. 287 et vol. 2, cat. 71.

⁵⁰ Amiens, Archives anciennes (à la bibliothèque municipale), FF 88, f. 21. DURAND, 1911, p. 260.

⁵¹ Ce document ne suffit pas à inférer le coût réel du tableau, qui peut avoir été bien supérieur à 8 livres tournois.

Le projet pour lequel ce dessin a été composé n'est pas connu, mais il comporte une allusion à la royauté française : la couronne que l'ange s'apprête à déposer sur la tête de la Vierge est couverte et fleurdéliée. On peut supposer que la scène fait allusion au sacre de Henri II en juillet 1547. Cette datation paraît cohérente avec les détails de costume que l'on relève dans la phase classique de la Renaissance française : la Vierge porte les cheveux relevés, tenus par une résille ; sa robe porte une encolure carrée. Sainte Elisabeth est assise sur un siège sculpté à balustres et pattes animales.

L'inscription « Jehan Bunel » à la face et celle du revers, à demi-effacée, « Bunel peintre français son... p... » sont sans doute postérieures à la réalisation du dessin et renvoient à un peintre encore très mal connu, ancêtre des Jacob et François Bunel actifs sous Henri IV. La feuille reparait au XIX^e siècle où elle est passée par les collections Destailleur et Chennevières⁵². Préemptée par le Louvre en 2006 sous une attribution au peintre Jacob Bunel (Blois, 1558-Paris, 1614), elle a été rendue à Geoffroy Dumonstier par Dominique Cordellier, qui l'a comparée notamment à l'eau-forte de la *Justice* datée 1547 (**cat. 07**)⁵³. La construction de cette figure de Vierge nous paraît cohérente avec celle du puy dit de 1548. La lumière venant de la gauche plonge chaque fois une large part des visages dans l'ombre.

p. 133

Cat. 34

La Justice

Geoffroy Dumonstier (attribué à)
1547

Gravure à l'eau-forte sur papier vergé

H. 18,2 ; L. 9,9 cm

Orléans, musée des beaux-arts, inv. 2008.0.220.

Le profil droit dans l'ombre, la *Justice* siège sur un trône fait d'un large cuir découpé, devant une niche en bas-relief ovale. La figure est dotée de ses attributs traditionnels, la balance et le glaive. Sa robe entièrement drapée, à manches courtes, comporte une encolure carrée. En plus de sa couronne métallique, un ange la coiffe d'un « chapeau de triomphe » en laurier. La part des ornements est très importante dans la composition : la *Justice* pose les pieds sur un mascarón cornu, la niche ovale est ceinte de chutes de fruits et de fleurs, des satyres s'adosent aux cartouches. Cette emprise de l'ornement sur le sujet constitue la quintessence du style bellifontain. Deux espaces sont laissés en réserve : un cartouche rectangulaire et un médaillon circulaire découpé dans des cuirs : c'est dans le second que la date a été apposée, sans doute par l'artiste, à l'encre brune⁵⁴.

Cette gravure fait partie d'une série d'allégories architecturées dans lesquelles deux pièces sont datées 1547 : la *Justice* d'Orléans et la *Latone* de la BnF, signée en toutes lettres « Geoffroy Dumonstier f.(ecit) / 1547 (**fig. A**) ». Dans le recueil monté de l'artiste à la BnF, publié par Henri Zerner, la Justice est signée « Geoffroy Dumonstier f. » et s'ac-

⁵² PRAT 2007 cat. 149 p. 261.

⁵³ CORDELLIER 2017.

⁵⁴ *Ibid.*

compagne d'une figure de l'*Eloquence* et d'une *Foi triomphant du Mal*, toutes deux signées Geoffroy Dumonstier⁵⁵. La finalité de ces gravures formant un ensemble assez disparate n'est pas connue mais nous avons remarqué que la Latone était employée dans une pièce de la *Tenture de Diane* vers 1550 (Écouen, musée national de la Renaissance, inv. Ec. 1877)⁵⁶. La monumentale Vierge du puy dit de 1548, sur son char à l'antique, se rapproche de ces allégories gravées et nous croyons qu'elle est du même artiste.

Catherine Jenkins a renoncé à cataloguer ces eaux-fortes parmi les gravures de Fontainebleau car nous n'avons aucune preuve qu'elles ont été imprimées au château⁵⁷. En 1547, Dumonstier était-il encore sur place où il est documenté entre 1537 et 1540, installé à Paris ou déjà de retour à Rouen, sa ville natale ?

Fig. A : Geoffroy Dumonstier, Statuette *Latone*, signé et daté 1547, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

⁵⁵ BnF Réserve AA 1 (Dumonstier, Geoffroy). ZERNER 1969, p. 30-34 et pl. non p.

⁵⁶ DEPROUW-AUGUSTIN 2021 (?), *op. cit.*

⁵⁷ JENKINS 2017.

Bibliographie

Sylvie BEGUIN, « Pour Geoffroy Dumonstier », *Ars natura adjuvans, Festschrift für Matthias Winner*, Mayence, 1996, p. 301-310.

Véronique BÜCKEN et Griet STEYAERT, *L'héritage de Rogier van der Weyden, La peinture à Bruxelles, 1450-1520*, Tielt/Bruxelles, 2013, 384 p.

CAMPBELL 2014, *National Gallery Catalogues, The Sixteenth Century, Netherlandish Paintings*, Londres, 2014, 2 vol.

Jean CEARD, Jean-Caude MARGOLIN, *Rébus de la Renaissance, Des images qui parlent*, vol. II, Rébus de Picardie, Paris, 1986, 321 p.

Albert CHATELET, *Visages d'antan, Le Recueil d'Arras (XIV^e-XVI^e siècle)*, Lathuille, 2007

Dominique CORDELLIER (dir.), *Les Enluminures du Louvre*, Paris, 2011, 384 p.

Dominique CORDELLIER, « Dessins inédits de Geoffroy Dumonstier, « imitateur de la manière austère et sauvage » de Rosso Fiorentino », *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*, Cenisello Balsamo, 2017, p. 195-215.

Dominique CORDELLIER et Carmen DECU TEODORESCU, « Une enluminure de Geoffroy Dumonstier sur un dessin de Jean Cousin », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. LXXXII, 2020, n° 2, p. 345-356.

Stéphanie DEPROUW, Olivier HALEVY, Magali VÈNE (dir.), *Geoffroy Tory, imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*, Paris, 2011, 158 p.

Stéphanie DEPROUW-AUGUSTIN, « Jean Beugier, alias le Maître des Portraits princiers, un peintre de la fin du XV^e siècle entre Amiens, Bruxelles et Bruges », *Revue de l'Art*, 2020-2, p. 17-29.

Stéphanie DEPROUW-AUGUSTIN, « Nouvelles propositions d'auteurs pour quatre puits d'Amiens à l'occasion de leur restauration », *Revue des musées de France*, 2021-1 ? (à confirmer).

Georges DURAND, *Ville d'Amiens : Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790, tome VI, série FF (1 à 702)*, Amiens, 1911, 995 p.

Edmond DU SOMMERARD, *Les Arts au Moyen Age*, vol. 5, Paris, 1846, 431 p.

Max FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, t. IV, Hugo van der Goes, Berlin, 1926.

Marc GIL, « Couleur et grisaille dans l'œuvre du Maître de Rambures (Amiens, vers 1454-1490) : l'exemple des *Faits des Romains* du musée Condé de Chantilly (ms. 770) et de la Bibliothèque municipale de Lille (ms. 823) », Marion BOUDON-MACHUEL, Maurice BROCK et Pascale CHARRON (dir.), *Aux limites de la couleur, Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600)*, Turnhout, 2011, p. 141-156.

Philippe HAMON, *L'argent du roi, Les finances sous François 1^{er}*, Paris, 1994, 609 p.

Catherine JENKINS, *Prints at the Court of Fontainebleau, ca. 1542-1547*, Ouderkerk aan der IJssel, 2017, vol. I, p. 25.

Thomas KREN et Scot Mc KENDRICK, *Illuminating the Renaissance, The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles : The J. Paul Getty Museum and London, Royal Academy of Arts, 2003, 576 pp.

Michel LACLOTTE et Adeline CACAN (dir.), *Le Seizième siècle européen, Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, Paris, 1965, 324 p.

Adrien de LA MORLIÈRE, *Les Antiquitez, histoires et choses plus remarquables de la ville d'Amiens*, Paris, 1627, 3^e édition 1642.

Anne-Marie LÉGARÉ, « La réception du poème des Eschés amoureux et du Livre des Eschez amoureux moralisés dans les États bourguignons au XV^e siècle », *Le Moyen Âge* 2007/3-4 (Tome CXIII), pages 591 à 611.

Henri LORQUET, *Catalogue de l'exposition rétrospective des arts et monuments du Pas-de-Calais*, Arras, 1896, 341 p.

Jacqueline MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, 384 p.

Myra ORTH, *Renaissance Manuscripts, The Sixteenth Century*, Londres/Turnhout, 2015, 2 vol.

Michel PASTOUREAU, « L'apparition des armoiries en Occident, état du problème », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1976, 134-2, p. 281-300.

Constantin PION, « Contribution à l'étude du Maître des Portraits princiers, Le Portrait de Marguerite d'York du musée du Louvre », *Koregos*, mis en ligne le 10/10/13, <http://www.-koregos.org/fr/constantin-pion-contribution-a-l-etude-du-maitre-des-portraits-princiers/>

David POTTER, *War and Government in the French Provinces, Picardy 1470-1560*, Cambridge, 1993, p. 251-252.

Louis-Antoine PRAT avec la collaboration de Laurence LINHARES, *La Collection Chennevières, Quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, 765 p.

Laurence RIVIALE, *Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme*, Rennes, 2007, 432 p.

Pascal SCHANDEL, cat. 96 « Jean Miélot : Recueil de textes », Bernard BOUSMANNE et Thierry DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1482*, cat. exp. Paris, BnF et Bruxelles, bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 356-357.

Hélène VEROUGSTRAETE, *Cadres et supports de la peinture flamande, 15^e et 16^e siècles*, Heures-le-Romain, 1989, 354 p.

Henri ZERNER, *The School of Fontainebleau, Etchings and Engravings*, New York, 1969, 216 p.