

Olivier CHRISTIN

## Stratégies sociales et négociations politiques: un tableau de dévotion de l'époque d'Henri IV

Au début du mois de février 1597, le marchand Nicolas Lefranc fut élu maître de la confrérie du Puy Notre-dame en la cathédrale d'Amiens. Comme ses prédécesseurs depuis la fin du XVe siècle, il du se choisir alors une devise destinée à témoigner à la fois de sa dévotion à l'égard de la Vierge et à servir de canevas au concours de poésie qui aurait lieu un an plus tard à l'occasion de l'élection de son successeur. Jouant, comme bien d'autres l'avaient fait avant lui, sur son propre nom, il se donna « Le Franc aux Francs donnant toute franchise » pour devise. Celle-ci figure ainsi sur les tables de marbre noir encadrées d'arcatures blanches réalisées au début du XVIIe siècle. Mais il reste à en comprendre le sens, à moins d'admettre, avec les travaux érudits anciens, que son usage de l'allitération, qui lui permet de mettre en relief le nom du maître bien plus que celui de la Reine des Cieux qu'il invoque pourtant, n'est la preuve d'une décadence de la confrérie et d'un affadissement précoce de la piété des fidèles. En 1906 déjà, Edmond Soyez dénonçait le caractère trivial de ce qu'il appelait une « manie des jeux de mots »<sup>1</sup>. Dans la même veine, un catalogue consacré aux Puys amiénois par un éditeur local en 1997, estime lui aussi que « les refrains eux-mêmes, écrits ou choisis par les maîtres, témoignent déjà de la décadence du genre littéraire dans lequel la rhétorique amiénoise demeurait prisonnière. Ayant probablement épuisé tous les poncifs servant à dépeindre la Vierge, les maîtres eurent recours aux jeux de mots, aux rébus, dans lesquels ils faisaient usage de leur propre nom, ou de leur profession ou corporation »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> E. Soyez, *Notre-Dame du Puy, Notre-Dame de Foy*, Amiens, 1872 et *Le Puy Notre-Dame ancienne confrérie amiénoise*, Amiens, Yvert et Tellier, 1906.

<sup>2</sup> M. Duvanel, P. Leroy et M. Pinette, *La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*, Amiens, Pierre Mabire éditeur, 1997, p. 14 ici : l'essentiel de ce catalogue est en fait une reproduction du manuscrit FR 145 de la BNF.

Ils « détournèrent le genre, voire même le corrompirent au point de le ridiculiser par les rébus et jeux de mots dans lesquels la Vierge était le dernier souci du versificateur ».

La pieuse indignation de ces censeurs anciens et modernes n'emporte toutefois pas pleinement la conviction. Si les maîtres ne se souciaient pas de Marie, pourquoi étaient-ils membres d'une confrérie mariale ? Pourquoi acceptaient-ils cet honneur prestigieux, certes, mais surtout coûteux ? Pourquoi se seraient-ils ridiculisés eux-mêmes aux yeux de tous ? Avant de déplorer la décadence des Puys, il faut donc peut-être se demander ce qu'ils étaient réellement et ce que pouvaient bien signifier une devise apparemment un peu vaine comme celle de Nicolas Lefranc.

### Voir et déclamer : les Puys amiénois à l'époque moderne

La devise à première vue un peu obscure de Nicolas Lefranc s'inscrit en fait dans l'histoire de la confrérie mariale du Puy Notre-Dame et des obligations que celle-ci faisait à ceux qui chaque année en étaient élus maîtres.

Fondée à la fin du XIVe siècle, peut-être à l'imitation d'associations plus anciennes du Nord du Royaume et de la Flandre (Valenciennes en 1229, Douai en 1330, Lille dans le troisième quart du XIVe siècle), la confrérie du Puy Notre-Dame entrelace en effet les pratiques littéraires des Palinods, ces concours de poésie que l'on retrouve dans de nombreuses villes de la fin du Moyen Age, et manifestation de la dévotion mariale. Refondus en 1431, ses statuts décrivent en détail le déroulement de sa fête principale, fixée le 2 février (sauf une durant une brève période de la fin du XVe siècle), jour de la purification de la Vierge. Mêlant obligations religieuses, exercices littéraires, gestes de convivialité, témoignages de ferveur mais aussi de générosité et de joie, les cérémonies au cours desquelles est désigné le successeur du maître

de l'année se déroulent en fait sur deux jours. Les confrères assistent tout d'abord en corps à une messe haute, avant de procéder à l'élection du nouveau maître. Durant la messe, une jeune femme, habillée de rouge avec un manteau doublé de fourrure et entourée d'enfants déguisés en anges, tient dans ses bras un poupon de cire à l'effigie de Jésus<sup>3</sup> ; à l'issue de la messe, elle se rend devant l'autel pour réciter des vers qui évoquent la Présentation de Jésus Christ au Temple, dans une manière de courte pièce ou de courte mise en scène théâtrale qui persiste jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le nouveau maître convie ensuite ses prédécesseurs, des membres du clergé et du chapitre, et les rhétoriciens de la ville à un banquet au cours duquel ces derniers déclament en public les chants royaux qu'ils avaient composés sur la devise que le maître de l'année passée s'était donnée le jour de son élection. L'écriture même de chants royaux qui nous sont parvenus, dans leur forme d'origine ou avec des altérations, les rapproche de la tradition poétique de la Grande rhétorique et rappelle qu'ils étaient destinés à être déclamés : comme le candidat s'adresse aux confrères et notamment à celui qui a choisi un an plus tôt la devise qui forme le refrain du chant, la dernière strophe, toujours plus courte, que l'on appelle envoi, commence ainsi toujours par « Maître »<sup>4</sup>. Le jour suivant, le vainqueur du concours se voyait remettre comme prix une couronne d'argent<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> RP Daire, *Histoire de la ville d'Amiens depuis son origine jusqu'à présent, ouvrage enrichi de cartes, de plans et de différentes gravures*, Paris, Delaguette, 1757, t. II, p. 110. Cette représentation aurait été plus tard jugée scandaleuse ; elle fut donc supprimée en 1722 par le chapitre, si l'on en croit M. A. Breuil, « La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens », *Mémoires de la société des antiquaires de Picardie*, 2<sup>e</sup> série, t. III, 1854, p. 489-662 et ici p. 512-514. Sur l'usage des poupons, voir Henk Van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe (1300-1500)*, Amsterdam-London: Merrell Homberton, 1994.

<sup>4</sup> Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le Prince du Puy. Etude sur les Puyx marials de la France du Nord du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Klincksieck, 1992, p. 74

<sup>5</sup> AD Somme E 932, compte de Frémin Pinguereel et Michel Laloyer, remis en 1544, fol. 15 : paiements à un orfèvre qui va réaliser « une couronne d'argent » pour le meilleur chant, « ung agneau d'argent » pour le meilleur fatras et « autres sept

La devise palindromique avait donc servi au cours de l'année écoulée de canevas à la préparation de ce concours de palinods, c'est-à-dire ici, pour reprendre la définition de *L'Art poétique françois* de Thomas Sébillet, paru en 1548 chez L'Angellier et Corrozet, de chants royaux composés de cinq strophes de onze vers dans lesquels le dernier vers reprend chaque fois le refrain et d'un envoi plus bref<sup>6</sup>. Comme le dit Sébillet, le chant royal tire son nom de « sa grandeur et majesté » et sa fin « n'est autre que de chanter les louanges, prééminence et dignitez des Roys tant immortelz que mortelz »<sup>7</sup>. Dans le détail, les chants, qui ne cherchent certainement pas la singularité à tout prix ou l'expression personnelle du poète, mais procèdent, au contraire, par discrètes variations autour de thèmes communs et de figures éprouvées<sup>8</sup>, paraissent le plus souvent employer un schéma d'écriture récurrent : 10 vers ababccdded plus le refrain E pour les cinq strophes ; 4 vers dded plus le refrain E dans l'envoi.

On comprend alors l'importance que pouvait revêtir pour chaque nouveau maître élu le choix de sa devise palindromique : annoncée publiquement le jour de son élection, elle devait servir à exciter des mois durant l'imagination de ceux qui participeraient au concours de chants en l'honneur de Marie, la Reine des Cieux qui derrière le maître et les confrères était évidemment la véritable récipiendaire des ces éloges solennels. La signification religieuse et sociale de la devise, la responsabilité qui incombait au maître dans le juste choix de celle-ci, la notoriété qu'elle lui assurait le temps de sa charge et sans doute

pris d'argent en forme de tableaux portant les figures de l'Annonciation et autres, selon les jours esquels ils ont esté donnés ».

<sup>6</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique françois pour l'instruction des jeunes studieux et encor peu avancez en la poésie françoise*, Paris, Corrozet, p. 53 « sa structure est de cinq coupletz unisonnes en ryme, et égaus en nombre de vers, ne plus ne moins qu'en la Balade et d'un Envoy de moins de vers ».

<sup>7</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, p. 52-53.

<sup>8</sup> J.-C. Arnould et T. Mantovani (eds), *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puyx poétiques normands*, Paris, Champion, 2003, introduction.

bien au-delà, nous le verrons, conduisent donc à invalider les jugements sévères portés par les érudits du XIXe et du XXe siècles contre les calembours et les jeux de mots qu'ils croient déceler dans les refrains palinodiaux. Il n'y avait là rien d'un amusement puéril ou d'une désinvolture inconsciente et toute porte à souligner, au contraire, le sérieux, l'application dévote, l'engagement de soi que les maîtres mirent en œuvre dans le choix de leurs devises palinodiales au XVIe et au XVIIe siècles comme au XVe siècle où l'on relève d'ailleurs certains de ces jeux de mots que les historiens des Puits prennent pour une marque de décadence tardive. La preuve la plus frappante s'en trouve finalement dans la cathédrale et son dans son aménagement puisqu'au début du XVIIe siècle le sculpteur Nicolas Blasset fut chargé de réaliser dans le transept sud des arcatures de marbre blanc pour encadrer les tables où les noms et les devises de tous les maîtres furent gravés<sup>9</sup>.

La vigilance des maîtres devait être d'autant plus grande que leur devise ne servait pas seulement de refrain imposé aux futurs chants royaux, mais aussi de thème ou de fil conducteur au tableau que chaque nouvel élu s'engageait, depuis 1451 au moins, à faire exécuter pour la confrérie. Les statuts de 1451 établissent en effet que le maître de l'année doit faire faire un tableau où sera figuré « le mystère approprié pour la fête du Puy » le 2 février. Le tableau obéissait ainsi à un double système de contrainte ou de références obligées : il fallait qu'il s'inspire de la devise palinodiale, des particularités de la piété et de la position sociale du commanditaire, mais qu'il s'inscrive aussi dans une iconographie mariale intelligible aux membres de la confrérie et capable de chanter les louanges de la Vierge. Contraint d'être à la fois représentation du donateur et de sa famille en prière, portrait de groupe de la confrérie, témoignage de dévotion à l'égard de la Vierge, le tableau annuel devenait le lieu où s'articulait présentation de soi, identité sociale, patriotisme urbain, participation à une communauté de prière et donc aussi invitation à la prière et les quelques Puits qui nous sont parvenus confirment cette imbrication étroite

<sup>9</sup> C. Debrie, *Nicolas Blasset, architecte et sculpteur ordinaire du Roi 1600-1659*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1985.

et puissante qui en font un témoignage exceptionnel de la piété des élites communales amiénoises<sup>10</sup>. A Noël, le tableau était exposé dans la cathédrale, avec l'autorisation du chapitre, pour un an. Lorsque celui du nouveau maître le remplaçait, son donateur pouvait, semble-t-il, le récupérer, pour le déposer dans sa propre église paroissiale par exemple. Mais à la fin du XVe siècle, deux changements se produisent, qui vont transformer totalement le statut de ces tableaux et la place qu'ils occupent dans la représentation collective que les élites amiénoises de se font de leur propre rôle religieux : non seulement la confrérie se voit affecter l'autel du Rouge Pilier dans la cathédrale pour faire ses offices (chaque jeudi et en outre lors de cinq grandes fêtes de la Vierge), mais elle reçoit aussi, moyennant demande adressée au chapitre, l'autorisation de laisser les tableaux dans l'église et ceux-ci commencent dès lors à s'accumuler année après année, colonisant petit à petit les piliers de la cathédrale.

Chants royaux et tableaux sont donc étroitement associés par le fonctionnement même de la confrérie et par la référence aux mêmes devises. Comme le relèvera l'un des premiers historiens des Puits, « le sujet de chaque tableau était fourni par la devise du maître qui l'avait fait peindre ; c'était une allégorie mystique en l'honneur de la Sainte Vierge, et comme l'exposition du tableau précédait le concours [la première à Noël, le second en février] le poète s'inspirait naturellement de l'œuvre du peintre et la commentait dans ses vers »<sup>11</sup>. Bien entendu, on peut s'interroger sur la pertinence du vocabulaire employé par Breuil et se demander ce qu'est une « allégorie mystique », ce que veut dire l'expression « naturellement », ce que signifient les termes « d'exposition », « d'œuvre », de « peintre » ou de « poète », qui décrivent dans un lexique de la fin du XVIIIe siècle et surtout du XIXe, une réalité de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, et qui

<sup>10</sup> Marie-Christine Gomez -Géraud, « Espace et symbole : figurations typologiques dans les miniatures du manuscrit amiénois offert à Louise de Savoie », in J-C. Arnould et T. Mantovani (eds), *Première poésie française de la Renaissance*, p. 465-475.

<sup>11</sup> M. A. Breuil, « La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens », p. 504.

occultent sans doute par là le problème essentiel de la poésie muette et de la peinture parlante au cœur du *Dictum Horatii*. L'essentiel demeure que la relation étroite entre le texte déclamé en public, la devise inscrite sur le tableau par jeu des phylactères dans le tableau et l'image elle-même, que ce système de commentaire et de gloses enchâssés les uns dans les autres soit relevé. Le tableau s'appuie sur le refrain que les confrères entendront dans le chant et liront dans les phylactères ; il donne à lire et à voir ce qu'ils écouteront et commenteront de vive voix. Image, écrit, voix s'entrelacent dans un jeu de renvois mutuels, de commentaires croisés, qui ne se réduisent pas aux fonctions trop simples et trop distinctes que l'on pourrait être tenté de décrire : le chant n'est pas ekphrasis du tableau, ou pas seulement ; la devise n'est pas motto qui coifferait une image et un texte court qui donnerait de celle-ci une explication, comme dans l'emblème, car elle suffit à désigner le maître, sa foi, son état, et suffit par là à conserver la memoria des anciens membres de la confrérie à l'intérieur même de l'espace sacré de la cathédrale.

Ce sont sans aucun doute les chants eux-mêmes, ou ce qu'en disent les maîtres, qui décrit le mieux l'imbrication du texte et de l'image, comme invitation à la prière, « chemin d'initiation »<sup>12</sup>, dévoilement progressif de la signification du Puy et du rôle qu'il attribue à Marie dans l'histoire de la Rédemption. Dans un chant composé pour un manuscrit offert à la reine en 1518, sur lequel je reviendrai, les maîtres et les rhétoriciens à leur service résument l'articulation des différents éléments des Puy ainsi :

« Du sens moral, mystique, allégorique,  
Qui le refrain du tableau représente  
Fait mention par le art de rethorique  
Le chant royal que ensemble je  
présente »<sup>13</sup>.

### La politique par les Puy

Très tôt, et au moins dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les Puy amiénois en viennent à occuper

<sup>12</sup> Marie-Christine Gomez -Géraud, « Espace et symbole », p. 475.

<sup>13</sup> Transcription de la totalité du chant dans Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le Prince du Puy*.

une place décisive dans la représentation que la ville se fait d'elle-même ou, plus exactement, à jouer un rôle de premier plan dans la formation de modes spécifiques d'organisation des pouvoirs et de négociation avec les souverains. A l'occasion d'un événement exceptionnel, l'entrée royale de François Ier à Amiens en juin 1517, les Puy acquièrent un nouveau statut qui permet à une fraction des notables urbains non seulement de se donner à voir et de manifester leur puissance dans la ville, mais aussi d'entrer dans une relation directe avec le monarque et avec la cour. Lors de son entrée, le roi est en effet accompagnée de la reine Claude, de sa sœur Marguerite d'Angoulême et de sa mère, Louise de Savoie. Lors de la messe célébrée dans la cathédrale, Louise de Savoie aurait remarqué les tableaux réalisés pour la confrérie et émis le souhait d'en recevoir une copie, en plus petit format. Si l'on en croit le récit qu'en donne, un siècle plus tard, du chanoine Adrien de la Morlière, lui-même membre de la confrérie du Puy Notre-Dame et maître à deux reprises (1618 et 1629), dans ses *Antiquités d'Amiens* parues en 1627, « Madame d'Angoulême [...] prenant plaisir à la gentillesse et diversité des Histoires de tante de tableaux, comme aux refrains encor et ballades y apposées, pria Messieurs de la Ville de luy en donner un extract»<sup>14</sup>. Là aussi, les Puy semblent bien perçus comme un tout, comme un ensemble indissociable de chants, de devises, de tableaux, que l'on ne peut scinder. Après une intervention de l'archevêque pour accélérer la réalisation de ce travail, les échevins envoyèrent à la Reine « par gents députez un livre en parchemin, escrit à la main où tout ce que dessus est il contenu ». Œuvre collective, qui engage la confrérie, mais au-delà la ville elle-même à travers « Messieurs de la ville », le manuscrit est réalisé par Jean Platel –un artiste amiénois–, Jean Pinchore –enlumineur parisien–, un enlumineur anonyme pour les majuscules, peut-être un calligraphe et enfin par Nicolas de la Mothe pour de nombreux textes qui avaient été perdus. Il ne reproduit qu'une partie des tableaux, non sans apporter des changements très importants : la copie n'a pas ici vocation à être fidèle aux originaux et à reproduire traits pour traits ou mots pour mots les Puy ou les chants. Elle

<sup>14</sup> Adrien de la Morlière, *Le premier livre des Antiquitez, histoires et choses plus remarquables de la ville d'Amiens*, Paris, 1627.

relève d'une autre logique, d'une autre forme de fidélité, aux commanditaires et aux destinataires du manuscrit et non aux œuvres dont l'auteur, le style, ou l'originalité importent peu aux copistes : les miniaturistes retraduisent tous les anciens Puy dans leur langage visuel, comme Nicolas de la Mothe réinvente les anciens chants perdus.

Le manuscrit, aujourd'hui conservé à la BNF, s'ouvre par une dédicace à Louise de Savoie, sous la double forme d'un chant royal et d'une enluminure montrant les échevins de la ville remettant le livre à la Reine. Ainsi pris dans une économie du don, qui conduit les échevins à représenter la remise du livre en première page en une sorte d'anticipation de la cérémonie à venir, le manuscrit reproduisant 47 chants royaux et tableaux, établit une relation privilégiée entre la ville et la souveraine à qui les échevins recommandent « leur bien publique ». Dans l'envoi du chant royal, qui est adressé à la Reine et non à Marie, « Messieurs de la Ville » inscrivent résolument leur cité dans la clientèle du Roi et de sa mère :

« Dame de paix et de tranquillité  
 Tes serviteurs de Amyens ville et Cité  
 Veuille toujours avoir en  
 souvenance ».

Les Puy peuvent ainsi devenir outils de négociation en mettant en scène la réciprocité des échanges entre une « princesse pacifique », « illustre et magnifique » et « le peuple amyable de Amyens, entre la « bénignité » de la Reine et l'obéissance de la ville. Offrir le manuscrit et illustrer en guise de dédicace ce don solennel, c'était porter au jour cette réciprocité, mettre la ville sous la sauvegarde de la Reine et comparer celle-ci à Marie protectrice de l'humanité :

« Tu as porté comme mère et régente  
 Le Royal sang, le corps honorifique  
 Du Roy François qui les François  
 régente  
 En leur causant ung espoir admirable  
 Dont, quoy que la Royne insupérable,  
 Marie Vierge en sa maternité  
 Nous a porté quant à l'humanité  
 Totalement du monde l'espérance.  
 Aussy es-tu par aultre qualité  
 Mère humble et franche au grant  
 espoux de France ».

Dans cette période clé qui va de l'avènement de François 1<sup>er</sup> en 1515 à l'élection impériale de 1519, le vocabulaire des Puy amiénois, de leurs chants royaux et de leur tableaux votifs, vient ici nourrir un discours politique original qui établit une sorte de parallèle entre le plan divin du Salut et le renouveau du Royaume de France, entre l'espérance en Jésus et l'espoir en François 1<sup>er</sup><sup>15</sup>. La forme littéraire spécifique du chant royal, sa solennité qui en fait l'instrument privilégié d'une parole adressée aux « Rois tant immortelz que mortelz » comme le disait Sébillet favorise à l'évidence ses rapprochements évocateurs.

L'évolution des devises palinodiales elles-mêmes en apporte la preuve dans les premières décennies du siècle et probablement dès l'accession au trône de Louis XII. Non seulement le terme de souverain/souveraine, jusqu'alors rare dans les devises, se fait plus fréquent (occurrences en 1504, 1505, 1506, 1512) mais des références précises au pouvoir royal et à ses formes particulières de légitimation apparaissent de façon explicite : en 1505, Jean Leprevost choisit pour devise « Au souverain Moyse humble ficelle » ; en 1512, Antoine de Rocourt évoque le « Souverain seigneur de tout le monde » ; surtout, en 1502, le receveur des aides Jean Le Caron prend pour devise une formule, « Sacrée ampoule à l'onction royale », qui fait référence au légendaire du sacre des rois à Reims. De ce Puy, seuls les volets latéraux ont été conservés, mais ils donnent déjà un perçu significatif de ce que pouvait être l'iconographie de l'ensemble, d'autant que d'anciennes descriptions fournissent des indications supplémentaires. Le sacre du roi David y est mis en parallèle avec celui de Louis XII en mai 1498 et la monarchie française se trouve ainsi doublement légitimée par l'exemple des Rois d'Israël et par le miracle de chaque nouveau sacre. Au-dessus de Louis XII, le dais porte une inscription clairement lisible, qui résume la relation établie entre le royaume des Cieux et le royaume de France : « Ung Dieu, ung Roi, une foi ». A l'instar des décors et des cérémonies de certaines entrées princières, les Puy construisent ainsi un « dialogue

<sup>15</sup> A.-M. Lecoq, *François Ier imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, collection « Art et histoire », 1987 et dans la *Revue de l'Art*, 1987.

imaginaire»<sup>16</sup> avec le souverain dans lequel les notables s'instituent portes parole naturels de la ville et de ses habitants et ambassadeurs de celle-ci auprès du Prince. Dans les chants et les tableaux, l'histoire de la ville et celle de la monarchie se croisent donc sans cesse de manière providentielle, comme en une réitération à chaque épreuve des promesses réciproques de fidélité et de protection échangées. En 1472, le chant de Jean du Bosquiel s'achève sur des vœux de succès pour le monarque et de paix pour le royaume, au lendemain des opérations contre Charles le Téméraire au cours desquelles la ville avait ouvert ses portes au roi de France (février 1471). En 1536, en écho à la résistance de Péronne contre le siège espagnol, Hugues Cordier prend une devise (« Contre ennemi forte et terrible armée ») qui souligne le rôle crucial de la ville et sa loyauté sans faille.

A la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle, les Puy participèrent donc à l'expression collective des aspirations de l'élite négociante et du corps de ville de la Cité et l'on peut en trouver une nouvelle confirmation dans la présence régulière de maieurs ou d'anciens maieurs d'Amiens à la tête de la confrérie dans les années qui encadrent la visite royale de 1517. Mais cette présence du corps de ville et des élites de la commune n'est au fond que la partie la plus visible de la sociologie réelle de la confrérie, qui recrute à la fin du Moyen Age et au début du XVIe siècle majoritairement parmi les notables et connaît alors une manière d'apogée. Certes, les sources manquent pour reconstituer avec précision l'origine sociale des membres de la confrérie et en suivre l'évolution au cours des trois siècles de son existence. Plusieurs listes<sup>17</sup>, imprimées, gravées dans le marbre de la cathédrale, ou manuscrites permettent toutefois d'indiquer sans trop d'incertitude qui furent ceux qui eurent l'honneur d'être élus

---

<sup>16</sup> L'expression est de W. P. Blockmans, « Le dialogue imaginaire entre princes et sujets : les joyeuses entrées en Brabant en 1494 et 1496 », *Publications du centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe siècles)*, t. XXXIV, 1994, p. 37-53.

<sup>17</sup> AD Somme 929. Voir AD 951 pour la liste des « noms et surnoms des maîtres de la confrérie du Puy Notre Dame qui ont fondé leur cierge devant le tableau avec leur refrains ensemble la somme qu'ils ont payée pour la fondation de leur cierge ».

maîtres par les confrères et c'est d'ailleurs l'un des traits notables de la confrérie que d'avoir ainsi gardé la mémoire de ses anciens chefs et de leur état dans le monde<sup>18</sup>. En croisant ces listes on prend la mesure du prestige social de la confrérie, qui atteint un pic entre 1472 et 1524. Il suffit de relever quelques exemples plus précis pour s'en convaincre, en 1517, la Reine ne découvre pas dans la cathédrale une curiosité dévote provinciale mais bien une puissante institution capable d'attirer des personnages éminents de la ville et des pays avoisinants dont la fidélité à la couronne, dans cette région frontalière, est essentielle. En 1494, c'est Jean Dadre, conseiller du roi et bailli de sa châtellenie, qui est élu maître, en 1499, Robert de Fontaines, conseiller du Roi, bailli du temporel de l'évêché d'Amiens, en 1500, Antoine de Coquerel, conseiller au bailliage de Moureuil ; en 1504, le suffragant de l'évêque, en 1518 le lieutenant général au baillage Antoine de Saint-Delis.

Pour une fraction des élites amiénoises, les Puy constituent à l'évidence un des lieux légitimes où témoigner de leurs aspirations religieuses et de leurs espoirs politiques, où associer leur nom à celui de la Cité, où affirmer leur tranquille conviction d'être destinées ou appelées à jouer un rôle dans la conduite de la ville sur le chemin de la prospérité et du Salut. De manière très significative, quelques-uns des rares Puy conservés mettent en scène Amiens, ou plus exactement exaltent sa cathédrale dédiée à Marie, qui signifie alors à la fois Marie elle-même, l'Eglise, mais aussi la ville comme communauté de Salut, comme corps chrétien dont le maître s'occupe et se préoccupe par l'offrande de sa prière et du tableau qui la donne à voir. Le plus ancien Puy conservé, celui de 1438, aujourd'hui au Louvre, représente ainsi Marie, « Digne vesture au prêtre souverain » à l'intérieur de la cathédrale ; ceux de 1520 et 1601 donnent une vue précise la façade occidentale, facilement

---

<sup>18</sup> Cf. G. Gros, *Le poète, la Vierge et le Prince du Puy*, p. 76 : « Les chants royaux participent ouvertement au respect de cet ordre [du monde] dans la mesure où les palinods imposés comportent, plus nettement et régulièrement que dans n'importe quel autre Puy, une claire allusion au nom, à la condition ou à quelque emblématique du maître, qui est en même temps un notable de la cité ».

reconnaissable.

Rien ne sert par conséquent de tourner en ridicule les maladresses poétiques de certaines devises ou l'étrange juxtaposition dans les tableaux de zones absolument hétérogènes que n'assemble ni une unité de construction de l'espace ni un sujet facilement identifiable. Tout se passe en effet comme si les Puys, libres de toute loi du genre, puisque justement ils n'en constituent pas un, s'avéraient assez souples, assez riches aussi dans leur articulation du texte, de la voix, de l'image, pour permettre à ceux qui s'y engagent de ployer à des fins sans cesse renouvelées le vocabulaire de la dévotion mariale pour y mêler leurs intérêts spécifiques. Nombre de Puys paraissent ainsi combiner iconographie mariale et représentation du monde propre aux maîtres qui les commandent. On peut en prendre pour exemple le Puy de 1504 pour lequel Pierre Vilain, avocat, juge, bailli du chapitre, avait pris pour devise palindromique « Court souveraine administrant justice ». Conformément au vocabulaire très particulier des chants royaux, à sa concentration sur la question de la Rédemption, et à la façon dont un homme de loi se pensait et pensait le monde dans lequel il vivait, Marie est ici décrite comme une court souveraine, un tribunal institué par Dieu pour libérer l'homme de la captivité dans laquelle le maintient le Diable. Marie, instituée par un décret souverain du Père éternel, est une court capable d'œuvrer à la réconciliation des hommes après le péché originel, un rouage essentiel dans le plan du Salut, une intermédiaire décisive qui peut faire transiter la justice de Dieu, la grâce, vers les hommes pécheurs :

« L'Eternel Dieu Roy du Throsne  
céleste  
Voulant donner remede especial  
Au genre humain par son forfait inique  
Emprisonné soubz le prince infernal  
Fit demander qu'en region mundaine  
Suscitoit une court souveraine  
Qui subveroit a sa captivité  
En e rendant de gloire habilité  
Pour laquelle fut la Vierge propice  
Préordonnée en son éternité  
Court souveraine administrant

justice »<sup>19</sup>.

L'exemple de Pierre Vilain n'est pas isolé. Trois ans plus tard, Pierre Péredieu, maître des écoles d'Amiens, choisit lui aussi, mais dans un registre tout autre, une devise qui dit à la fois sa dévotion à Marie et la place qu'il considère être la sienne dans l'économie du Salut, en établissant une comparaison inégale, ou plus justement une analogie entre le ministère de la Vierge et le sien<sup>20</sup> : Marie est « Siège au grant maïstre administrant Science ». la miniature qui accompagne ce chant dans le manuscrit de la BNF montre Marie assise, tenant sur ses genoux Jésus avec un livre ; l'espace clos dans lequel est se trouve est peuplé de personnages, clercs ou laïques, ayant pour la plupart un livre sous les yeux, pour évoquer le sort de l'homme depuis la Chute qui « pour sa vie et nature deffendre/ A luy convynt labourer et apprendre ». Dans le langage figuratif et poétique des Puys, Dieu et la cour céleste sont ainsi pensés à partir de schémas représentatifs, de structures cognitives, de vocables qui sont ceux de la société de la Renaissance. Cette opération analogique place du coup les notables de la ville dans un ordre voulu par Dieu et celui-ci leur assigne dans la cité un rôle de premier plan.

Preuve supplémentaire de la place occupée par les Puys dans la représentation de soi des élites amiénoises de la Renaissance, la circulation des copies, partielles ou non, fidèles ou non, des tableaux et des devises, invite à remettre le manuscrit de la BNF dans le cadre d'une pratique qui déborde largement le cadre de la culture de cour. De rares sources notariales confirment l'existence de copies à Amiens, par exemple lorsque par contrat devant le notaire Baptiste Roche, Firmin Lebel, peintre, s'engage à peindre pour Robert de Sachy, maître en 1568, le tableau principal qui sera remis en décembre, une copie plus petite montrant « l'histoire », Sachy, sa femme et leurs proches, et enfin une série de tableaux de

<sup>19</sup> BNF, Ms FR 145 : reproduction de ce chant dans M. Duvanel, P. Leroy et M. Pinette, *La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*.

<sup>20</sup> Sur l'usage de l'analogie dans la littérature de la fin du Moyen Age et des débuts de la Renaissance, F. Cornillat, *Or ne mens. Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994.

plus petites dimensions encore dont il est difficile d'imaginer exactement la facture<sup>21</sup>. Mais la seule comparaison entre un Puy et une enluminure du manuscrit de la BNF que l'on peut faire en donne sans doute une idée : lorsque l'enlumineur reprend pour le manuscrit qui sera offert à la Reine le tableau réalisé en 1500 pour Antoine de Coquerel, il impose une simplification radicale au programme iconographique, supprimant nombre de personnages et de scènes secondaires. En 1570, toujours devant Roche, c'est au tour de Jehan Boistel de demander un tableau de 12 pieds sur 6, un petit tableau de 2 pieds et demi et 200 petits tableaux également appelés ici sonnets. En 1581, Jean Dufresne, bourgeois, passe contrat avec Jehan Salle menuisier et Jehan de Paris, peintre, pour un grand tableau, un petit et 200 sonnets. Plus qu'une reproduction exacte, les copies et les sonnets qui circulaient à Amiens à l'époque moderne devaient être davantage conservation de la mémoire du don et du donateur, prolongation et perpétuation de son geste et sa prière, réitération privée de la dévotion collective de la confrérie, que reproduction exacte. Mais c'est justement par là que ces images, ces copies d'images, participaient à une économie du salut faisant de chaque maître une pièce importante dans la cité chrétienne, un acteur de son destin religieux.

Considérés dès le XVIII<sup>e</sup> siècle comme les meilleurs des Puys réalisés au cours de l'existence des palinods, et d'ailleurs préservés de la destruction ou de la dispersion par cette réputation, les tableaux de l'extrême fin du XVe siècle et des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, saturés de personnages et de symboles, de scènes secondaires et de portraits, développent du coup un discours extrêmement complexe, qu'il ne faut sans doute ni réduire au contexte politique précis, ni constituer en genre autonome et cohérent. S'y entrelacent à la fois l'expression d'une piété mariale vive mais en pleine mutation, comme le montre l'infléchissement du lexique des devises, l'affirmation de soi des couches de la population associées aux affaires de la ville, qui jouit de libertés institutionnelles

---

<sup>21</sup> A. Dubois, « Notes sur quelques-uns des artistes qui ont exécuté les œuvres d'art de la confrérie du Puy d'Amiens », *Bulletin de la société des antiquaires de Picardie*, t. XIX, 1895-1897, p. 149 sq.

considérables, l'espoir suscité par les succès de la monarchie, notamment dans les premières années du règne de François 1<sup>er</sup>. La présence du Roi, de l'Empereur ou du pape dans quelques-uns de ces tableaux n'est donc pas fruit du hasard ou topos iconographique du monde. Le Roi qui apparaît dans le Puy de 1519, par exemple, un an après la remise du manuscrit à Louise de Savoie, ne peut être un simple figurant : il participe lui aussi de l'organisation symbolique du tableau, confirmant par sa présence la promesse de justice de la Reine de Cieux (« Au juste pois véritable balance »<sup>22</sup>) et les promesses de sa visite dans sa bonne ville d'Amiens deux ans plus tôt. Le Puy n'est-il pas ici à la fois prière et requête, oraison et réclamation ?

### **Prier et négociier**

A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la présence du Roi, du couple royal, de la famille royale, dans les tableaux commandés par les maîtres de la confrérie pour les représenter et représenter leurs devises, se fait soudainement plus régulière. C'est la conversion et le sacre d'Henri IV qui paraissent ouvrir ce cycle d'une présence visible du Roi dans l'économie des Puys : les tableaux de 1594, 1595, 1597, 1600, 1601, 1602, 1603, 1605, 1608, 1611 et enfin 1622 contiennent ainsi, à côté de la représentation de la Vierge, du maître et des ses proches, un portrait du Roi, seul ou avec des membres de la famille royale. Les deux plus significatifs sont sans doute les Puys réalisés par Matthieu Prieur pour Jean de Sachy en 1601 et Jacques d'Estrées en 1605. Il faut s'arrêter un instant sur ces deux œuvres.

Comme la majorité des Puys conservés, le tableau de 1601 distingue sans souci de cohérence ou d'illusionnisme dans le rendu de la perspective, deux espaces d'importance très inégale. Tout d'abord une

---

<sup>22</sup> Sur ce Puy, voir l'analyse de Anne-Marie Lecoq mais aussi la notice de Dan Ewing dans le catalogue d'exposition *Extravagant ! A forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530*, Peter van den Brink (dir.), Anvers (oct-déc 2005), Maastricht (janvier-avril 2006), Anvers, Bonnefantenmuseum, 2005, pp. 84-89.



zone terrestre qui occupe près des  $\frac{3}{4}$  de l'espace pictural et qui se présente avant tout comme un portrait de groupe, très organisé, où les personnages sur trois rangs font face au spectateur. En bas de cette zone terrestre, dans la position classique des donateurs en prière, on remarque Jean de Sachy, sa femme Madeleine Postel, et leurs enfants. Au centre du tableau très exactement, dans des habits qui tranchent avec ceux des commanditaires et de leurs compagnons, amis, confrères, se détachent très nettement Henri IV et Marie de Médicis, épousée en décembre 1599 afin de donner à la couronne de France un héritier mâle vivant et d'écarter ainsi les périls de la succession royale. De la main gauche, la nouvelle Reine désigne d'ailleurs l'héritier qui vient de voir le jour, le futur Louis XIII, né en septembre 1601, quelques semaines avant que le tableau ne soit dévoilé aux confrères. La tableau fait donc allusion à un événement d'actualité essentiel, qui bouleverse les perspectives politiques.

Une seconde zone occupe le haut de l'espace pictural. Consacrée au monde céleste, elle représente au centre la Vierge à l'Enfant, au-dessus du couple royal, dans une posture de *contraposto* parfaite vis-à-vis de Marie de Médicis. Un bras replié sur son ventre, un bras tendu vers le sol, vers la « Terre d'où prit la Vérité naissance » dit la devise de Jean de Sachy. Entre Marie Mère de Dieu et Marie Mère du (futur) Roi se noue donc une relation d'homologie puissante et de quasi-similitude devant la naissance d'un enfant providentiel voulu par Dieu. Ce sont les personnages regroupés autour de la Vierge qui dévoilent la signification de cette naissance. Dans une tradition iconographique bien établie, notamment aux Pays-Bas du Sud dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>, et adossée à l'exégèse des Psaumes, deux couples de femmes symbolisant les Vertus s'enlacent : à gauche, Vérité et Miséricorde s'observent et s'approchent l'une de l'autre ; à droite, Paix et Justice s'étreignent, en signe de la paix

<sup>23</sup> R. Wohlfeil, « *Pax Antwerpiensis*. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie *Kuss von der Gerechtigkeit und Friede* », *Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 12, 1991, p. 211-258 ; voir également O. Christin, *La paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 1997, p.169-174.

retrouvée par le Royaume après Vervins et l'édit de Nantes (1598).

Le Puy est donc ici encore à la fois portrait de groupe avec donateur, tableau de confrérie mariale et allégorie du bon gouvernement : la naissance du Dauphin vient y sceller la paix, y conforter la Justice et la Miséricorde qui fondent l'exercice juste d'un pouvoir juste, en écartant toute incertitude sur la succession et toute interrogation sur la confession du futur souverain. Cette naissance fonctionne donc ici comme une promesse, comparable en cela à la naissance du Messie qui annonçait le triomphe de la vérité et de la paix. Dans son agencement délicat de registres et de genres que l'on pourrait croire, à tort, hétérogènes, voire incompatibles, le tableau témoigne de la force du providentialisme politique qui accompagne, chez bien des auteurs catholiques, la reconstruction henricienne du royaume. Nombre de traités contemporains célèbrent eux aussi en Henri IV le roi de paix et de justice, choisi par la providence divine pour clore le cycle des violences et des troubles comparable au temps des martyres de l'Eglise primitive, et pour ouvrir une ère nouvelle de triomphe de la foi. Dès 1598, les éloges poétiques de la paix henricienne se multiplient, développant un discours dont on reconnaît à l'évidence plusieurs éléments dans le Puy de 1601.

« C'est par vous que ce bien, comme  
un sacré remède  
A noz aspres douleurs, ô grand Roy,  
nous succède,  
C'est par vous qu'il nous vient, comme  
les justes mains  
D'Auguste l'ont donné autrefois aux  
Romains,  
Ainsi restaureront en leurs gloires  
antiques  
Nos estats relevez, nos riches  
republiques,  
Nos villes, nos Citez, et nos champs...  
Nos profondes rivières  
Rouleront doucement leurs ondes  
marinières...  
Nos arbres chargeront leurs  
amoureuses branches »<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Cité par Crouzet, *Guerriers de Dieu*, t. 2, p. 572.  
Donner ref.

Dans son *Recueil* de sonnets en l'honneur du Roi paru à Paris la même année, Jean Du Nesme célèbre lui aussi la fin du cycle des violences et le miracle de la paix, mais dans un vocabulaire qui évoque plus nettement encore celui du Puy de 1601, puisqu'il mentionne le baiser des vertus et le lever d'un nouvel astre:

« Angélique beauté, sainte Paix que j'adore,  
Est-ce pas l'orient de ton astre nouveau  
Qui rend l'air plu serein, plus gay le renouveau ?

Ah ! je voy l'Olivier, la Colombre et l'Iris,  
Tesmoignage divin que les flots sont taris,  
Flots du torrent guerrier, faict de sang et de larmes.

Le temple de Janus va se clorre à son tour,  
La Justice et la Foy s'entrebaissent d'amour  
Et près de sa Vénus est le Dieu des alarmes »<sup>25</sup>.

La présence du portrait du Roi dans de nombreux Puys des règnes d'Henri IV n'a donc rien d'accidentel ou de secondaire : le roi n'est pas figuré par hasard, ou pour symboliser très vaguement le monde terrestre, ou les pouvoirs séculiers. Mais cela n'autorise pourtant en rien à faire des tableaux, des chants et des devises un nouvel avatar d'une propagande royale que l'on imagine bien trop facilement omniprésente et omnipotente, habile à investir toutes les formes d'expression, figurative, architecturale, littéraire ou musicale, alors même qu'il s'agit le plus souvent d'initiatives très dissemblables poursuivant des fins hétérogènes. Tout portrait du Roi n'est pas propagande royale, ni même marque de respect ou témoignage d'obéissance. Certes, au cours du règne du premier Bourbon, d'importantes inflexions s'observent dans la façon de représenter le roi

<sup>25</sup> Cité par Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, trad. fra., Paris, Desjonquères, 2006, p. 93.

et sa puissance, mais nulle officine n'y travaille explicitement et nul programme cohérent ne s'en écrit. Le remploi du lexique de la gloire Antique pour exalter le souverain ou le recours à la fable, par exemple, sont loin de faire l'unanimité : Antoine de Laval, géographe du Roi, estime ainsi que le souverain n'a pas besoin de se voir attribuer des généalogies imaginaires et donc « d'emprunter ailleurs ce qu'il a si abondamment »<sup>26</sup>. Appliquer aux pompes monarchiques de la première modernité des concepts arrachés à l'ère de la communication de masse ou des pouvoirs totalitaires, de la manipulation volontaire des foules, c'est se tromper profondément sur les enjeux et les acteurs de la mise en scène de la puissance royale, qui relève d'une construction collective d'agents sans plan d'ensemble, de captations locales, de négociations plus ou moins avouées.

Les Puys en fournissent une illustration exemplaire. Prière que le dévot adresse à la Vierge et invitation publique à l'imiter, les Puys sont aussi, dans l'esprit des maîtres du moins, instrument de négociation politique et parole d'adresse au souverain : ils « constituent une sorte de tribune politique, où les élites urbaines et le bon peuple qu'elles représentent engagent le dialogue avec leur prince »<sup>27</sup> et non une forme d'éloge obligé que ce dernier contrôlerait totalement. Lorsque le portrait du Roi commence à se faire présent presque une année sur deux, c'est un petit groupe d'acteurs locaux, étroitement liés entre eux, qui paraît jouer un rôle central. D'un côté, un même peintre, l'amiénois Matthieu Prieur, s'empare d'un nombre important de commandes puisqu'il est l'auteur des Puys de 1600, 1601, 1603, 1605, 1617 et 1618 : le langage figuratif des Puys, ses contraintes spécifiques (portrait des donateurs, portrait de groupe, illustration de la devise, iconographie mariale) et les attentes des commanditaires lui sont donc familiers. De l'autre côté, le noyau des commanditaires se révèle étroit et surtout renforcé par la multiplication des liens de parenté entre ses membres. En 1600, le maître est Louis de Villers, dont la femme s'appelle Marie Gonnet ; or en 1615, c'est un certain

<sup>26</sup> J. Cornette, *Chronique de la France moderne : de la Ligue à la Fronde*, Paris, SEDES, 1995, p. 83.

<sup>27</sup> W. P. Blockmans, « Le dialogue imaginaire entre princes et sujets ».

Pierre Gonnet qui devient maître pour un an. L'année 1601, le tableau du Puy est commandé par Jean de Sachy : la femme du donateur, Anne de Sachy, de 1603 porte le même patronyme. En 1605, la femme du donateur, Guillaume Revelois, est un De Villers. En 1609, le donateur, Louis Artus, est le mari d'un Marguerite Pestel qui porte le nom du maître de 1602 et de celui de 1617.... Les visages mêmes des confrères, que l'on reconnaît très bien d'un tableau à l'autre dans le cas des Puy de 1601 et 1605, confirment cette impression d'être en présence d'un petit groupe de commanditaire, soudés par une dévotion commune et par de nombreux liens professionnels, matrimoniaux et amicaux. Les confrères ne sont pas un rassemblement hétéroclite de gens qui n'auraient en commun : ils sont du même monde et se font du monde une même représentation. Lorsqu'il visite la ville dans l'été 1599, Thomas Platter ne s'y trompe pas. S'il ne comprend apparemment pas vraiment le sens des Puy, il remarque la qualité des œuvres et des personnes qui les commandèrent : « on a fixé de grands tableaux : on y a inscrit les épitaphes de seigneurs distingués, de marchands. On y a joint, en peinture, les effigies et portraits de leurs épouses, enfants et amis proches [...] Tout cela, charmant. D'autres tableaux, nombreux, représentent des scènes historiques. C'est du grand art, une fois de plus »<sup>28</sup>.

Loin d'être les bribes provinciales d'une propagande royale omniprésente, les Puy de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle semblent donc bien correspondre aux préoccupations spécifiques d'un petit noyau de notables urbains et mettre en scène leurs aspirations et leurs projets dans le contexte difficile pour la ville d'Amiens de la reconstruction henricienne du royaume et de l'autorité royale. Engagée du côté de la Ligue, la ville fût en effet une des dernières à se soumettre à Henri IV, en août 1594. Si la Joyeuse entrée du monarque sembla alors confirmer la ville dans ses privilèges politiques, fiscaux et militaires qui faisaient d'elle selon l'expression du gouverneur une sorte de « république imaginaire », les mois qui suivirent montrèrent la fragilité de cette réconciliation. Une partie de la bourgeoisie

continua de se méfier du Bourbon, certains des Ligueurs les plus compromis ou les plus radicaux choisissant même l'exil. La prise trop facile de la ville par les Espagnols en 1597 acheva de rompre les liens traditionnels entre le Roi et la ville frontière qui avait longtemps jouit d'un statut privilégié : la reconquête de la ville par Henri IV en septembre 1597<sup>29</sup> fut l'occasion pour le monarque de jeter à bas les anciennes libertés urbaines et de retirer au corps de ville ses prérogatives militaires<sup>30</sup>. Amiens avait ici trahi les promesses de la résistance de 1536 ; elle n'avait pas su ou pas voulu être « Contre ennemi forte et terrible armée ».

Dans ce contexte particulier où s'entrechoquent patriotisme municipal, engagement religieux et obéissance au souverain, où la bourgeoisie amiénoise semble contrainte à des choix douloureux et qui lui semblent incompatibles, les Puy ne pouvaient que constituer l'un des lieux symboliques d'expression des attentes d'une partie des élites locales et surtout de négociation imaginaire avec le souverain, en partie parce que par le passé, l'institution confraternelle avec ses chants royaux, ses devises et ses tableaux, ses exercices dévotionnels aussi, avait déjà servi à conforter le liens entre le monarque et la ville, notamment lors la conquête de la ville en 1471, de la visite de François 1<sup>er</sup> et de la Reine mère en juin 1517, ou du siège de Péronne en 1536. Mais les Puy pouvaient-ils encore représenter les aspirations du corps de ville au lendemain de l'expérience de la Ligue et surtout constituer un espace symbolique de négociation avec le souverain ? Pouvaient-ils encore être le lieu d'un projet politique et religieux cohérent et capable de refonder l'unité de la ville et sa relation avec le monarque ?

Outre la fréquence étonnante des portraits du Roi ou de la famille royale dans les Puy du règne d'Henri IV, plusieurs indices le suggèrent. Non seulement les grands meneurs de la Ligue amiénoise semblent peu nombreux parmi les maîtres de la confrérie, à l'exception

<sup>28</sup> E. Le Roy Ladurie, *L'Europe de Thomas Platter: France, Angleterre, Pays-Bas 1599-1600*, Paris, Fayard, 2006, p. 188-189.

<sup>29</sup> Jose Javier Ruiz Ibañez et Olivia Carpi, « Les noix, les historiens et les espions. Réflexions sur la prise d'Amiens (11 mars 1597) », *Histoire, Economie et Société*, 2004-23, pp. 323-349.

<sup>30</sup> Olivia Carpi, *Une République imaginaire. Amiens pendant les troubles de religion (1559-1597)*, Paris, Belin, 2005.

de Jean Bigand, maître en 1568, et de Jean Pécoul, maître en 1585, mais les maieurs de la période qui suit la soumission de ville semblent s'investir à nouveau dans l'institution des Puys, un peu à l'image de ce qui s'observait au lendemain de la visite de François 1<sup>er</sup>. Augustin de Louvencourt, maieur en 1595, 1598, 1602 et 1612, a été maître en 1595, l'année de sa première charge à la tête du corps de ville. Baptiste Roche, maieur en 1611 a été maître en 1588 ; un Antoine Pingré est maieur en 1600 et en 1614, maître en 1551, 1574 et 1627, l'écart entre ces dernières dates laissant supposer qu'il s'agit peut-être de deux personnes distinctes. Jean de Collemont, que le roi aurait honoré d'une écharpe blanche à l'occasion de son entrée de 1594 en remerciement de sa fidélité<sup>31</sup> est maître en 1563 et à nouveau en 1592. Les Puys représentent ainsi le lieu où ses notables catholiques mais partisans du roi, partisans du roi parce que catholiques après 1594, peuvent tenter de formuler et de légitimer leur double fidélité, ab intra, contre les anciens ligueurs sans doute, mais aussi ab extra, en direction du roi. Car leur foi ne fait aucun doute et certains de ces maîtres de la période henricienne se retrouvent dans la liste de ceux qui fondèrent un cierge dressée dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et qui comporte moins de noms que celle des maîtres. Tout se passe donc comme si une partie des élites catholiques favorables au Roi ou en tout cas lassés des excès de la Ligue s'engageaient dans l'institution confraternelle et dans ses dispositifs rhétoriques et visuels spécifiques pour y exprimer ses aspirations à la restauration d'un ordre de paix voulu par Dieu, dans lequel le roi chrétien et la ville d'Amiens joueraient un rôle central.

On peut alors revenir à la devise apparemment maladroite de Nicolas Lefranc, le marchand qui croyait pouvoir honorer la Vierge en 1597 en prenant pour devise « le Franc aux Francs donnant toute franchise ». S'agit-il, comme le suggéraient les érudits amiénois, d'un simple jeu de mots trivial ou puéril ? Ne faut-il pas y reconnaître, au contraire, l'expression d'une espérance inquiète, formulée au milieu des troubles, alors

que l'avenir des immunités de la « république imaginaire » d'Amiens semblait incertain, comme l'avait été celui d'autres villes reprises par le Roi et privées à cette occasion de leurs antiques libertés à l'instar de Lyon ? Ne faut-il pas y entendre l'espoir d'un monarque de réconciliation et d'amour, capable de perpétuer avec sa bonne ville d'Amiens une relation de confiance mutuelle et de services réciproques, et y déceler l'écho discret des théories politiques qui voulaient faire du souverain l'héritier de ce que l'on croyait alors être les traditions électives de la monarchie des Francs ? Dans ce fol espoir des élites municipales qui voulaient conjuguer catholicisme, fierté communale et fidélité au roi, Henri IV, héritier lointain d'une monarchie franque idéalisée, ne pouvait vouloir régner que sur des sujets libres et conservés dans leurs franchises. Loin la gaucherie qu'on lui prête, la devise de Nicolas Lefranc, pourrait bien ainsi s'inspirer d'un des lieux communs les plus débattus de la philosophie politique des guerres de religion, l'imaginaire liberté de l'ancienne monarchie franque, sollicitée par Guillaume Postel ou François Hotman dans leurs critiques du pouvoir royal. La devise de Nicolas Lefranc redoublant la mention des francs et de la franchise ne doit donc rien au hasard ou à la naïveté d'un dévot trop soucieux de se mettre en valeur : elle paraît bien constituer ici l'instrument d'une négociation politique des élites municipales dans le dialogue inégal avec la monarchie et témoigner par là de leurs intérêts spécifiques au lendemain des guerres de religion.

<sup>31</sup> RP Daire, *Histoire de la ville d'Amiens depuis son origine jusqu'à présent*, t. I, p. 338.



Puy de 1601  
Mathieu Prieur  
(Amiens, vers 1552 – après 1618)  
*«Terre d'où prit la vérité naissance»*  
Huile sur bois, 146 x 93  
Don de M. Maison père, 1835  
Inv. M.P.194