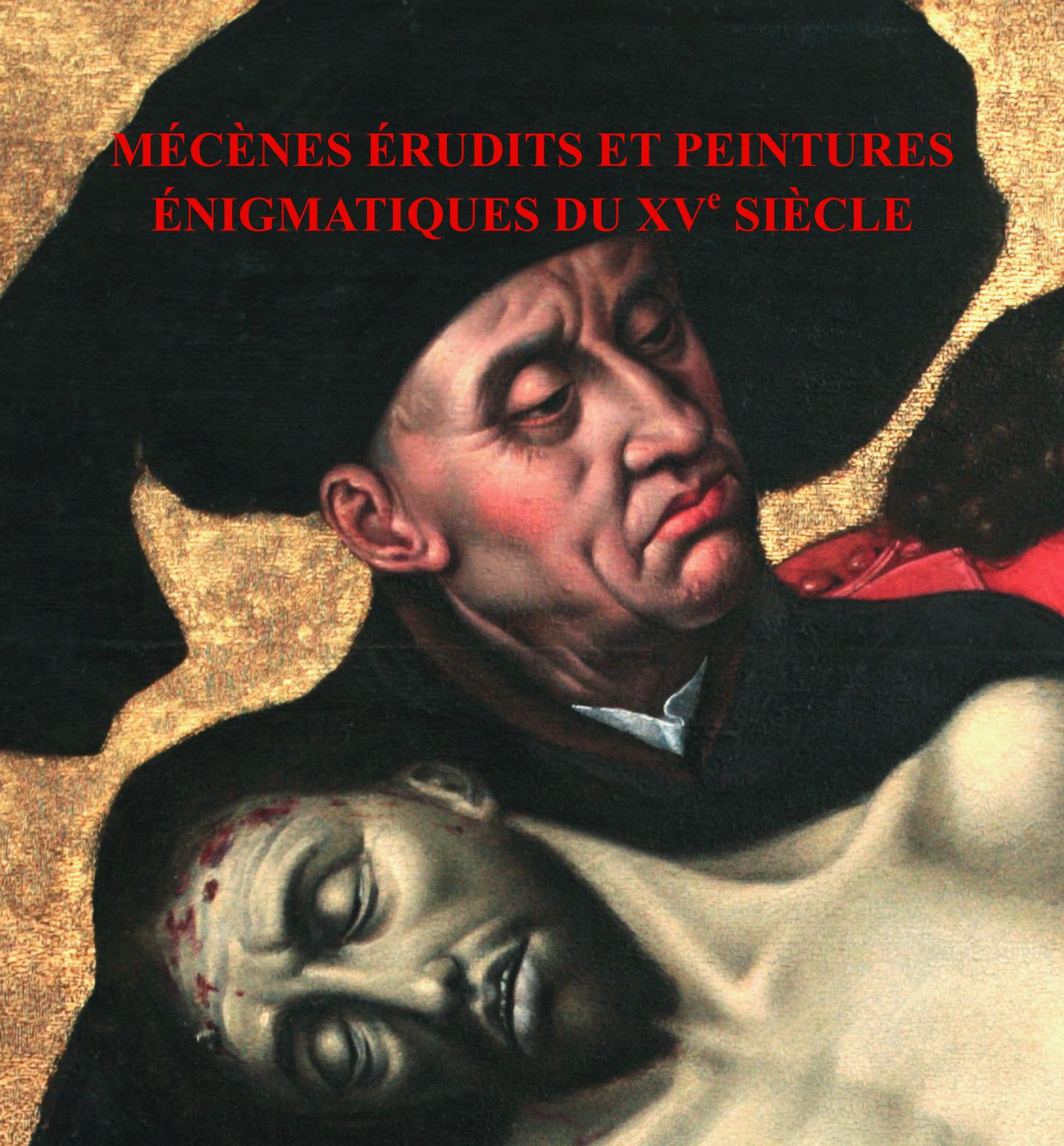


**MÉCÈNES ÉRUDITS ET PEINTURES
ÉNIGMATIQUES DU XV^e SIÈCLE**



Because this PDF is conceived as a book, and its illustrations are to be read with the accompanying text, should screen size permit its **PAGE DISPLAY** must be set on **TWO-UP** in the **VIEW** menu of the Acrobat Reader program, with **SHOW COVER PAGE DURING TWO-UP** ticked as well

MÉCÈNES ÉRUDITS ET PEINTURES ÉNIGMATIQUES DU XV^e SIECLE

Abolala Soudavar

Avant-propos de Bertrand Schnerb

ISBN 978-0-557-04754-3

Copyright ©Abolala Soudavar 2009

Paru en anglais sous le titre *Decoding Old Masters: Patrons, Princes, and Enigmatic Paintings of the 15th Century*, London: IB Tauris, 2008, par le même auteur.

Traduction et mise en page par Abolala Soudavar

Imprimé et distribué par www.LULU.com

Sommaire

Préface	5
Avant-propos	14
Introduction	17
Remarques préliminaires sur la méthodologie employée	20
Tableau A : <i>Déploration ducale</i>	23
A.1 - Philippe le Bon	25
A.2 - Le silex flamboyant	27
A.3 - L'empereur Frédéric III	30
A.4 - Charles le Téméraire	34
A.5 - La duchesse Isabelle de Portugal	36
A.6 - Simon Marmion	37
A.7 - Le vœu du Faisan	43
A.8 - Guillaume Fillastre : à la défense de Philippe	45
A.9 - L'analyse dendrochronologique	48
A.10 - L'original et les répliques	49
A.12 - Le syndrome Van der Goes et la renommée de Marmion	52
Tableau B : <i>Procession des rois Mages</i>	57
B.1 - Melchior	58
B.2 - L'injustifiable glorification du jeune Laurent	61
B.3 - Les suggestions architecturales	62
B.4 - De Constance à Florence	67
B.5 - Gaspar à l'image de Charles le Téméraire	72
Tableau C : <i>La Vierge des Médicis</i>	77
C.2 - L'inspiration initiale	84
C.3 - Angelo Tani et Memling	84
Tableau D : <i>La Déploration</i> du Metropolitan Museum	87
D.1 - Jean IV d'Auxy	88
D.2 - <i>Les faits d'Alexandre le Grant</i>	90
Tableau E : <i>St Jérôme et un donateur</i>	109
E.1 - Le donateur	109
E.2 - L'année 1473	110

Tableau F : <i>Fontaine de Grâce</i>	113
F.1 - Les données techniques	114
F.2 - L'histoire	115
F.3 - Les rois croisés du retable de Gand	117
F.4 - Les agents de la paix	120
F.5 - Le combat avec l'hérésie	124
F.6 - Document historique	125
Tableau G : <i>Adoration des Mages</i>	129
G.1 - Manuel II Paléologue	129
G.2 - Palla Strozzi et la renaissance de Constantinople	135
G.3 - L'énigme de Gentile	136
G.4 - De Rahova à Constantinople	138
G.5 - Le choix des portraits par Gentile	142
G.6 - Nicopolis et le réseau financier italien	145
Epilogue.....	147
Annexe I - Images RIR.....	152
Annexe II - Le style de Marmion	156
Annexe III - Emblèmes.....	160
Bibliographie	165
Liste des illustrations	170
Index	176

Préface

Il y a un an et demi, je n'osais même pas rêver d'écrire un livre sur la peinture du XV^e siècle. Si j'en ai écrit un aujourd'hui, c'est parce qu'une succession d'événements inespérés m'y ont conduit sans le vouloir. Tout commença avec l'achat d'un tableau dans une vente secondaire de Londres (Tableau A). Voyant sa qualité de portraiture, j'étais persuadé que ce qui avait été proposé comme une « autre copie d'un tableau perdu de Van der Goes » était néanmoins l'œuvre d'un maître. Mais j'étais loin de saisir son importance historique et de prévoir comment ce tableau enclencherait une série de découvertes, chacune une « Da Vinci Code » en soi. Tout amateur d'œuvres d'art rêve de découvrir, un jour, un trésor perdu ou enseveli. Les trésors que j'ai eu la chance de découvrir n'étaient ni perdus ni ensevelis, mais des œuvres répertoriées de musée, ternies par l'incompréhension ; et pourtant, le plaisir n'en était pas moindre, d'autant plus que chaque nouvelle découverte me permettait de mieux comprendre cette période de l'histoire d'Europe qui fut dominée par les ducs de Bourgogne, marquée d'une opulence sans précédent, et imprégnée d'une atmosphère de drame shakespearienne : meurtres et vengeances, guerres et croisades, intrigues et trahisures, tournois et fastes, qui tous contribuèrent à une activité intellectuelle et artistique remarquable.

Le processus de ma familiarisation avec cette période que je ne connaissais pas, subit naturellement des hauts et des bas. En cherchant des références sur les portraits des ducs de Bourgogne, j'ai eu (grâce au site de Wikipedia) la révélation de la présence d'une statue de Philippe le Bon, derrière le Palais des ducs à Dijon. Telle était mon ignorance à l'époque que je crus avoir trouvé une réplique contemporaine que je devais absolument visiter. A ma grande surprise, lorsque j'appelai la directrice du musée des Beaux-arts de Dijon, Sophie Jugie, elle m'informa que la statue en question était une œuvre de Bouchard, datant du début du XX^e siècle. Mais pour ne pas me décourager, elle souligna que Bouchard devait avoir consulté la documentation disponible, et que cette statue pouvait être un bon point de départ pour ma recherche, mais pas la preuve définitive dont j'avais besoin. Par chance, l'idée de visiter cette statue à Dijon, m'avait mis en relation avec une personne qui, par la suite, non seulement mit à ma disposition toute la documentation qu'elle avait accumulée au sujet des portraits des ducs de Bourgogne, mais m'encouragea à contacter Bertrand Schnerb, professeur d'histoire à l'université de Lille, et expert des ducs de Bourgogne. A travers ce dernier, je pus rencontrer Jacques Paviot qui avait écrit

plusieurs volumes sur ces ducs et leurs efforts pour organiser une croisade contre les Turcs. Schnerb et Paviot me donnèrent chacun une copie de leurs publications les plus récentes ; ces livres me dotèrent d'une connaissance de base qui me fut fort utile tout le long de mon projet. Et ils continuèrent à m'aider en répondant à mes interminables questions au sujet des ducs de Bourgogne. Je les remercie vivement pour leur concours et leur soutien.

Les projets de croisade des ducs m'avaient fait immédiatement penser à Tamerlan, à la défaite écrasante qu'il avait infligée au sultan ottoman Bayezid en 1402 et comment son intervention avait retardé la chute de Constantinople d'un demi-siècle. La victoire de Tamerlan l'avait transformé en un allié virtuel du duché de Bourgogne ; et par conséquent, je commençais à entretenir l'idée d'une exposition qui pouvait regrouper les maisons de Tamerlan et des ducs de Bourgogne, bien connues toutes deux pour leurs activités artistiques, ainsi que leur intérêt pour les manuscrits illustrés et les peintures énigmatiques à plusieurs niveaux de lecture.

Ma première réaction était de proposer cette idée au musée Getty dont le directeur était Michael Brand, un spécialiste de l'art des Mogholes (c.à.d. les descendants de Tamerlan qui régnèrent en Inde), et où le conservateur Thomas Kren avait précédemment organisé plusieurs conférences et expositions sur la peinture médiévale ainsi que sur les manuscrits enluminés. La veille de mon départ pour Los Angeles, en préparant les images que j'allais présenter pour mon projet d'exposition, je redécouvris, sur mon ordinateur, un site dans lequel apparaissait la *Procession des rois Mages* de Benozzo Gozzoli, au Palazzo Medici de Florence. Il me vint soudain à l'esprit que l'enfant-mage de cette procession, que les spécialistes italiens reconnaissent comme Laurent le Magnifique, devait en réalité représenter Charles le Téméraire. J'envoyai immédiatement un mail à Schnerb et Paviot leur demandant si Charles avait été à Florence. Et je vins à mon meeting au Getty sans avoir obtenu de réponse à cette question. Je la reçus deux jours plus tard et c'était négatif : Charles le Téméraire n'avait pas été à Florence. Il me fallut quelques mois de recherche supplémentaire pour me rendre compte que ma question était mal posée, et pour comprendre pourquoi Charles apparaissait dans ces fresques sans avoir jamais visité Florence.

Entre-temps, Brand et Kren qui avaient patiemment écouté mes propos prématurés, exprimaient leur intérêt pour cette matière, tout en insistant sur la nécessité d'une recherche plus aigüe, surtout au sujet de la présence bourguignonne dans les fresques du Palazzo Medici. Ils m'encouragèrent néanmoins à poursuivre mes recherches, et me fournirent tout ce que je demandais, y compris une photocopie partielle des *Faits d'Alexandre le Grant* du musée Getty, pour laquelle je les remercie vivement.

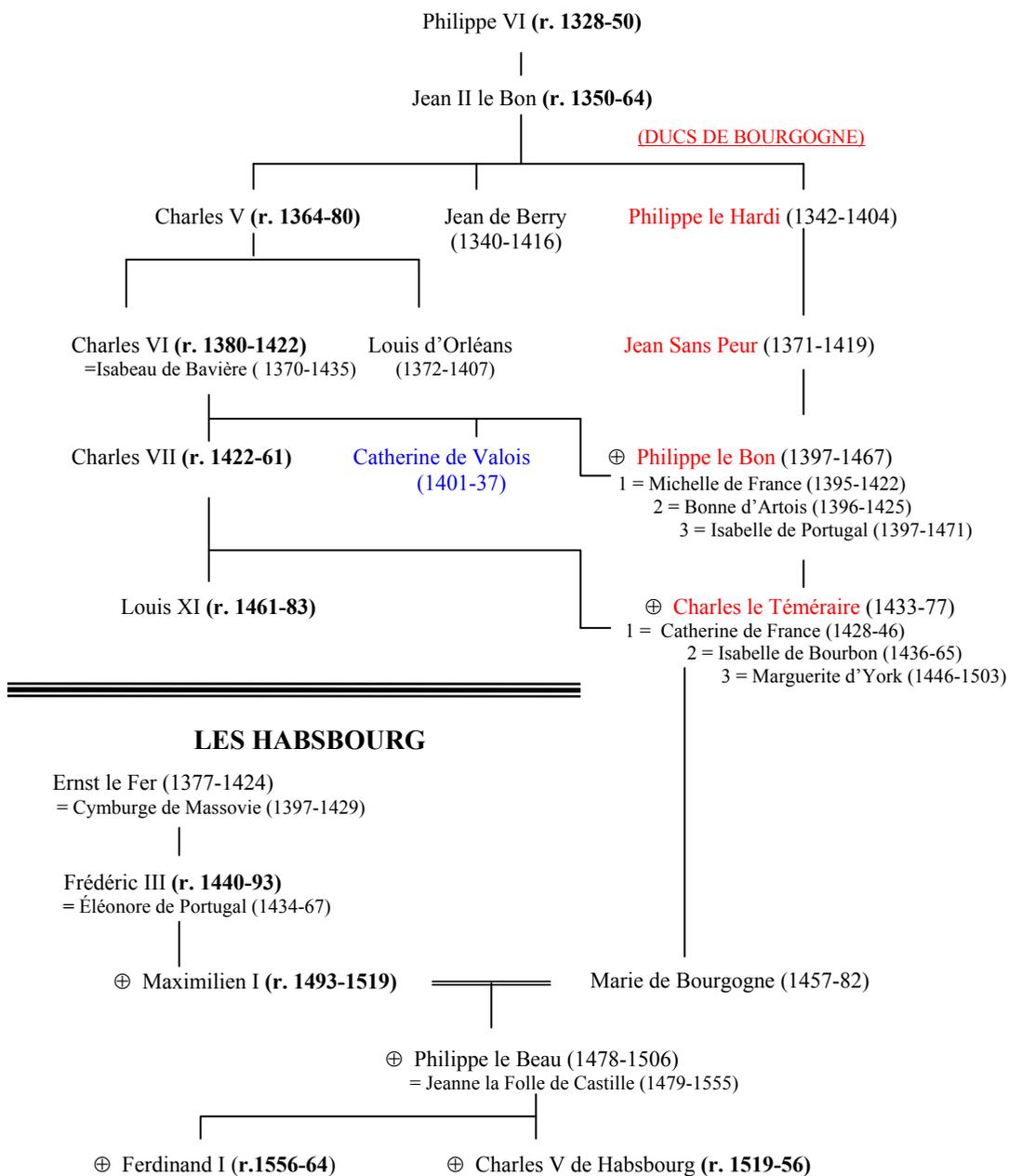
Le grand nombre de peintures que je me proposais d'étudier, et la variété des problèmes à résoudre, nécessitaient le concours de plusieurs personnes envers lesquelles je serai toujours reconnaissant :

En Allemagne : Peter Klein de l'Université de Hambourg (dont les analyses dendrochronologiques me fournirent des informations fort utiles), Rainald Grosshans de la Gemäldegalerie de Berlin, Malte Prietzel du Humboldt-Universität de Berlin, et Jochen Sander du musée Städel de Frankfurt. En Autriche : Michael Alram du Kunsthistorisches Museum de Vienne; en Belgique : Bart Lambert de l'Université de Gand et mon ami philologue, Xavier Tremblay, qui vit à Tournai mais enseigne à l'Université de Cologne. En Grande-Bretagne : Elaine Campbell et Deborah Swallow de l'Institut Courtauld, et Richard J. Walsh de l'Université de Hull. En France : Sophie Jugie, directrice du musée des Beaux-arts de Dijon, Jacques Paviot de l'Université de Paris, et Bertrand Schnerb de l'Université de Lille, ainsi que la restauratrice de talent Véronique Stedman. En Italie : Cristina Acidini Luchinat, directrice du Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. Aux Etats-Unis : Maryan Ainsworth du Metropolitan Museum de New York, Michael Brand et Thomas Kren du musée Getty, Matthew Canepa du College of Charleston, Geoffrey Herman du Jewish Theological Seminary de New York, et Lloyd de Witt du Philadelphia Museum of Art. Je remercie spécialement Mahrukh Tarapor du Metropolitan Museum de New-York, qui m'encouragea à mettre sur papier le fruit de mes recherches avant toute autre démarche d'exposition.

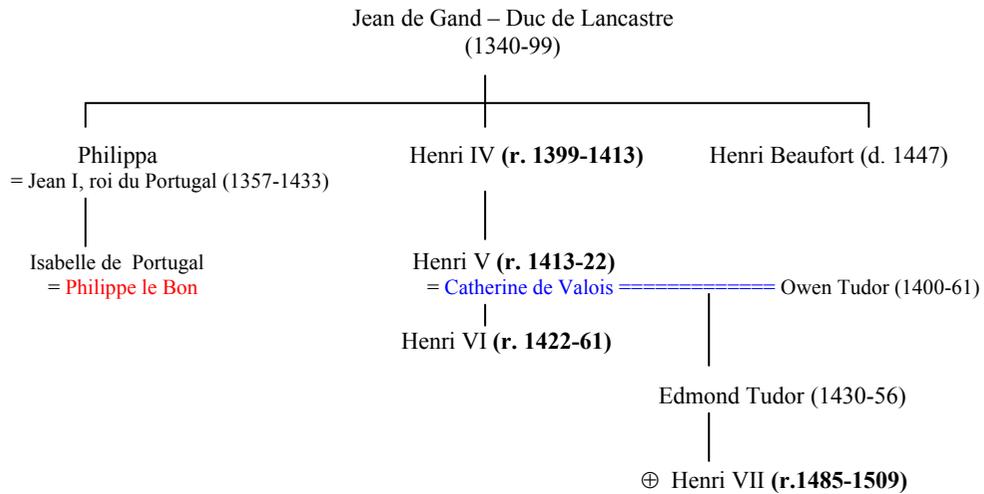
Il peut paraître assez bizarre pour un chercheur, dont l'activité principale a été à ce jour la miniature persane, de s'aventurer dans le domaine de la Renaissance italienne et nordique, et de contester l'opinion des experts au sujet d'un bon nombre de chefs-d'œuvre. Mais même si la moitié de mes conclusions sont rejetées, l'autre moitié suffit pour signaler le désarroi de l'histoire de l'art médiévale en ce moment. Il se peut que, venant d'une culture dans laquelle les insinuations et les constructions imagées abondent, j'avais une prédisposition pour déceler les peintures énigmatiques et à double niveau de lecture. Il se peut aussi qu'à l'âge de Google et Wikipedia, la recherche est devenue plus facile et plus rapide qu'autrefois. Mais le grand problème, tel que je le vois, est un manque d'intérêt pour le contexte historique. On ne peut comprendre les peintures complexes sans connaître l'histoire de la période dans laquelle elles étaient produites ; et aucune de mes découvertes n'aurait été possible sans une connaissance minimale de l'histoire du XV^e siècle européen. Cette étude ne fait que souligner la valeur de l'histoire pour la compréhension des œuvres d'art. (Houston - May 2007)

Par rapport à la version anglaise, l'édition française comporte l'annexe III en plus, et propose une conclusion différente pour le destinataire du Tableau A. Je suis reconnaissant à Danielle Eclache pour les corrections apportées au texte français. (Houston – Février 2009)

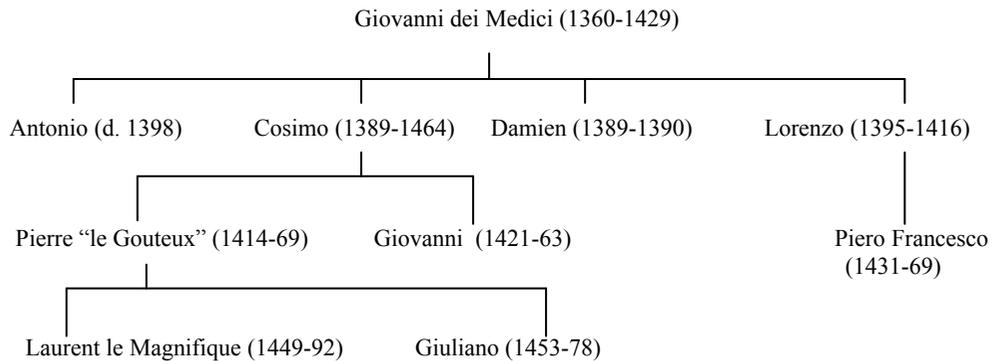
LES VALOIS DE FRANCE



LES LANCASTRE ET TUDOR D'ANGLETERRE



LES MEDICIS



Légende: durée de règne = (**gras**), durée de vie = (standard),

⊕ = Chevalier de l'Ordre de la Toison d'or

Les Armoiries

Les vitraux provenant de la Basilique du Saint-Sang de Bruges illustrent la fusion de la dynastie des Ducs de Bourgogne avec celles des Habsbourg et de Castille.* Après chaque mariage, les blasons des deux mariés étaient combinés, moitié pour moitié, afin de créer un blason plus complexe et témoin de cette union.

Isabelle de
Bourbon

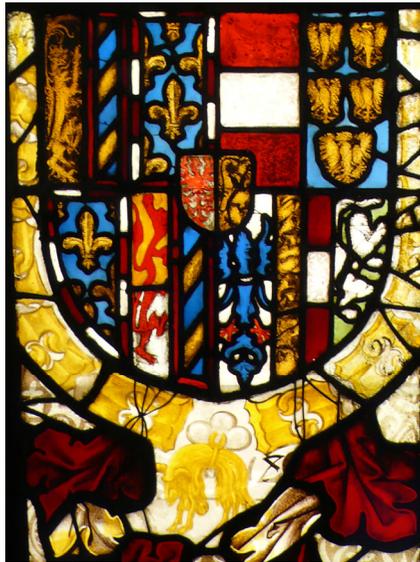


Charles le
Téméraire de
Bourgogne

Le blason combiné d'Isabelle de Bourbon et de Charles le Téméraire : il sera donné en héritage à leur fille unique, Marie de Bourgogne

* Ces vitraux du XV^e siècle qui proviennent de la Basilique du Saint-Sang de Bruges, sont à présent au musée Victoria & Albert de Londres ; réf. C444.1918 (Photos par A. Soudavar)

Marie de
Bourgogne



Maximilien I de
Habsbourg

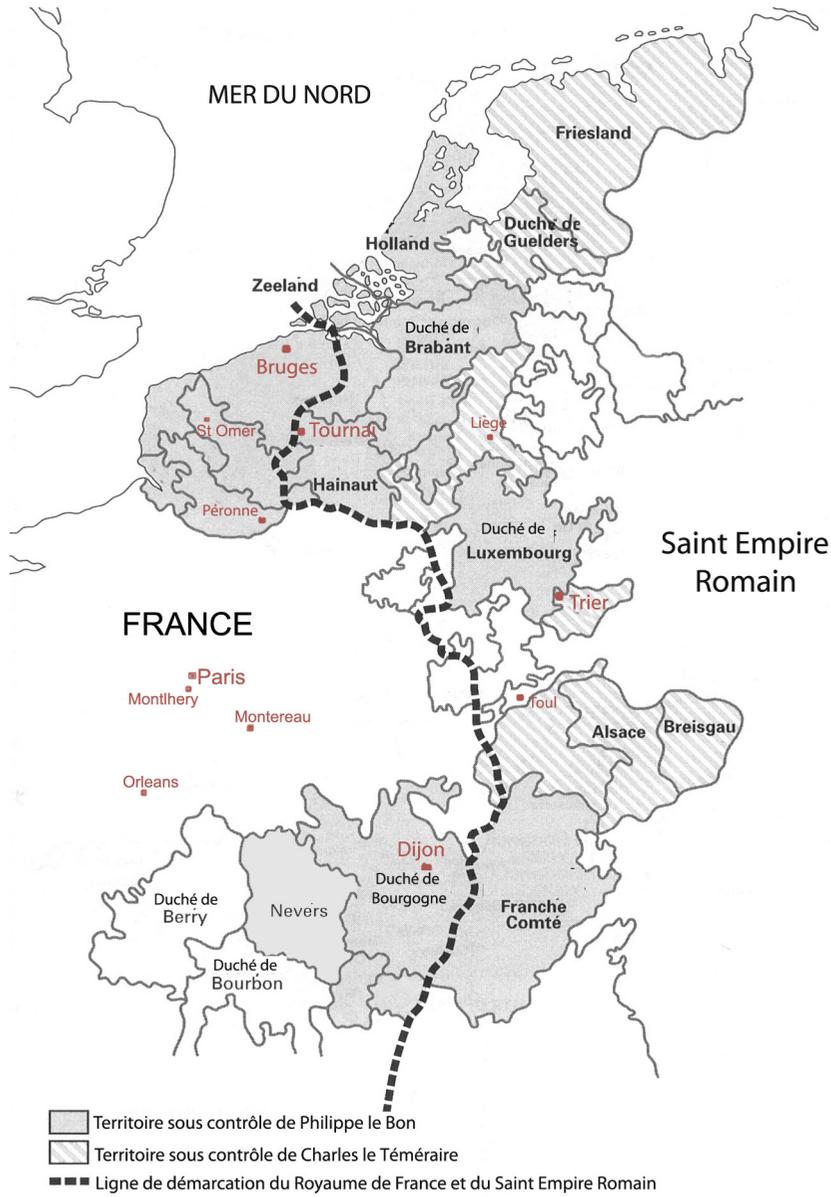
Le blason combiné de Marie de Bourgogne et de Maximilien. Entouré du collier de la Toison d'or, il sera donné en héritage à Philippe le Beau

Philippe le
Beau de
Habsbourg

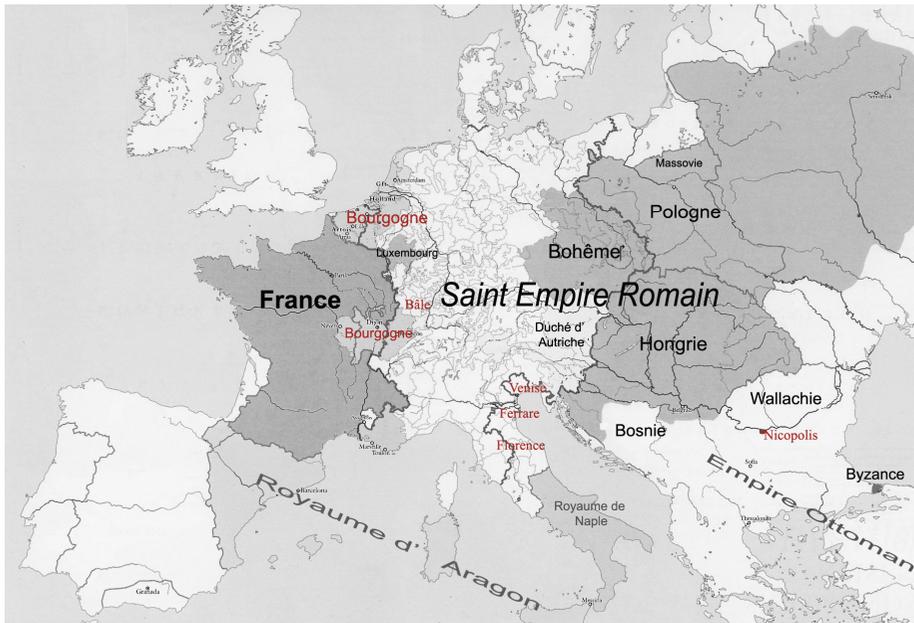


Jeanne la Folle de
Castille

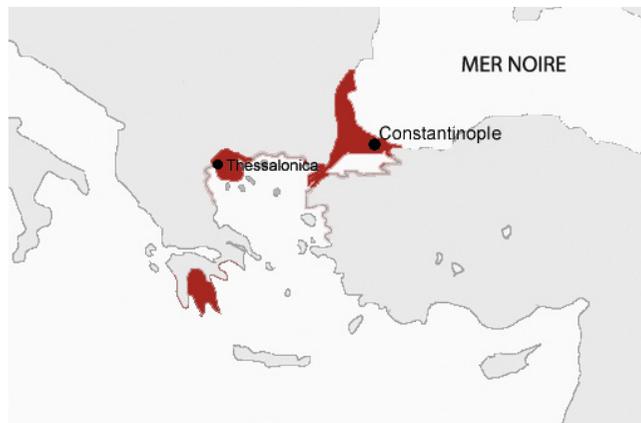
Le blason combiné de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle de Castille, tel qu'il sera transmis à Charles V de Habsbourg



Carte 1 - Domaines des ducs de Bourgogne, empiétant à la fois le Royaume de France et l'Empire Germanique (les noms de villes citées dans ce livre sont imprimés en rouge)



Carte 2 - Europe, vers 1435



Carte 3 – La renaissance de Constantinople, vers 1405

Avant-propos

Par Bertrand Schnerb

La cour des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois a été, et est encore, pour beaucoup d'historiens, un sujet d'étude passionnant et même fascinant. Johann Huizinga l'avait prise comme exemple pour explorer les mentalités et définir les caractéristiques d'une époque qu'il désigna lui-même comme *Herfsttij der Middeleeuwen* (l'automne du Moyen Age). Il avait montré qu'en cette cour se manifestaient certains des grands paradoxes du temps : la coexistence de l'idéal chevaleresque et du pragmatisme politique, du raffinement des mœurs et de la brutalité, de la piété et de la sensualité, du sacré et du profane. Cette incontestable réalité tient à la double nature de la cour de Bourgogne, qui était un lieu de pouvoir et était donc à la fois une pièce essentielle dans la politique de prestige du prince et un élément central du système de gouvernement bourguignon.

Le prestige de la cour provenait en grande partie de son rayonnement culturel et artistique. Les ducs de Bourgogne, qui appartenaient à la Maison royale de France, en avaient hérité une tradition de mécénat. Ce mécénat princier s'exerçait dans tous les domaines des arts et de la culture. De grandes commandes passées à des sculpteurs, à des orfèvres, à des tapissiers stimulèrent une production d'une qualité et d'un luxe supérieurs. La musique, tant profane que religieuse, s'épanouit également à la cour de Bourgogne et la chapelle ducale, et en tant qu'ensemble vocal, avait la réputation d'être l'une des plus belles d'Europe. Des personnages comme Gilles Binchois (mort en 1461) et Antoine Busnois (mort en 1492), dont les noms appartiennent à l'Histoire de la musique, furent tous deux chapelains des ducs de Bourgogne.

La littérature fut aussi grandement encouragée à la cour. Les ducs favorisèrent tous les genres littéraires, et commandèrent des œuvres religieuses, historiques, didactiques et récréatives, ainsi que des traductions d'ouvrages latins et de nouvelles versions de textes anciens. Parallèlement, ils se constituèrent une remarquable collection de manuscrits. La bibliothèque ducale ne cessa de s'enrichir : Philippe le Hardi (duc de 1363 à 1404) possédait à sa mort plus de deux cents volumes ; son petit-fils Philippe le Bon (duc de 1419 à 1467) en possédait près de neuf cents. Cette quantité impressionnante se combinait à une très haute qualité matérielle pour faire de la bibliothèque ducale un des éléments importants du prestige du prince : beaucoup de livres appartenant aux ducs se présentaient comme des objets précieux, non seulement par leur reliure, mais aussi par leur décoration intérieure. De beaux manuscrits à

peintures furent commandés à des artistes comme Loyset Liédet, Guillaume Vrelant et Simon Marmion. Le nom de ce dernier, qui reviendra beaucoup dans les pages qui vont suivre, est attaché tout à la fois à l'illustration des manuscrits et à la peinture de chevalet.

Les ducs Philippe le Hardi et Jean Sans Peur (duc de 1404 à 1419) passèrent des commandes de peintures sur bois à des peintres comme Melchior Broederlam, Jean Malouel et Henri Bellechose. Les œuvres réalisées par ceux-ci étaient notamment destinées à la décoration de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon, haut-lieu de la piété ducal et lieu de sépulture dynastique. On sait que, par la suite, Philippe le Bon s'attacha les services de Jan van Eyck, dont il fit son peintre et valet de chambre. Philippe fit travailler d'autres peintres, parmi lesquels Rogier Van der Weyden. Par ailleurs, il faut rappeler que le mécénat ducal, par un phénomène d'imitation classique, donna naissance aussi à un mécénat des grands personnages de la cour. Chacun connaît les œuvres d'art les plus importantes réalisées, sur commande, pour Nicolas Rolin, chancelier du duc Philippe le Bon : *Le Jugement dernier* de l'Hôtel-Dieu de Beaune, due à Rogier Van der Weyden, et *La Vierge du chancelier Rolin*, réalisée par Jan van Eyck. Or le cas de Rolin était loin d'être isolé. D'autres grands serviteurs des ducs de Bourgogne comme Jean Chevrot et Guillaume Fillastre, tous deux conseillers ducaux, ayant occupé successivement le siège épiscopal de Tournai, se signalèrent par un mécénat actif.

Le nom de Guillaume Fillastre est lié à celui de Simon Marmion et l'on n'est pas étonné de les trouver tous deux associés dans l'étude stimulante et novatrice que nous offre ici Abolala Soudavar. Ce dernier, qui est à la fois un amateur d'art et un remarquable connaisseur des miniatures persanes, a eu l'attention attirée par une belle peinture sur bois représentant une *Déploration* où le Christ, dont le corps vient d'être descendu de la croix, est entouré de Joseph d'Arimatee, Nicodème, saint Jean, la Vierge Marie et Marie-Madeleine. Les spécificités de l'œuvre, qu'il a soigneusement étudiées, l'ont conduit à en proposer l'attribution à Simon Marmion et à en rattacher la réalisation au mécénat de Guillaume Fillastre. Par ailleurs, il a émis l'hypothèse selon laquelle elle offrirait deux niveaux de lecture : l'un, purement dévotionnel, est immédiatement compréhensible, l'autre, allégorique et politique, renvoyant aux entreprises de croisade de Philippe le Bon, nécessite une réflexion interprétative. Pour appuyer sa démonstration et placer la *Déploration* attribuée à Marmion dans le contexte d'un art pictural allégorique et polysémique, A. Soudavar l'a placée dans une perspective comparatiste en recherchant, dans six autres œuvres contemporaines, les signes d'une semblable volonté de faire coexister deux significations différentes.

L'une des idées qui sous-tendent l'ensemble de l'étude de M. Soudavar est que, la physionomie des figures scripturaires ou héroïques représentées renvoyant à celle de personnalités du XV^e siècle parfaitement identifiables, un message d'actualité a délibérément été joint au message religieux intemporel qui constitue l'élément central

de l'œuvre. Dans cette superposition de messages, surtout si des allusions politiques venaient s'adjoindre à la représentation mystique, la volonté du commanditaire devait nécessairement être décisive.

Il est incontestable que, dans certains tableaux, on peut constater que tel ou tel personnage a été représenté sous les traits d'un contemporain illustre. Ainsi sur le volet où figurent les *Noces de Cana* du triptyque des *Miracles du Christ* peint en Flandre vers 1500 et conservé à la National Gallery de Victoria à Melbourne, il est possible de reconnaître, siégeant à une grande table, Philippe le Bon et ses trois épouses successives (Michelle de France, Bonne d'Artois et Isabelle de Portugal), Marguerite d'York, Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne, Maximilien I^{er} de Habsbourg et Philippe le Beau. L'ensemble, avec son programme dynastique, évoquait sans doute la politique matrimoniale des Maison de Bourgogne et de Habsbourg (un sujet aisément lié aux *Noces de Cana*) et la généalogie de l'archiduc Philippe le Beau remontant jusqu'à l'arrière-grand-père dont il portait le prénom. L'association d'un thème religieux et d'un thème politique se trouve aussi dans la célèbre *Vierge au chancelier Rolin*, œuvre dans laquelle il a été possible de relever plusieurs allusions à l'assassinat de Jean Sans Peur et au traité d'Arras de septembre 1435.

Les conclusions de M. Soudavar s'appuient sur des données historiques solides et sur une étude comparative très intéressante. En tout état de cause, ses réflexions nous invitent à une nouvelle approche des œuvres produites dans le cadre du mécénat bourguignon et à la recherche de niveaux de lecture différents de ceux qui, a priori, nous sautent aux yeux ; elles nous rappellent aussi que, comme l'avait déjà souligné Johann Huizinga, la littérature et l'art de la cour de Bourgogne firent grand usage de l'allégorie.

Introduction

Le XV^e siècle fut certes l'âge de l'érudition princière. Qu'ils soient Valois de France, Médicis de Florence ou Timourides de l'Iran,¹ ces prétendants au trône et seigneurs en manque de légitimité, cherchèrent à éblouir leurs sujets par leurs opulence et manières sophistiquées, et un entourage d'artistes et de littérateurs. L'élément essentiel pour cette apparence de sophistication fut le manuscrit, qui devait d'une part instruire le prince et de l'autre, fournir la preuve de son érudition.

Pour illustrer un manuscrit, le peintre était souvent obligé d'inclure plusieurs scènes dans le même cadre. Simon Marmion (1425-89) par exemple, représenta dans une seule peinture (fig. 1) plusieurs épisodes de l'*Histoire de Roland* : Charlemagne recevant du roi Marsile de Saragosse, les cadeaux apportés par Ganelon, en bas à gauche; au dessus, la bataille de Roncevaux; plus haut, le duel entre Marsile et Roland ; sous l'arbre, Roland mourant avec son olifant à ses côtés ; vers la droite, Charlemagne est dissuadé par Ganelon de venir à la rescousse de Roland ; tout en haut et à droite, supplice de Ganelon tiré par quatre chevaux ; tout en bas ainsi qu'en haut, la vision de Turpin, Abbé de Reims, dans lequel l'Archange Michel emporte l'âme de Roland au Paradis, tandis que celui des Sarrasins

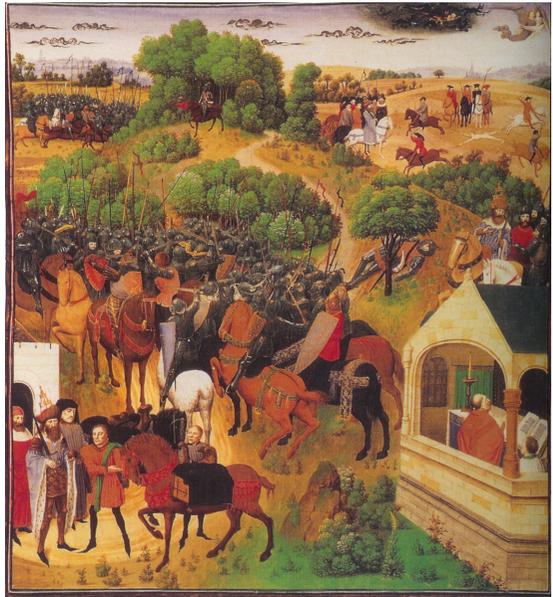


Fig. 1 - Episodes multiples de l'*Histoire de Roland* inclus dans une même composition par Marmion

¹ Les Timourides étaient les descendants du conquérant Timour (r. 1370-1405). Ils régnaient au XV^e siècle, sur l'Iran d'aujourd'hui, l'Afghanistan et l'Ouzbékistan; pour plus d'information sur Timour, ou Tamerlan comme il fut connu en Occident, voir la section G.2 et la note 225 infra.

brûle aux enfers.²

D'une illustration multi-épisodes à une représentation dotée de messages multiples, il n'y avait qu'une petite distance à franchir et les miniaturistes étaient les mieux qualifiés pour le faire. De cette démarche advinrent les compositions complexes, ancrées dans des scènes allégoriques et imagées, tel ce manuscrit de l'*Histoire d'Alexandre le Grand* où chaque illustration avait été choisie de façon à pouvoir superposer aux exploits d'Alexandre, ceux de Charles le Téméraire. Cette œuvre, dont le commanditaire était (comme nous le verrons dans D.2) le précepteur de Charles, devait instruire le jeune prince en matière de justice et de bonne conduite, mais en même temps, elle suggérait que son destin, comme celui d'Alexandre, était de conquérir le monde.

Ce genre de manuscrit, avec des illustrations à double sens, était produit aussi bien en Orient qu'en Occident. Ainsi, lorsque Amir Alishir Navai (1441-1501), l'ami et vizir du timouride Sultan Husayn Bayqara (r. 1470-1506) qui régnait sur la partie orientale du monde iranien, avait un grief contre un autre vizir, il le présentait sous forme d'une illustration à double sens du *Jardin des roses* du poète Saadi (fig. 2), afin de démontrer la perfidie et le manque de loyauté de son rival.³ Sa composition reflétait l'épisode des *Deux lutteurs* (du *Jardin des roses*), mais ses personnages étaient peints à l'image du souverain timouride assis sur son trône, face au vizir et ses courtisans. Le miniaturiste transmettait ainsi le message de son commanditaire par le biais d'une allégorie transposée à la cour timouride.

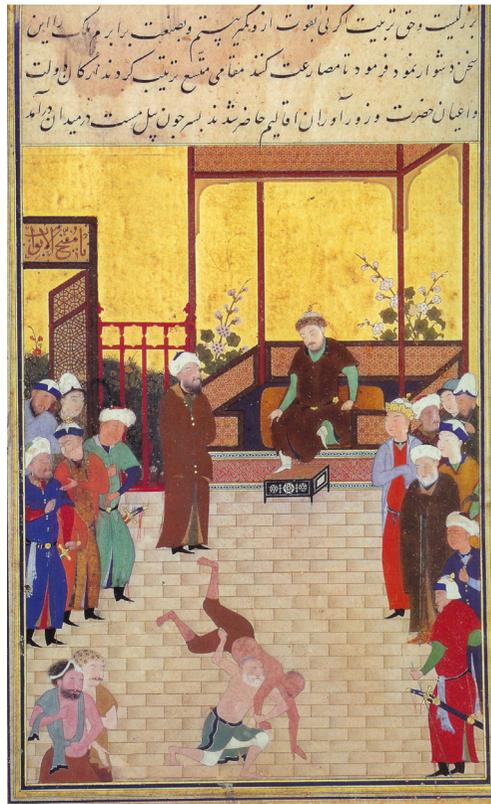


Fig. 2 – L'utilisation allégorique des *Deux lutteurs* (du *Jardin des roses* de Saadi) par un vizir, pour accuser son rival de perfidie et fourberie, vers 1486

² Voronova et Sterligov 2003, p. 124.

³ Soudavar 1992, p. 101-05. En bref, dans l'histoire des *Deux lutteurs*, Saadi raconte comment un jeune lutteur ingrat voulait s'emparer de la position de son maître. Cette histoire fut utilisée pour rappeler au sultan, comment un parvenu (le vizir à la barbe blanche) essayait d'usurper la position de l'ami d'enfance du sultan qu'était Amir Alishir (positionné le plus près du sultan et à sa droite).

Ainsi, quand les peintres de manuscrits occidentaux, comme Simon Marmion ou Jean Fouquet (1420-81), se mettaient à produire des tableaux, ils étaient naturellement portés à créer des images à double-sens. Notamment, dans le *Diptyque de Melun* que Fouquet peint pour Etienne Chevalier (1420-74), la Vierge apparaît à l'image de la voluptueuse Agnès Sorel (1421-50), maîtresse de Charles VII, dont la mort prématurée en 1450 causa un grand chagrin au roi (fig. 3). Alors qu'Etienne Chevalier est présenté sur le panneau de gauche, priant sous la protection de St Etienne, sa prière s'adresse en réalité à Agnès Sorel, qui était sa protectrice à la cour.⁴ Fouquet n'avait aucun remord à superposer le visage d'une personne réelle sur l'image sacrée de la Vierge. Les mécènes sophistiqués réclamaient des images complexes, et les artistes devaient leur donner satisfaction.

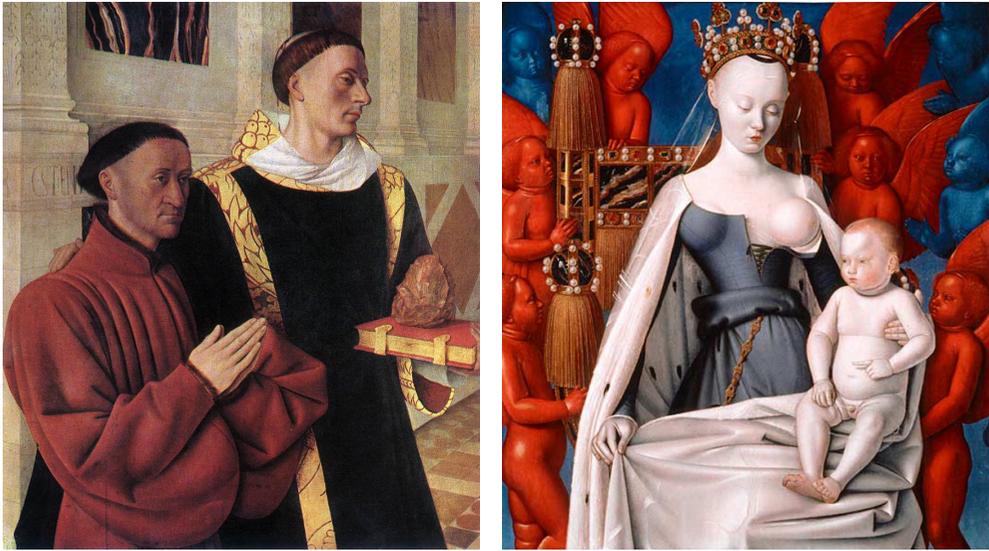


Fig. 3a, b - Le *Diptyque de Melun*: Etienne Chevalier et St Etienne, sur le panneau de gauche, et la Vierge peinte à l'image d'Agnès Sorel, sur le panneau de droite.

Dans ce qui suit, j'essaierai d'expliquer des œuvres énigmatiques et à double sens, peintes par des artistes qui pratiquèrent, tant soit peu, l'illustration et l'illumination de manuscrits, ainsi que la peinture de tableaux:

- A) Une imposante *Déploration* (fig. 4), attribuée ici à Simon Marmion, et peinte vers 1465, en ma possession.

⁴ La relation du trésorier de France, Etienne Chevalier, avec la favorite du roi était telle qu'il fut nommé exécuteur de son testament; Avril 2003, p. 128-30.

- B) Les fresques de la *Procession des Mages* de la chapelle du Palazzo Medici à Florence (fig. 71, 78, 88, 89), conçues vers 1459 et peintes par Benozzo Gozzoli (1420-1497).
- C) La *Vierge des Médicis* au musée Städel de Frankfort, peint par Roger Van der Weyden (1400-64) et datant d'environ 1461 (fig. 95).
- D) Une *Déploration* de taille modeste au musée Metropolitan de New York, attribuée à Simon Marmion (fig. 109) et datable à 1468.
- E) Le tableau de *St Jérôme et un donateur* du musée de Philadelphie attribué à Marmion (fig. 127) et datable à 1473.
- F) La *Fontaine de grâce* du Prado de Madrid (fig. 131), attribuée ici à Hubert Van Eyck (c. 1366-1426) et datable à environ 1420-22.
- G) L'*Adoration des Mages* de l'Uffizi de Florence (fig. 153), peint par Gentile da Fabriano en 1423.

Malgré le fait que les peintures susdites soient toutes des chefs d'œuvre de la Renaissance, aucune explication satisfaisante n'a été avancée jusqu'à présent à propos des raisons de leur composition ni des messages politiques qu'elles y dissimulent sous forme d'énigmes. Les explications que je propose, essaient de les résoudre en plaçant chaque peinture dans son contexte historique, et en rendant la vie à leurs personnages. Ces sept peintures se rattachent, d'une façon ou autre, à la cour de Bourgogne, à une époque où l'assaut des Turcs avait mis la chrétienté en péril et l'idée de croisade était toujours vivante.

En outre, ce magnifique manuscrit du Getty, *Les faits d'Alexandre le Grand*, dont je discute en section D, nous donne un aperçu de l'érudition à la cour de Bourgogne, et démontre comment des situations parallèles, en Orient et en Occident, conduisent à la production du même type de peintures énigmatiques.

Individuellement, l'analyse de chacune de nos peintures jette une lumière nouvelle sur les événements du XV^e siècle, mais vu dans son ensemble, notre livre est aussi une histoire illustrée des ducs de Bourgogne.

Remarques préliminaires sur la méthodologie employée

La tâche la plus importante dans le décryptage des énigmes de peintures complexes est la détection de phénomènes non-ordinaires, car ils signalent souvent la présence de messages allégoriques. Une fois le non-ordinaire détecté, il faut l'expliquer à l'aide d'un scénario plausible et non le passer sous silence. Plus il est soutenu par d'autres indices, plus valable devient ce scénario.

Comme il était difficile pour les miniaturistes de réaliser de vrais portraits en petit format, ils avaient souvent recours à des signes particuliers pour identifier leurs personnages. Ainsi, pour la plupart de nos sept peintures, le miniaturiste devenu peintre, a continué cette pratique, et a utilisé des signes d'identifications pour les

figures principales, surtout lorsque celles-ci devaient avoir une double identité. Les signes et indices jouent donc un rôle essentiel dans le déchiffrement de nos énigmes.

L'identification de portraits par similitude avec d'autres peintures, ou statuaire, est un procédé que j'utiliserai fréquemment dans cette étude. Et pourtant, c'est un procédé que beaucoup d'historiens d'art méprisent. L'un d'entre eux, très éminent, m'a même mis en garde contre les identifications dont le degré de certitude ne serait pas à « cent pour cent ». Mais lorsque nous rencontrons une personne qui a des traits similaires à un camarade d'école que nous n'avons pas vu depuis longtemps, nous ne réclamons pas sa carte d'identité avant de lui dire bonjour. Entre une identification erronée et le manque de politesse, c'est le premier qui fait le poids. La même constatation est valable en matière d'histoire de l'art : une identification *plausible* est préférable au silence sur le sujet. L'incertitude existe dans tout domaine scientifique, à l'exception des mathématiques. Après tout, même les théories de la physique sont émises sans être « cent pour cent » vraies, et leur sort est déterminé par des expérimentations ultérieures, qui peuvent les renforcer ou discréditer. De même, certaines de mes identifications reposent sur des propositions hypothétiques antérieures, sans lesquelles je n'aurais pas pu aborder mon sujet ; ces propositions hypothétiques sont, à leur tour, renforcées par les informations supplémentaires générées dans cette étude. L'objectif, en matière de l'histoire de l'art, doit être la présentation d'une conclusion justifiée par la prépondérance des preuves disponibles, et non pas d'insister sur un verdict au-dessus de tout soupçon.

Il est évident que quand un mécène commande une œuvre d'art, c'est principalement pour louer sa propre gloire, ou dans le but de justifier ses actions ou convictions politiques. Plus le commanditaire est sophistiqué, plus il faut s'attendre à trouver une allusion allégorique dans son tableau. Les tableaux que je m'appête à analyser sont de très bons exemples de ces images allégoriques. Ce sont aussi des documents contenant beaucoup d'informations historiques. Les experts sont généralement d'avis que seules les informations fournies par textes sont valables, et que la lecture de l'iconographie est spéculative. Cependant, comme tout autre document historique, les images peuvent révéler la vérité, exagérer une situation, ou changer les faits. Leur interprétation doit être assujettie aux mêmes standards et précautions que celle des textes.

Finalement, comme l'analyse de notre tableau (A) repose sur des informations communes aux six autres, l'analyse détaillée de ses différents aspects ouvre le chemin pour l'étude des autres. Plus généralement, les peintures que j'étudierai ici ne sont pas introduites dans un ordre chronologique, mais dans un ordre qui permet au lecteur de se familiariser graduellement avec les événements du XV^e siècle et de ses acteurs principaux.

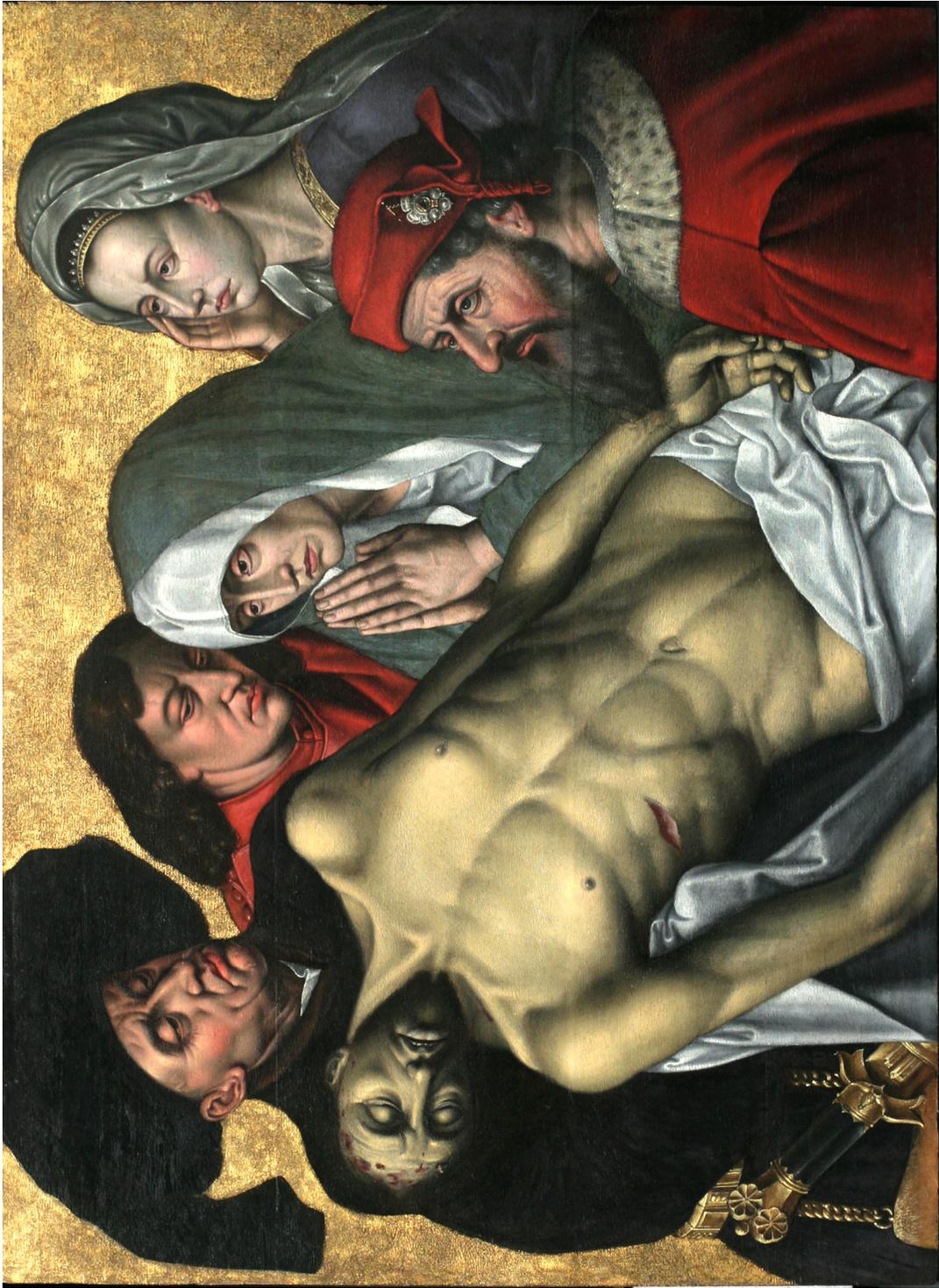


Fig. 4 - La Déploration

Tableau A : *Déploration ducale*

Ce tableau de l'ex-collection du Marquis Vida del Valle de Madrid, apparut dans une vente récente, chez Sotheby's à Londres. Il est peint sur un panneau en bois mesurant 86 x 117.5 cm. La description du catalogue de vente, qui se réfère à Bermejo Martínez, le décrit comme étant « le meilleur exemplaire en Espagne des tableaux inspirés par cette fameuse œuvre perdue de Van der Goes, qui nous est connue par l'existence d'un bon nombre de copies d'époque ». ⁵ L'exemplaire le plus fameux de ce groupe est celui du musée Capodimonte de Naples (fig. 5), duquel nous avons toute une série de copies directes (voir par ex. fig. 62). ⁶

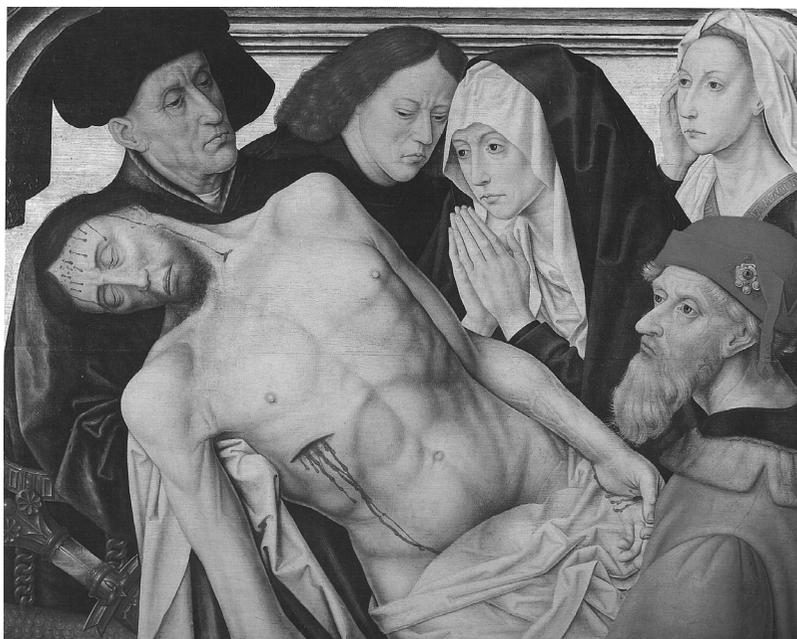


Fig. 5 – *La Déploration* du Musée Capodimonte de Naples

⁵ Bermejo Martínez 1982, p. 70-71, no. 8, reproduit p. 204, fig. 7; Sotheby's 2005, p. 42.

⁶ Friedlander 1969, vol. IV, p. 72-73, cat. no. 23, reproduit comme pl. 36-37.

Dans sa dernière étude d'Hugo van der Goes, Elisabeth Dhanens fait remonter cette théorie de « l'original par Van der Goes » à une publication de Firmenich-Richartz en 1897. Après avoir constaté que la plupart des variantes de cette composition sont affectées par le maniérisme et le romantisme du XVI^e siècle, elle conclut que le fragment du Christ Church à Oxford (fig. 60) semble bien être l'original de Van der Goes, en raison « de sa composition méticuleuse et de l'intensité remarquable des sentiments exprimés ».⁷

Je discuterai de ce fragment et de quelques autres copies de cette série plus tard, et me contente pour l'instant, de faire observer qu'un regard sommaire sur notre tableau révèle tout de suite une portraiture bien plus intense, avec des visages individualisés et non-iconiques, qui reflètent la sensibilité psychologique du peintre envers ses personnages. Les visages du Tableau A sont radicalement différents de ceux de la copie de Capodimonte, et bien plus alertes que les visages traditionnels de Van der Goes. De plus, malgré le fait que la composition de notre peinture évolue autour du corps du Christ, son point focal est l'interaction entre les deux figures les plus en vue : un homme vêtu de noir qui semble solliciter du regard l'aide de l'homme barbu habillé en rouge, qui lui, se dérobe de cette sollicitation en détournant son regard vers le haut. En outre, à quelques exceptions près, dont la fameuse *Déposition* de Van der Weyden au Prado, le fond des peintures flamandes est généralement tapissé d'un paysage méticuleusement peint, qui absorbe notre regard au dépend des figures principales (voir par exemple fig. 61) ; tandis qu'ici, le fond doré du tableau fait ressortir ses personnages.

Finalement, hormis la Vierge, Marie-Madeleine, et St Jean, les caractères les plus représentés dans les scènes de *Déposition* ou *Déplorations* sont Joseph d'Arimathé, le marchand fortuné qui arrangea l'enterrement de Jésus, et son compagnon Nicodème. Joseph est d'habitude richement vêtu, il tient parfois Jésus. Pourtant, il n'est pas évident qui est Joseph d'Arimathé et qui est Nicodème ici, car celui qui tient Jésus porte une ceinture et une épée dorée, tandis que l'homme en rouge porte un médaillon incrusté de pierres précieuses et de perles sur son chapeau.

Dans ce qui suit, j'essaierai de démontrer que cette *Déploration* représente d'une façon allégorique le duc Philippe le Bon, vêtu de noir et essayant de soulever, après la chute de Constantinople, le corps du Christ en tant que symbole de la chrétienté en péril. Le duc sollicite du regard l'aide de l'empereur du Saint Empire Romain, Frédéric III, alors que son fils Charles le Téméraire, représenté comme St Jean, l'observe par derrière, et son épouse, Isabelle de Portugal, représentée comme Marie-Madeleine, est en deuil. Elle fut peinte par Simon Marmion, le plus illustre des illuminateurs de sa génération, à la demande de l'évêque Guillaume Fillastre (1400-73), qui soutenait farouchement le duc dans son vœu de reconquérir Constantinople,

⁷ Dhanens 1998, p. 176-83.

vœu prononcé au célèbre banquet du Faisan. Alors que la composition représente manifestement une scène de Déploration, l'idée essentielle du tableau et son but principal étaient de blâmer l'empereur Frédéric III pour la croisade avortée de Philippe le Bon.

Quant aux visages, ils comportent assez de traits caractéristiques pour faire allusion aux personnes qu'ils devaient représenter, sans pour autant faire figure de portraits authentiques. S'ils étaient « lisibles » pour une certaine élite, ils devaient néanmoins apparaître comme des personnages saints, aux yeux du bas peuple croyant.

A.1 - Philippe le Bon

De nombreux portraits du duc Philippe existent, ils sont pour la plupart des copies d'originaux perdus, dont les deux plus importants sont attribués à Van der Weyden (fig. 6, 7).⁸ Ils semblent le représenter entre la quarantaine et la cinquantaine.



Fig. 6 - Le duc Philippe le Bon âgé de 40 ans



Fig. 7 - Philippe le Bon, à l'âge de 50 ans



Fig. 8 - Le duc Philippe en silhouette filiforme dans un manuscrit illustré par Van der Weyden

Comme Lorne Campbell l'a remarqué « malgré le fait que les Flamands cherchaient à produire des peintures très naturalistes, l'exactitude n'était pas leur objectif ultime, ni même dominant ».⁹ Van der Weyden, par exemple, avait l'habitude d'allonger ses figures ;¹⁰ on le constate, entre autres, dans un manuscrit illustré dans lequel Philippe le Bon est représenté par une silhouette squelettique, recevant une copie des *Chroniques de Hainaut* (fig. 8). Les portraits peints par Van der Weyden seront donc

⁸ Jugie 1997, p. 57-60. Jugie remarque que notre fig. 7 a été récemment attribuée à Van Eyck.

⁹ Campbell 1998, p. 19.

¹⁰ Van der Kemperdick, connaissant la tendance de Van Weyden d'allonger les visages, note une grande ressemblance entre les portraits de Philippe le Bon et celui de son chancelier, Nicolas Rolin. Van der Kemperdick 1999, p. 69 et 98.

plus maigres que d'autres portraits présumés de Philippe, tel que le dessin du *Recueil d'Arras* (fig. 10). Ce dernier, qui semble être une copie d'un dessin préparatoire pour tableau, montre Philippe approchant la soixantaine et ressemblant beaucoup à l'homme en noir du Tableau A.¹¹



Fig. 9 - Philippe dans le Tableau A, avec double-menton et grosse lèvre inférieure



Fig. 10 - Dessin préparatoire du portrait de Philippe à 55 ans



Fig. 11 - Statue modern de Philippe par Bouchard

Il se peut que les beuveries exagérées de Philippe aient fini par le marquer et que par conséquent, son visage ait grossi avec l'âge et non maigri,¹² ou que peut-être les différences dans les visages aient été dues aux différences stylistiques des peintres, ou que Marmion ait rendu le portrait de Philippe le Bon plus charnu afin de faire croire qu'il était toujours de taille à partir en croisade, malgré son âge avancé.¹³ Quelle que fût la raison, ces portraits ont tous des traits communs qui semblent caractériser la même personne : un double menton qui rejoint les bajoues un peu plus haut, des yeux protubérants dans de larges orbites, et une grosse lèvre inférieure. De plus, les sourcils épais de notre portrait s'accordent bien avec la description que nous donne Georges Chastellain (1415-75) du duc Philippe « dont les crins se dressaient comme cornes en son ire ».¹⁴

¹¹ Sur la même feuille, son fils Charles (fig. 34) a presque 18 ans ; son père aurait donc 55 ans.

¹² Avec 30 maîtresses et 17 bâtards, Philippe avait un goût pour la débauche et les beuveries sans fin; Calmette 1949, p. 179 (Bourassin 1963, p. 47, ne mentionne que 24 maîtresses et 16 bâtards).

¹³ D'après Véronique, le peintre a employé un ton rouge vif pour le visage du jeune St Jean/Charles en signe d'une circulation sanguine vigoureuse, un ton plus doux pour le vieillissant Philippe, et un blanc de porcelaine pour la Duchesse.

¹⁴ Calmette 1949, p. 178.

Sur la statue de Philippe le Bon à Dijon, le sculpteur Louis-Henri Bouchard (1875-1960) qui avait longuement étudié la documentation disponible sur ce sujet, exécuta un visage plus charnu et se rapprochant du nôtre (fig. 11). Son expérience de sculpteur ne lui permettait peut-être pas de concevoir le modèle stylisé et allongé de Van der Weyden, comme le reflet réel du visage tridimensionnel.

L'assassinat tragique de son père, Jean Sans Peur, sur le pont de Montereau en 1419 (voir section F.2), marqua profondément Philippe, qui ne porta dès lors que la couleur noire.¹⁵ Il avait aussi une stature imposante qui lui valut les épithètes de *Le géant* ou *Le grand lion*.¹⁶

En résumé, une figure imposante, vêtue de noir à la façon bourguignonne, avec son turban massif et un manteau bordé de fourrure, évoquait probablement Philippe à première vue. Mais comme certains des courtisans de Philippe portaient aussi le noir,¹⁷ notre peintre devait ajouter un signe distinctif pour révéler la deuxième identité de son « homme en noir ».

A.2 - Le silex flamboyant

L'emblème de Jean Sans Peur était un rabot qui crachait des copeaux de bois (fig. 12). En 1421, Philippe choisit l'emblème du *fusil*, une pierre à feu (silex) produisant des flammes, qui fut intégrée dans une pièce d'acier en forme de B, que l'on nomme aujourd'hui *briquet*. Il devait symboliser la devise personnelle du duc, *Ante ferit quam flamma micet* (Il frappe avant que la flamme ne brille), et devint éventuellement l'emblème perpétuel de la Maison de Bourgogne.¹⁸ Cet emblème orna les étendards et tapisseries de la maison ducal dès 1424.¹⁹ En 1430, lorsque Philippe institua l'ordre de la Toison d'or, il l'incorpora dans le collier en or qu'il donna à chacun des vingt-quatre chevaliers de l'ordre ; ceux-ci devaient le porter constamment, et le retourner au souverain de l'ordre en cas de mort ou d'expulsion.²⁰ Un de ces colliers nous est parvenu du XV^e siècle (fig. 13). Il a comme pendentif une

¹⁵ Une exception importante à ce choix de couleur noire est la tenue rouge de Philippe en tant que Souverain de l'ordre de la Toison d'or (fig. 58).

¹⁶ Voir par exemple un dessin de la tombe de Philippe le Bon et de sa famille, où un très grand sarcophage est désigné comme étant celui de « Philippe le Géant, dit le Bon » ; Antoine et al. 2004, p. 181 ; Brion 2006, p. 31.

¹⁷ Le donateur du retable de Middelburg par Van der Weyden (c. 1445) porte aussi le noir ; il se peut ou non qu'il soit Pieter Bladelin, le ministre des finances du Duc Philippe et le trésorier de l'ordre de la Toison d'or ; Grosshans et al. 1998, p. 126-27, et Van der Kemperdick 1999, p. 61, pour deux opinions différentes sur le sujet.

¹⁸ Paviot 2000, p. xix ; Pastoureau 1996, p. 104.

¹⁹ Lemaire 1996, p. 84.

²⁰ Paviot 2000, (p. 22). Selon l'article III des statuts de l'ordre, le collier est composé de « fusils et de pierre à feu dont partent des étincelles ardentes » ; Pastoureau 1996, p. 102.

toison d'or attachée à une chaîne de briquets appariés, qui tiennent entre eux un silex rond faisant des étincelles.

En accord avec le mot *flamma* de la devise du duc Philippe, les étincelles jaillissant du silex sont en réalité des flammes, qu'elles soient finement tracées comme dans la fig. 7, ou flamboyantes comme sur les couronnes et tapisseries bourguignonnes (fig. 14 et 17),²¹ ou présentées comme un triplet, visible sur une réplique du collier de l'ordre de la Toison d'or, gravée sur l'armure de Maximilien II (1527-76) (fig. 16).



Fig. 12 – Jean Sans Peur avec son emblème : le rabot d'or



Fig. 13 - Un collier d'origine de l'ordre de la Toison d'or



Fig. 14 - Flammes et silex rond sur une couronne bourguignonne



Fig. 15 – Silex et triple flammes sur l'épée de Philippe



Fig. 16 - Triples flammes du collier gravé sur l'armure de Maximilien II



Fig. 17 - Briquet, flammes et silex sur une tapisserie ducale

C'est en effet ce même symbole, c.à.d. trois flammes jaillissant d'un silex rond, que notre peintre a choisi de placer sur le pommeau doré de l'épée de l'homme en noir,

²¹ Pour une reproduction complète de cette couronne bourguignonne voir Antoine et al. 2004, p. 237; Vienne, no A 817, vers 1560; Fillitz 1987, p. 72-73.

pour l'identifier à Philippe le Bon (fig. 15). Par conséquent la question qui se pose est : pourquoi n'a-t-il pas employé le collier même de l'ordre, que Philippe portait de façon si ostensible dans ses autres portraits ?

La raison pour laquelle le nom de « Toison d'or » fut donné à l'ordre que Philippe allait instituer, n'est pas mentionnée dans les statuts.²² Quelle que fut l'inspiration motivant ce choix, l'histoire mythique de Jason et des Argonautes, en quête de la toison d'or *d'un bélier*, dans les terres lointaines de Colchide, était indéniablement bien adaptée à un ordre de chevalerie poursuivant des idéaux exaltés et des expéditions difficiles.



Fig. 18 – L'étui du prétendu poignard de Charles le Téméraire portant le signe du *briquet*, au Metropolitan Museum



Fig. 19 - Signes du *briquet* sur l'étui d'un poignard, musée des Beaux arts de Dijon

Il y avait cependant une contradiction entre l'histoire de la Toison d'or, qui relevait du paganisme, et cet ordre du même nom, qui se voulait gardien de la Chrétienté et qui avait son siège principal à la Sainte-Chapelle de Dijon,²³ et dont le chancelier devait être un homme d'église. Ce n'est donc pas surprenant si en 1431, le premier chancelier de l'ordre, Jean Germain (d. 1460), afin de contourner cette contradiction, essaya de lui donner une interprétation biblique en soutenant qu'elle invoquait en réalité la toison de Gédéon (Juges, 4:36-40). Plus tard, l'évêque Guillaume Fillastre, qui fut son successeur en tant que chancelier de l'ordre, ajouta quatre autres interprétations bibliques, mais il fut néanmoins obligé de garder l'original, car aucune de ces toisons, sauf celle de Jason, n'était ni dorée ni provenant d'un bélier.²⁴ Le pendentif de la Toison d'or était donc un symbole de paganisme que notre peintre ne pouvait se permettre de placer à côté ou sous la tête de Jésus. Il était plus prudent

²² Paviot 2000, p. (18).

²³ Garnier et Gauthier 1905, p.48.

²⁴ Fillastre attribua à chaque toison une vertu. Ainsi la toison de Jason symbolisait la magnanimité et celle de Jacob la justice; celle de Gédéon la prudence; la toison de Mésa correspondait à la fidélité, la toison de Job à la patience et celle de David à la clémence ; Beltran et Prietzel 1996, p. 124; Lemaire 1996, p. 87-88.

d'identifier le duc avec le symbole du silex flamboyant. C'était un symbole que l'on utilisait régulièrement pour les armes et armures de la maison ducal, comme le fourreau du poignard du Metropolitan Museum (fig. 18), ou celui du musée des Beaux-arts de Dijon (fig. 19), ou l'épée de Charles le Téméraire à la Schatzkammer de Vienne (fig. 212-15).

A.3 - L'empereur Frédéric III

L'indice le plus visible, pour suggérer que l'homme en rouge du Tableau A était une dignité de haut rang, est l'hermine mouchetée qu'il porte autour du cou ; Marmion par exemple, ne l'utilisa que pour les rois et empereurs dans les *Chroniques de France* de Saint-Pétersbourg.²⁵ D'après le chapeau germanique rouge qu'il porte, et son médaillon à rosette, et d'après les traits de son visage, ce souverain ne peut être que Frédéric III de Habsbourg, le dernier des empereurs du Saint Empire Romain à être couronné à Rome.



Fig. 20 - Comte Palatin Philippe le Guerrier, portant chapeau rouge



Fig. 21 - Effigie de Maximilien I portant chapeau rouge et col en hermine



Fig. 22 - Portrait de Philippe le Beau portant chapeau rouge

En effet, ce genre de chapeau rouge aux bords sectionnés, était non seulement porté par des souverains germaniques contemporains de Frédéric (voir fig. 20),²⁶ mais aussi par son fils, Maximilien I (r. 1508-19), souvent présenté avec une hermine mouchetée autour du cou (fig. 21) et son petit-fils, Philippe le Beau (fig. 22).

²⁵ Voronova et Sterligov, 2003, p. 120-33.

²⁶ On retrouve des chapeaux rouges similaires dans: le portrait du *Comte Ludwig Lowenstein* par Hans Baldung (1513), *La reine de Saba devant Salomon* par Konrad Witz (c. 1435-37), et *David et Bethsabée* par Lucas Cranach (c.1526) ; voir Grosshans et al. 1998, p. 80-81, 58-59 et 88-89.



Fig. 23 – Le médaillon en forme de rosette de Frédéric avec trois perles de sagesse et le triangle de la Trinité



Fig. 24 – Jeton posthume de Frédéric III frappé de son effigie et d'une rosette à cinq feuilles



Fig. 25 – Médaillon de Sigismund (détail de fig. 66)



Fig. 26 - Rosette à six pétales pour l'archiduc Ferdinand



Fig. 27 - Rosette à six pétales pour Ferdinand II



Fig. 28 - Rosette à cinq et six pétales sur les deux côtés de la monnaie de Ferdinand I, vers 1540



Nous n'avons pas de portrait de Frédéric avec ce chapeau particulier, mais son médaillon en forme de rosette à six pétales avec ses trois perles de sagesse (fig. 23) est très similaire à celui que portait son prédécesseur, l'empereur Sigismund (1368-1437) sur son chapeau (fig. 25).²⁷ Il se peut que Frédéric ait préféré plus tard changer la rosette à six pétales en cinq pétales, ressemblant à celle placée à côté de son effigie sur un jeton posthume (fig. 24).²⁸ De toute façon, qu'elles soient à six ou cinq pétales, ces rosettes sont des symboles royaux et apparaissent, individuellement, sur les monnaies de l'empereur Ferdinand II de Habsbourg (r. 1620-1637) et de son oncle l'archiduc Ferdinand II (d. 1595), ou en tandem, sur les monnaies de l'empereur

²⁷ Les perles sur le médaillon de Sigismund sont arrangées d'une façon symétrique autour du centre, tandis que celles de Frédéric sont regroupées dans la partie inférieure, et cachent deux des pétales. La rosette à six pétales apparaît aussi sur les monnaies de Sigismund.

²⁸ Je suis reconnaissant à Michael Alram du Kunsthistorisches Museum de Vienne de m'avoir fourni l'image de ce jeton.

Ferdinand I, fils de Maximilien I^{er} qui devint roi des Romains en 1531 (fig. 25, 26, 27).

Le médaillon de Frédéric comprend aussi une pierre précieuse triangulaire en son centre qui symbolise la Trinité. Normalement, ces symboles, étant royaux et chrétiens, n'auraient pu être utilisés pour Joseph d'Arimateé ni pour Nicodème, et leur présence ici sert à identifier l'homme en rouge avec Frédéric, d'autant plus que, comme nous le verrons dans l'annexe III, les trois perles de sagesse, regroupées en triangle, vinrent à représenter la maison de Frédéric à l'instar du briquet qui fut le symbole de la maison de Philippe le Bon.



Fig. 29 – Le mariage de Frédéric III, conduit par le cardinal Piccolomini



Fig. 30 - Portrait de Frédéric III

Au début de son règne, Frédéric avait pris sous son aile Enéa Silvio Piccolomini (1405-64) qu'il désigna comme son poète lauréat et aida plus tard à devenir cardinal, et ensuite pape sous le nom de Pie II (p. 1458-64). En 1454, il envoya Piccolomini en ambassade au Portugal pour négocier son mariage avec la princesse Eléonore (nièce de la duchesse Isabelle), qu'il épousa deux ans plus tard à Rome. Ce mariage, conduit sous les bons offices de Piccolomini (qui était alors l'évêque de Sienne), fut magistralement illustré par Pinturicchio (1454-1513) dans sa fameuse série de fresques de la bibliothèque Piccolomini à la cathédrale de Sienne (fig. 29). Dans ces fresques, Frédéric et ses compagnons portent la barbe. Malgré le fait qu'elles furent peintes quelque cinquante ans plus tard, la facture très élaborée de ces fresques indique que leur composition devait s'appuyer sur une description fournie par des personnes présentes aux cérémonies, ou alors, était inspirée par des dessins exécutés à l'époque du mariage. Elles précisent en tout cas, que la mode germanique de cette époque, comme au temps de l'empereur Sigismond, était de porter une barbe. Mais cette mode a dû changer peu de temps après, car les portraits ultérieurs de Frédéric (fig. 30), ainsi que ceux de ses successeurs, sont sans barbe.



Fig. 31 - Apparence finale de Frédéric, le regard tourné vers le haut du tableau et le nez aplani .

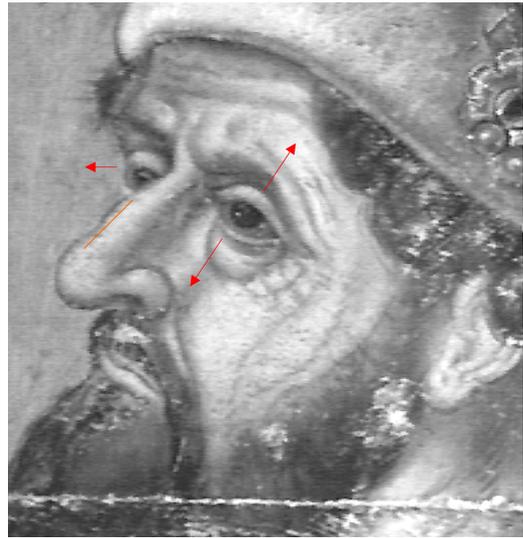


Fig. 32 – Le dessin sous-jacent vu en RIR, avec des yeux regardant droit devant, et un nez bosselé..

Le trait le plus saillant de Frédéric, visible sur son jeton (fig. 24) et autres portraits, était un grand nez hérité de sa mère, Cymburge de Massovie, qui atteignit des proportions catastrophiques dans le cas de son fils Maximilien (fig. 21) et de ses descendants. En revanche, le nez de Frédéric n'est pas excessivement démesuré dans notre tableau. On pourrait croire que le peintre a voulu créer une image embellie ; mais la réflectographie en infrarouge (RIR) montre bien que le rapetissement du nez fut fait pour toute autre raison. En effet, le dessin sous-jacent révèle que Frédéric avait eu initialement un nez bosselé, comme sur la figure 24, et des yeux correctement positionnés et regardant droit devant (fig. 32). Mais comme un des buts de cette composition était de démontrer l'indifférence de Frédéric aux sollicitations du duc Philippe, notre peintre décida, ultérieurement, d'accentuer ce détachement en détournant le regard de Frédéric vers le haut et vers l'extérieur du tableau. Pour ce faire, il devait tourner les pupilles et créer plus de blanc en dessous. Ainsi, plusieurs modifications furent apportées au dessin initial (fig. 31). Pour l'œil droit, la paupière supérieure est tirée vers le haut et la paupière inférieure vers le bas, tandis que sa pupille est remontée. Les modifications sur l'œil gauche sont encore plus substantielles : pour être mis en valeur, le plan de l'œil a subi une rotation « à la Picasso » vers le nez, et en même temps, ses paupières ont été écartées pour montrer plus de blanc. Mais la bosse du nez de Frédéric faisait toujours obstruction et devait être corrigée : ainsi disparut la bosse cymburgienne du nez de Frédéric ! Ces changements minimes visant à accentuer le désintéressement de Frédéric, témoignent

de la dextérité de Marmion à utiliser l'orientation des yeux pour animer ses compositions (voir aussi section A.6).

Ces changements donnèrent à Frédéric non seulement un air détaché, mais un regard désespéré, amplifié par ce ruban défait et tombant de son chapeau. D'une manière générale, les historiens ne reconnaissent pas en lui de grandes qualités, à l'exception peut-être de sa ténacité, et de sa préférence pour la diplomatie au lieu des guerres à issues incertaines.²⁹ Par contre, ses manières vulgaires et ses anomalies physiques, parfois infligées par lui-même, tel ce pied déformé par l'habitude d'ouvrir les portes à coups de pied, occupent souvent une grande place dans sa biographie. Des ambassadeurs de France qui lui rendirent visite en 1458 le décrivent comme un « homme endormi, lâche, morne, pesant, pensif, mélancolique, avaricieux, chiche, craintif, qui se laisse plumer la barbe à chacun sans revanger, variable, hypocrite, dissimulant, et à qui tout mauvais adjectif appartient ».³⁰ Il n'est donc pas surprenant de voir Marmion le présenter avec un portrait si peu flatteur.

A.4 - Charles le Téméraire

Les portraits connus de Charles le Téméraire, presque tous des copies d'originaux perdus, peuvent être divisés en trois catégories.³¹ La première offre des portraits tels celui du musée de l'hospice Comtesse à Lille et le dessin du *Recueil d'Arras* (fig. 33-34), qui le représentent comme un adolescent. Dans la seconde, nous avons un portrait attribué à Van der Weyden, qui le représente comme un jeune adulte d'environ vingt ans (fig. 35). Pour la troisième, nous avons une série de copies d'un original perdu qui le montrent vers la trentaine et priant (fig. 37). La multiplicité de ces copies (Versailles, Vienne, Nancy, Cincinnati, etc.) pousse à croire que l'original devait être un portrait officiel, et bien établi, de Charles le Téméraire.³² Et comme Marmion est réputé avoir peint un portrait de lui quelques temps avant 1465,³³ il est certainement le bon candidat pour en être l'auteur.

Ce qui mérite notre attention est la ressemblance frappante de ce portrait avec le visage de St Jean. En effet, tous deux reflètent parfaitement la description que donne Chastellain de Charles : « Non si haut que le père ..., mais estoit corpulent, bien croisé et bien formé ; fort de bras et d'échine ; avoit la bouche du père grosse et vermeille ; le nez tractif, et brune barbe ; portoit un vif teint, clair brun, beau front et

²⁹ Bérenger 1990, p. 110-11.

³⁰ Brion 2006, p. 182.

³¹ Jugie 1997, p. 60-63.

³² Jugie 1997, p. 61. Fig. 37, par exemple, est visiblement une copie posthume car elle porte l'inscription « Charles, duc de Bourgogne, tué devant Nancy ».

³³ Kren 1992, p. 21.

noire chevelure espesse et houssue ... et en marchant regardoit vers terre».³⁴ Ce dernier trait, qui semble être lié au caractère mélancolique et introverti de Charles, est admirablement saisi par Marmion dans notre peinture. Comme nous le verrons plus tard, une ride montante et accentuée au bout du sourcil est caractéristique du style de Marmion, et on le voit ici sur le front de St Jean. Nous devons aussi noter la similitude entre la bouche de notre homme en noir et celle de St Jean, toutes deux dotées d'une lèvre inférieure charnue, qui est en accord avec la remarque de Chastellain au sujet de leur bouche.



Fig. 33 - Charles entre 15 et 16 ans



Fig. 34 - Charles à l'âge de 18



Fig. 35 - Charles entre 20 et 25 ans

La ressemblance du visage de St Jean avec celui de Charles le Téméraire aurait été bien évidente pour l'entourage du duc, cependant il semble que Marmion ait voulu ajouter un indice supplémentaire pour faciliter l'identification de Charles. En effet, dans la plupart des peintures de cette époque, le seul vêtement boutonné que porte St Jean est une pèlerine qui recouvre ses deux épaules, avec quelques boutons au milieu et sous le col. Tandis qu'ici, St Jean porte sous sa pèlerine, une robe de cardinal dont le bouton supérieur apparaît de dessous (fig. 36). Cette pèlerine ressemble aux manteaux des chevaliers de l'ordre de la Toison d'or, ouverts sur le côté droit afin de permettre l'accès à leur épée (fig. 116). Ces manteaux étaient boutonnés sur l'épaule droite, comme l'est ici la pèlerine de St Jean ; et Charles le Téméraire, étant le 31^{ème} chevalier de l'ordre de la Toison d'or, devait le porter aussi. La pèlerine de cette

³⁴ Brion, 2006, p. 45.

figure est donc l'indice d'une seconde personnalité pour la figure de St Jean : celle de Charles le Téméraire.³⁵



Fig. 36 - Charles à 32 ans



Fig. 37 - Charles entre 35 et 40 ans

A.5 - La duchesse Isabelle de Portugal

Conforme à l'esprit des trois figures que nous venons d'analyser, la figure de Marie-Madeleine (fig. 40) a une particularité qui indique la superposition d'une seconde personnalité sur son image : elle est coiffée d'un diadème de perles qui en principe ne pouvait être porté que par une princesse.³⁶ Elle affiche de surcroît une grande affinité avec deux portraits d'Isabelle de Portugal : (a) sous les traits d'une femme âgée au musée du Getty (fig. 39) et, (b) plus jeune au musée Metropolitan de New York (fig. 38). Toutes les trois ont une anomalie crânienne sous forme d'un creux sur les tempes, à l'endroit où l'os frontal rejoint le sphénoïdale. Il semble donc que la Madeleine de ce tableau devait figurer Isabelle de Portugal. La présence de la duchesse est justifiée par son engagement actif dans les tentatives de croisade de son mari (surtout quant à

³⁵ A ma connaissance, la seule peinture antérieure qui montre une pèlerine rouge avec des boutons sur l'épaule droite est le *Crucifix* de Van der Weyden au Kunsthistorisches Museum de Vienne ; voir par ex. Van der Kemperdick 1999, p. 5. Cependant, la robe que St Jean porte en-dessous, n'est pas du type ecclésiastique à boutons, mais plutôt du genre standard romain. Les mêmes observations sont valables pour la *Déploration* de Van der Goes, dans le même musée et datable vers 1467-68.

³⁶ Malgré le fait que Marie-Madeleine soit souvent représentée avec des robes somptueuses de courtisanes, le diadème ne peut faire partie de son habillement.

la construction de navires),³⁷ et le chagrin qu'elle éprouva lorsque ces tentatives échouèrent. Ce chagrin est superposé dans cette composition, à la douleur que Marie-Madeleine ressent à la mort du Christ.



Fig. 38 – Isabelle en jeune dame



Fig. 39 – Isabelle en vieille dame



Fig. 40 - Isabelle par Marmion

Conforme au style de Marmion, le dernier visage est plus rond que les autres ; mais tous trois ont un creux à la tempe

A.6 - Simon Marmion

Il ne subsiste aujourd'hui aucune œuvre signée de Marmion. Seule une entrée fortuite dans les comptes des années 1457-59 pour le retable de l'abbaye de St Bertin commandité par Fillastre et une référence furtive dans une histoire de cet abbaye datant du XVIII^e, ont permis d'attribuer les quatre panneaux restants du retable à Marmion.³⁸ A partir de ces informations, d'autres œuvres lui ont été attribuées petit à petit ; ce sont pour la plupart des manuscrits, mais il y a aussi quelques peintures, parmi lesquelles deux seront analysées plus profondément dans nos études des Tableaux D et E. Ce groupe restreint de peintures n'a pas encore permis l'appréciation des talents de cet artiste dont les contemporains, tel que Jean Lemaire de Belges (1473-1525), l'ont loué comme le « prince des illuminateurs » et comparé à Jean Fouquet et Jan van Eyck (1385-1441).³⁹ Le célèbre historien italien Gucciardini (1483-1540), qui était proche des Médicis et auteur de l'*Histoire d'Italie* (une œuvre

³⁷ Paviot 2003, p. 84.

³⁸ Kren 1992, p. 21. L'abbaye de St Bertin est située dans la commune de St Omer (voire carte 1).

³⁹ Ainsworth 1992, p. 343.

novatrice en matière d'historiographie moderne), appréciait en lui ses qualités de « peintre accompli et homme de plume ». ⁴⁰



Fig. 41 - Echange de regards peint par Marmion sur une miniature



Fig. 42 - Sourcils en forme de cornes



Fig. 43 - Aspect final du portrait d'Isabelle



Fig. 44 - Esquisse de sourcils cornus, vue par RIR

Dans l'épigramme que Jean Molinet (d. 1507) avait composé pour Marmion, le poète décrit l'étendue de ses activités et la qualité de sa clientèle :

Aux empereurs, rois, comtes et marquis,
 Ai décoré, par art et *sens acquis*,

⁴⁰ Kren 1992, p. 21.

Livres, tableaux, chapelles et autels,
Tels que pour lors n'étaient guères de tels.⁴¹

Il est clair que si un tableau est de grande qualité, l'identification de son peintre est facilitée par le fait que les candidats de haut niveau sont généralement peu nombreux, et un processus éliminatoire peut vite dévoiler son identité. En tenant compte de la qualité de portraiture de notre tableau, et la louange d'un historien du XVI^e au sujet des figures de Marmion (qu'elles étaient tellement réalistes « qu'ils ne leur manquaient qu'une âme et la capacité de respirer »),⁴² il ne reste d'autre candidat que lui. Mais cette identification par élimination, peut se justifier aussi par l'analyse stylistique qui suit.

Les œuvres de Marmion sont marquées en premier lieu par son habileté à utiliser les regards de ses personnages pour animer les compositions, un bon exemple étant la *Présentation dans le temple* du manuscrit des *Heures* de la bibliothèque Huntington de Los Angeles. Douze personnes sont alignées à travers cette illustration, qui mesure 6 cm de large, et dont une partie est reproduite ici (fig. 41). Son point focal est l'interaction multidirectionnelles des participants : certains observent le Grand-prêtre, d'autres regardent l'enfant Jésus ou sont en conversation avec leur voisin. Pour obtenir ce genre d'effet, le peintre doit être capable de positionner les pupilles avec une précision de 1/10^{ème} de millimètre. Une telle précision provient d'une dextérité découlant certainement de ce que Molinet décrit comme *sens acquis* ; ce même sens qui permit à Marmion de placer un regard sollicitateur dans les yeux de Philippe, un regard timide dans ceux de son fils et un regard détaché dans les yeux de Frédéric.

Deuxièmement, comme on peut le constater sur le front du grand-prêtre de la susdite miniature des *Heures* du Huntington (fig. 41), Marmion avait tendance à accentuer les sourcils de ses personnages par des rides ascendantes en forme de corne, placées au milieu du front.

Cette même tendance est visible sur le front de l'homme au manteau rouge du Tableau D (fig. 42), et sur celui de Philippe le Bon et de Charles, dans le Tableau A. L'image RIR de Marie-Madeleine (fig. 44) nous montre que Marmion appliquait même ces rides aux femmes. Mais il a dû se rendre compte, par la suite, que sur un visage qui devait aussi représenter la duchesse, elles étaient exagérées ; il les allégea alors dans la version finale (fig. 43).

Troisièmement nous avons la tête de Jésus qui est calquée sur un prototype de l'atelier de Marmion, que nous connaissons à travers un dessin de Harvard (fig. 45) et le

⁴¹ Molinet 1489.

⁴² Kren 1992, p. 21; Ainsworth 1992, p. 243.

diptyque de Bruges (fig. 46). Pour les figures répétitives, les ateliers flamands avaient des modèles en forme de cartons perforés. Ces cartons étaient d'abord positionnés sur les panneaux de bois, et la composition était alors développée autour d'eux à main levée.⁴³ Une traînée de points blancs visibles en RIR autour de la tête de Jésus (fig. 192), suggère l'utilisation d'un carton perforé. Mais le tracé par carton perforé est d'habitude créé par une poudre de carbone, donc noire ; quelle substance a été utilisée ici qui ait pu générer des points blancs ? il n'y a pas de réponse claire.



Fig. 45 – Dessin de *Pieta* par Marmion



Fig. 46 – *La Vierge et l'homme* de Marmion



Fig. 47 – Illustration de *Pieta* par Marmion



Fig. 48 - Comparaison de la tête du Christ entre le Tableau A (centre) et celle des figures 45 et 46

Malgré le fait que, dans cet atelier de Marmion, la tête de Jésus ait dépendu d'un modèle standardisé, il est intéressant de noter que selon sa position, des variations subtiles lui étaient appliquées : si la tête était en position verticale et penchée vers l'avant, la bouche de Jésus restait fermée, tandis qu'elle devenait entrouverte lorsque cette même tête était en position horizontale (fig. 48).

⁴³ Dijkstra 2005, p. 314; Campbell 1998, p. 25.

Quatrièmement, nous pouvons repérer une série de petits détails qui caractérisent le style de Marmion : (a) nous retrouvons les joues hachurées en rouge de Philippe et de Frédéric, sur les visages de St Bertin et du moine qui l'accompagne (fig. 50), ou dans ses miniatures (fig. 41); (b) dans les tableaux tels que A, D, et E, les yeux des hommes sont souvent cernés par des poches et rides multiples (fig. 9, 23, 42, 127) ; (c) comme Maryan Ainsworth l'a remarqué, ses tableaux ont une finition matte de dessin à la craie ; (d) quant aux brocarts dorés, tels que sur la bordure du décolleté d'Isabelle de Portugal (fig. 51), ou dans une peinture du Louvre, *Le miracle de la Vraie Croix* (fig. 49), Marmion utilisait des traits parallèles et croisés, qui font apparaître des carrés multiples et des variantes de croix gammées.⁴⁴



Fig. 49 – Dessin de brocart doré



Fig. 50 – Joues hachurées en rouge

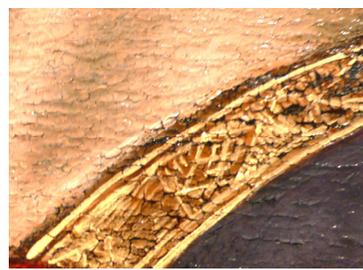


Fig. 51 - Brocart doré d'Isabelle

Cinquièmement, nous constatons le penchant de Marmion pour les fonds en or, aussi bien en miniature (fig. 47) qu'en peinture sur bois (fig. 46).

Finalement, le dessin sous-jacent de Marmion en RIR révèle sa façon particulière de marquer les zones d'ombre ; elle est en l'occurrence presque une signature stylistique : alors que la majorité des peintres utilisent des hachures linéaires, en droit ou en croisé, Marmion préfère des coups de pinceau parallèles, en forme de gouttes très allongées, appliqués rapidement avec une encre diluée (fig. 56). Si pour les zones sombres l'encre est foncée, pour les zones claires elle est fortement diluée, de peur que sa trace ne soit visible en dessous de la couche de peinture.⁴⁵

Parmi les œuvres de Marmion, le tableau le plus comparable au nôtre, surtout en grandeur, est le Tableau E. Les dessins sous-jacents du menton de Philippe et du donateur du Tableau E (que j'identifierai plus tard comme étant Johann II Von

⁴⁴ Pour plus d'information sur ce tableau, voir notre annexe II. Pour un autre brocart par Marmion, voir Ainsworth 1992, p. 247, fig. 240.

⁴⁵ Van der Weyden aussi semble avoir choisi le lavis gris sur ses esquisses, mais non de la manière brève et répétitive qu'avait utilisée Marmion pour marquer les zones d'ombre ; voir par exemple Djikstra 2005, p. 308.

Baden), mettent en évidence un traitement similaire pour les deux (fig. 52, 53).⁴⁶ Quant au Tableau E, malgré une dominance de hachures croisées dans les zones d'ombres, nous apercevons que les traits épais et courts, en forme de gouttes allongées, avaient été appliqués à l'encre en premier, et les hachures croisées étaient tracées par-dessus, probablement avec une pointe métallique (fig. 54). Les traits à l'encre, peu nombreux et rapidement marqués, suffisaient peut-être au maître lui-même ; mais lorsque la finition était déléguée à un assistant, des instructions plus précises, en forme de hachures, étaient nécessaires.

Le dessin sous-jacent, en RIR, des plis de la robe de la Vierge sur l'extérieur d'un panneau du retable de St Bertin, montre le même genre de marquage des zones d'ombre, bien qu'en dimensions réduites (fig. 55).⁴⁷



Fig. 52 – Le marquage des zones d'ombre en RIR sur le menton du donateur du Tableau E



Fig. 53 - Le marquage des zones d'ombre en RIR sur le menton de Philippe dans le Tableau A

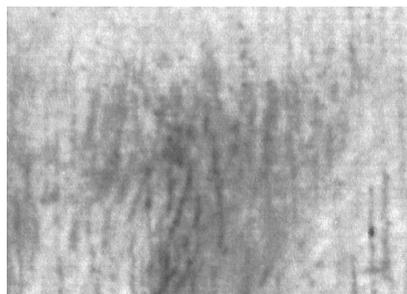


Fig. 54 - L'image RIR des coups de pinceau à l'encre, couverts par des hachures, sur la joue du donateur du Tableau E



Fig. 55 - Zones d'ombre en RIR du retable de St Bertin

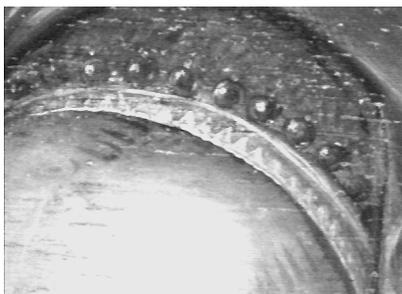


Fig. 56 - Le marquage des zones d'ombre sur le front de la duchesse Isabelle dans le Tableau A (image en RIR)

⁴⁶ Je suis très reconnaissant envers Lloyd DeWitt du musée de Philadelphie qui m'a fourni des images RIR du Tableau E. Le RIR que j'ai utilisé date de 1938.

⁴⁷ Je remercie Rainald Grosshans pour m'avoir envoyé une copie de cette image en RIR.

A.7 – Le vœu du Faisan

En 1396, Jean Sans Peur entraîna une coalition de forces chrétiennes dans une campagne désastreuse contre les Turcs. Non seulement ses troupes furent décimées à Nicopolis, mais il fut fait prisonnier, avec dix de ses compagnons d'arme, ainsi que des membres de la noblesse hongroise. Ils furent relâchés contre une rançon de deux cents mille florins (équivalant à 710 kg d'or).⁴⁸ Cette honteuse défaite laissa son empreinte sur la Maison de Bourgogne, et fut sans doute à l'origine de l'obsession constante de Philippe le Bon sur l'idée d'une nouvelle croisade.

Déjà en 1437, Philippe avait commandé des navires,⁴⁹ et envisageait l'acquisition du port de Gênes pour en faire une base navale.⁵⁰ Mais c'est la chute de Constantinople (1453) qui secoua l'Europe, et plus particulièrement Philippe. Par réaction, il convoqua ses chevaliers au banquet du Faisan pour le 17 février 1454 à Lille. A la fin de ce banquet, Dame Eglise, apparaissant comme une femme masquée, se lamenta de façon théâtrale sur le sort pitoyable de la chrétienté et la perte des lieux saints, et demanda aux chevaliers de l'ordre de la Toison d'or de venir à son secours.⁵¹ Ils se levèrent un à un et firent le serment de délivrer Constantinople des Turcs. Toutefois, le serment de Philippe était conditionnel :

Je voue tout premièrement à Dieu, mon Créateur, et à la Vierge Marie sa Mère, et après eux aux dames et au Faisan que, *si* le plaisir au très chrétien et très victorieux prince Monseigneur le roi (de France) est de prendre la Croix, et d'exposer son corps pour la défense de la Foi chrétienne et de résister à la damnable entreprise du Grand Turc et des Infidèles, et *si alors* j'ai loyale disposition de mon corps, je le servirai de ma personne et de ma puissance audit saint voyage ... et si les affaires du mondit Seigneur le roi étaient telles qu'il ne put venir en personne et que son plaisir était d'y commettre à la conduite de son armée un prince de sang ou un autre seigneur, je lui obéirai et je le servirai audit voyage, le mieux que je pourrai, comme s'il était lui-même...Et si le Grand Turc ne se dérobaît pas, je le défierai en combat singulier.⁵²

Quant à la notion de croisade, elle avait évolué et n'évoquait plus la reconquête de Jérusalem mais la délivrance de Constantinople.⁵³ Et la montée de la ferveur populaire pour cette dernière était telle que les chefs politiques ne pouvaient pas se permettre de

⁴⁸ Schnerb 2005, p. 93.

⁴⁹ Paviot, 2003, p. 84.

⁵⁰ Calmette 1949, p. 222.

⁵¹ Paviot 2003, p. 309-12.

⁵² Bourassin 1983, p. 286; Vaughan 2004, p. 144-45.

⁵³ Paviot 2003, p. 294.

ne rien faire. Ainsi, l'empereur Frédéric III fut contraint de convoquer une diète impériale à Ratisbonne (Regensbourg d'aujourd'hui) en avril 1454, pour préparer la croisade.

Les domaines de Philippe étaient situés à la fois sur le Royaume de France et l'Empire Germanique (voir carte 1). Il était duc de Bourgogne, mais aussi marquis du Saint Empire romain. Il était le vassal du roi de France et le vassal de l'empereur. Même s'il était plus riche et plus puissant que chacun d'eux, il avait le devoir de se présenter à leurs convocations. Cependant, s'il se rendit à Ratisbonne, ce fut plutôt par nécessité que par sens du devoir, car, la participation des princes germaniques était indispensable au succès de toute croisade.

Philippe arriva en grande pompe à Ratisbonne, pour s'apercevoir seulement que Frédéric n'était pas venu mais avait délégué Piccolomini à sa place, et qu'aucun autre prince n'était présent. Néanmoins, une deuxième diète fut prévue pour le mois de septembre à Frankfort; et pendant que Fillastre et Piccolomini s'occupèrent des préparatifs pour lever une armée l'année suivante, Philippe modifia son serment initial pour y ajouter l'obligation de suivre l'empereur, ou le roi de Hongrie et de Bohême, en croisade, et si aucun de ces deux ne pouvaient y aller personnellement, il enverrait alors un prince de son sang.⁵⁴

Le pape Nicolas V mourut en 1455 et fut remplacé par Calixte III (p. 1455-58) ; par conséquent, le départ de la croisade fut repoussé d'un an. Mais les engagements de la deuxième diète ne furent pas respectés, et il ne se passa rien avant l'élection du pape Pie II. Une fois élu, celui-ci poussa sans arrêt tous les princes de l'Europe vers la croisade, en particulier le duc Philippe qui était le seul à avoir les moyens de lancer une telle entreprise. Quant à ce dernier, il était prêt à partir, mais pas seul. En fin de compte, comme Pie II le raconte en son journal, il décida de forcer la main de Philippe en prenant lui-même la tête de l'expédition. Son raisonnement était que «quand le vicaire du Christ qui est plus grand que le roi (de France) et l'empereur, partira pour la guerre, le duc auquel il rappellera son serment, ne pourra rester chez lui sans forfaire à l'honneur».⁵⁵ Le vœu du Faisan devint un moyen de pression que Pie II, et ses successeurs, utilisèrent à plusieurs reprises contre Philippe et son fils.

Vers la fin de l'an 1463, les conditions étaient finalement favorables pour que le vœu de Philippe soit réalisé. Ses domaines étaient pacifiés et son fils Charles devait les gouverner en son absence. Un autre fils et membre de l'ordre de la Toison d'or, le Grand Bâtard Antoine, fut envoyé de Flandre à Marseille pour s'approvisionner en hommes et armements.⁵⁶ Philippe devait joindre le pape lorsque ce dernier mourut le

⁵⁴ Paviot 2003, p. 137.

⁵⁵ Bourassin 1983, p. 293 ; Paviot 2003, p. 165.

⁵⁶ Paviot 2003, p. 175.

15 août 1464, peu après son arrivé à Ancône. Antoine dut rebrousser chemin, et la croisade fut avortée malgré tous les préparatifs, et les coûts engendrés.

A.8 - Guillaume Fillastre : à la défense de Philippe

Guillaume Fillastre (le Jeune) était l'enfant illégitime d'une moniale bénédictine et du cardinal humaniste Guillaume Fillastre (d. 1428), duquel il héritait le nom. Il subit une formation ecclésiastique mais offrit ses services aux ducs de Bourgogne. Il devint conseiller de Philippe en 1440 et s'attira les faveurs du duc, grâce à son érudition et ses talents de diplomate. Le duc admirait en lui « son sens, prudence, loyauté, sciences et bon diligence... »⁵⁷ et le nomma chef de son conseil en 1457, et chancelier de l'ordre de la Toison d'or en 1461. Cependant, il resta dévoué à l'Eglise, et fut tour à tour évêque de Verdun (1437), de Toul (1449), et de Tournai (1460). Le pape Nicolas V le nomma en plus, légat *a latere* pour son rôle de promoteur de croisade à la cour de Bourgogne ; position qui fut par la suite reconfirmée par Calixte III et Pie II. Son amitié pour ce dernier, et le respect mutuel qui les liait l'un à l'autre, avaient sans doute facilité le démarrage de la croisade entamée par Pie II. Mais elle n'était pas sans attirer l'animosité de la noblesse bourguignonne qui se voyait trop vieille pour une expédition aussi hasardeuse.⁵⁸

La situation changea considérablement après l'élection du pape Paul II (p. 1464-71). Philippe était fatigué et faible, donc réticent à l'idée d'organiser une nouvelle expédition. Mais le nouveau pape, sans avoir la conviction de son prédécesseur ni le courage de mener lui-même une croisade, le poussait néanmoins à prendre la Croix. Du point de vue politique, c'était la bonne chose à faire même si les chances de succès étaient inexistantes. Son moyen de pression était toujours le vœu du Faisan, sachant très bien qu'une demande répétée à Philippe, même si les conditions de croisades n'étaient pas réunies, aurait effet de bonne propagande.⁵⁹ En réponse à ces demandes, Fillastre se rendit chez le pape Paul II, pour exonérer son prince des allégations soulevées, et pour expliquer en détail les efforts qu'avait entrepris le duc envers son serment, et enfin pourquoi ce serment n'était plus valable⁶⁰ :

(1) Il rappela que Philippe n'avait pas été contraint de faire son serment, mais l'avait fait de sa propre volonté, à cause de son « désir ardent » de servir Dieu et le

⁵⁷ Beltran et Prietzel 1996, p. 119-21.

⁵⁸ Paviot 1996, p. 73.

⁵⁹ La même tactique fut utilisée plus tard par le pape Sixtus IV, qui en 1476 demandait à Charles le Téméraire soit d'aller en croisade lui-même, soit d'envoyer quelqu'un de son sang, soit de payer une somme importante pour racheter le serment de son père; Paviot 2003, p. 193.

⁶⁰ Le compte rendu du discours de Fillastre au pape nous est parvenu grâce à une transcription fournie par Fillastre; Prietzel 2003, p. 235-53. J'avais supposé dans mon texte anglais qu'il s'agissait d'une lettre rédigée par Fillastre. Je suis reconnaissant à Malte Prietzel de m'avoir signalé cette erreur.

Christianisme; et que sa proposition à la diète de Francfort et du Congrès de Mantoue (1459), de subvenir à des fantassins et des cavaliers, était volontaire aussi.

(2) Il souligna qu'un serment *conditionnel* n'était pas obligatoire tant que les conditions requises n'étaient pas réunies. Philippe avait bien stipulé « si je suis vivant et capable » ; dans ce cas, il fit tout ce qu'il pouvait, y compris l'agencement de bateaux, l'envoi de troupes, et des expéditions de reconnaissance, qui lui coûtèrent plus de 200 000 florins. Et comme Philippe savait qu'il ne pouvait entreprendre cette expédition seul, son serment était soumis à la participation des autres princes et rois. Après avoir insisté à deux reprises dans son discours sur le manque d'intérêt de Frédéric et autres princes germaniques pour la croisade, Fillastre conclut que Philippe ne pouvait être blâmé pour l'échec de cette entreprise, car malgré ses sollicitations, aucun des autres princes ne s'était engagé dans cette voie. Enfin, quand Pie II décida de s'y engager, le duc en fit autant, mais la mort subite du pape mit fin à cette tentative. Il termina cette partie de ses arguments avec une réflexion : peut-être que « nous ne sommes pas digne de si grant gloire que nous devons sauver la foy periclitant ». ⁶¹

(3) En faisant remarquer le danger des routes maritimes, Fillastre préconisait les routes terrestres pour les prochaines croisades. ⁶² Ainsi, par le biais de ce conseil, il rappelait, une fois de plus, la nécessité du concours de Frédéric et autres princes qui contrôlaient la route de Constantinople.



Fig. 57 - Le panneau du retable de St Bertin peint par Simon Marmion, dans lequel le donateur Guillaume Fillastre est présenté en tenue d'évêque

⁶¹ Prietzel 2003, p. 249-51.

⁶² Prietzel 2003, p. 252.

(4) Comme Philippe se faisait vieux et souffrait de maladies diverses, il ne pouvait plus jamais supporter les rudes conditions d'un voyage aussi dangereux. Fillastre demanda alors au pape de délier le duc et ses proches de leur serment.

L'ampleur des accusations du pape contre Philippe devait être telle que Fillastre dut, dans une seconde partie de son discours, mettre en garde le pape contre « les paroles de détracteurs ». Celles-ci, apparemment, reprochaient à Philippe le détournement des levées perçues au nom de l'Église pour les croisades. Fillastre déclarait que si beaucoup d'argent avait été perçu, encore plus fut dépensé, et qu'il était prêt à donner un compte rendu détaillé sur cette affaire ; mais s'il s'avérait qu'il y avait un excédent, il était sûr que le duc allait le restituer.⁶³

Il est probable que conjointement avec sa réponse au pape, et pour parer aux attaques politiques menées contre le duc, Fillastre décida d'illustrer son argument principal : Philippe avait vraiment essayé de « soulever » la chrétienté, et avait sollicité l'aide de Frédéric et ses vassaux, mais sans succès ; si quelqu'un devait être blâmé, c'était Frédéric et non Philippe. Ainsi, une peinture, dans laquelle, l'empereur se dérobaient des sollicitations du duc pour soulever le corps du Christ, comme métaphore de croisade, pouvait être un bon complément pour la contre-propagande de Fillastre.

Tout le long de sa carrière, l'érudit Fillastre avait commandité des œuvres d'art, et écrit plusieurs traités, à la gloire des ducs de Bourgogne. Le manuscrit des *Chroniques de France* par exemple, qui fut présenté à Philippe en 1457, avait été modifié par le rajout de passages provenant de l'*Histoire de Flandre*, pour justifier les aspirations du duc à la création d'un nouvel empire lotharingien (fig.



Fig. 58 - Fillastre offrant les *Grandes Chroniques de France* à Philippe le Bon

⁶³ « Afin que les paroles des détracteurs ne offensent et travaillent les orailles de ta Sainteté » ; Prietzel 2003, p. 253. « Les paroles de détracteurs » devaient certainement faire allusion aux intrigues de Louis XI, qui cherchait à isoler le duc de Bourgogne. Il donna la même année aux Médicis, le droit d'inclure la fleur de lys sur leur blason.

1, 58).⁶⁴ Le peintre de ces *Chroniques*, ainsi que du retable de St Bertin érigé en 1459 pour Fillastre, était nul autre que Marmion. Il était donc l'artiste de choix pour créer cette nouvelle composition à message politique pour Fillastre.

L'idée d'une scène de Déploration évoquant la croisade, remontait peut-être au banquet du Faisan et le poème que Guillaume Dufay (1397-1474) y récita pour le duc. Selon Rima Devereaux : « l'église de Constantinople est identifiée dans ce poème mystique, avec la Mère de Dieu qui, de par son statut de Mère du Christ et Mère de l'humanité, intervient au nom de la souffrance qu'a subi le Corps du Christ (en tant que métaphore pour Constantinople) ». ⁶⁵ Il est probable que Fillastre, ou Marmion qui avait contribué au banquet du Faisan, ⁶⁶ se souvenait du poème de Dufay et de son allusion à la Vierge comme protectrice de Constantinople (voir aussi section G.4). Ainsi, le soulèvement du corps du Christ, pouvait projeter les efforts de Philippe pour sauver Constantinople et son Eglise.

Fillastre aurait sans doute commandé ce tableau pour le présenter au pape, appuyant ainsi ces arguments en faveur de l'exonération du duc. Pour un pape doté d'un « tempérament artistique » et qui était amateur d'œuvres d'art, le don d'un tableau peint par le plus célèbre des peintres flamands aurait été un cadeau approprié, d'autant plus que Paul II n'appréciait guère les présents à valeur monétaire tels que diamants et rubis. ⁶⁷ Dans cette perspective, le voyage du tableau peut bien expliquer la propagation de ce modèle en dehors de la France, et surtout, l'existence de la copie la plus importante : celle de Capodimonte, en Italie. ⁶⁸

Mais le vœu du Faisan avait été fait sous l'égide de la Toison d'or, et c'était au sein de cet ordre qu'il importait le plus de savoir si l'obligation de prendre la Croix subsistait ou pas. Il n'est donc pas impossible que Fillastre, en tant que chancelier de l'ordre, ait voulu une copie de son tableau, au siège de l'ordre, c.à.d. à la Sainte Chapelle de Dijon qui sera détruite en 1802.

A.9 - L'analyse dendrochronologique

Peter Klein, ayant mesuré l'âge des quatre planches qui constituent le panneau du Tableau A, a obtenu les résultats suivants :

⁶⁴ Paviot 2003, p.120. Pour la Lotharingie, voir section E.2.

⁶⁵ Devereaux 2005, p. 301. La même interprétation est avancée par Ronchey pour une fresque de Piero della Francesca, dans laquelle elle identifie le corps flagellé du Christ avec Constantinople (nommé aussi comme le "second Jérusalem"); Ronchey 2006, p. 273-74.

⁶⁶ Marmion travailla à plusieurs reprises pour les ducs de Bourgogne; Kren 1992, p.21.

⁶⁷ Pastor 1894, pp. 108-110, 183.

⁶⁸ Le pape s'en est peut-être débarrassé dès 1469, lors de la visite de Frédéric III à Rome, lorsqu'il fut reçu avec « le plus grand respect et déférence » ; Pastor 1894

Planche I	182 anneaux recouvrant les années:	1439 - 1258
Planche II	144 anneaux recouvrant les années:	1439 - 1296
Planche III	92 anneaux recouvrant les années:	1423 - 1332
Planche IV	109 anneaux recouvrant les années:	1427 - 1319

Il conclut qu'elles provenaient des pays baltes avec une date de « création » de 1456 pour le tableau.⁶⁹ Dans cette analyse, même si le nombre d'anneaux donne une mesure précise, la date de création est affectée par deux facteurs d'incertitude, parce qu'elle est obtenue par l'addition de deux autres nombres à l'âge de l'anneau le plus récent : (a) la « couche extérieure » correspondant à l'écorce et à l'aubier, c.à.d. la partie non utilisable du tronc qui est généralement abandonnée, et (b) la « période en transit », c.à.d. le temps entre la date d'abattement de l'arbre et de son utilisation pour un tableau. Ce dernier contient les temps de séchage et de stockage. Il est vrai que le temps de stockage est indéterminé, et que l'analyse dendrochronologique ne peut offrir qu'une *terminus post quem*, cependant, dans la plupart des cas, elle peut donner une très bonne estimation ; car le bois était précieux et aucun des intervenants dans sa chaîne de transmission, ne pouvait se permettre de le garder trop longtemps. La comparaison des tableaux A et D par exemple, peut nous donner une bonne indication à ce sujet. Comme je le démontrerai plus tard, le Tableau D a été probablement peint en 1468. Klein a déterminé que son bois était aussi originaire des pays baltes, et son dernier anneau correspondait à l'année 1442, c.à.d. 3 ans de plus que pour le Tableau A.⁷⁰ Etant donné que ce bois était régulièrement importé dans un but commercial, nous pouvons supposer que le total de (a)+(b) était plus ou moins constant et équivalent à 16 ans. Ce qui suggère une date de création de 1465 pour notre tableau, et qui correspond exactement à la date obtenue par l'analyse historique que j'ai produite dans la section précédente. Klein estime que, statistiquement, la médiane de la couche extérieure est de 15 ans, et de 10 ans pour la période en transit, pour un total de 25.⁷¹ En d'autres termes, notre datation de 1465 qui correspond à un (a)+(b) de 26 est très proche de la médiane, et statistiquement très acceptable.

A.10 - L'original et les répliques

En 1477 Charles le Téméraire fut tué devant Nancy sans héritier mâle pour lui succéder. Son enfant unique, Marie de Bourgogne, dut épouser le fils de Frédéric III, Maximilien, pour sauver son duché ; et lorsque Charles V, le petit-fils de Maximilien et Marie, devint empereur en 1519, les Habsbourg dominaient une bonne partie de

⁶⁹ Rapport de Klein daté 30 May, 2006. Nous traduisons les termes « sapwood » et « drying time » qu'utilise Klein, par « couche extérieure » et « période en transit ».

⁷⁰ Klein: rapport du 13 mai 1997.

⁷¹ Klein 1996, p. 78 et 83.

l'Europe. Il est donc évident que, à cause du thème dérogatoire du Tableau A envers le patriarche des Habsbourg, toute réplique copiée après 1477, devait être amputée de signes hostiles aux Habsbourg.

De toutes les répliques que nous connaissons, la plus proche du Tableau A est le fragment d'Oxford qui ne comporte aujourd'hui, que la Vierge et St Jean (fig. 60). Elle est peinte sur une toile en coton qui fut ultérieurement collée sur un panneau de bois. Bien que, selon Dhanens, cette toile fût ajoutée pour protéger la peinture, le fait est que la peinture était sur la toile même, et que sa juxtaposition sur le Tableau A montre une correspondance parfaite entre les deux (fig. 59).⁷² Il semble donc que l'utilisation de la toile avait permis un calquage direct sur A, sans l'utilisation de carton perforé. De surcroît, on peut constater que la texture de la toile avait été un obstacle au tracé fin, et que par conséquent, les visages manquent de détails. Ce fragment est vraisemblablement la seule réplique qui puisse dater d'avant 1477, et il y a de fortes chances que le restant ait été coupé pour éliminer les vestiges de cette rivalité entre Habsbourg et Bourguignons.

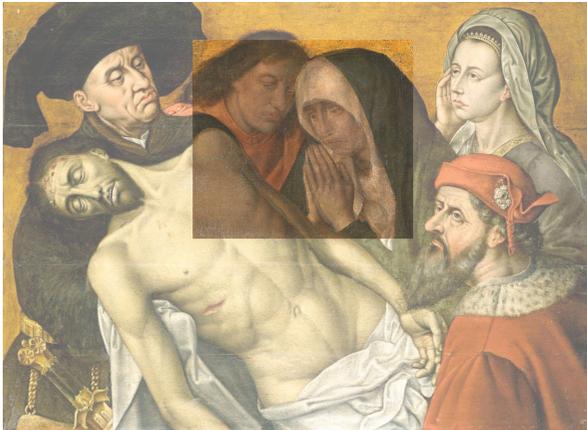


Fig. 59 - Superposition du fragment de Christ Church sur le Tableau A



Fig. 60 - Fragment de la *Déploration* de Christ Church, Oxford

Dans les répliques d'après 1477 (fig. 5, 61, 62), tous les détails compromettants ont disparu : l'hermine de Frédéric a été éliminée, la rosette à six pétales transformée en un médaillon carré ou complètement enlevée, le signe triangulaire de la Trinité et le silex flamboyant ont été retirés ou modifiés, le diadème de perles a été supprimé, et les visages de Marie-Madeleine et de St Jean sont devenus iconiques. Le visage de

⁷² Dhanens 1998, p. 181. Un examen à l'œil nu nous a révélé que ce sont les fibres de la toile qui sont imprégnées de couleur et non leur support.

Frédéric a été quelque peu transformé, pour le rapprocher du prototype du « juif usurier » que Nicodème devait incarner. Quant à l'homme en noir, qui probablement évoquait Joseph d'Arimathé, il est le seul à avoir un visage individualisé (fig. 5), et il fait figure de donateur, sous les traits d'un *condottiere* ou homme d'armes.

Contrairement aux tableaux précédents, le nôtre est le seul à garder son caractère offensif envers les Habsbourg. Le fait que seule la tête de Jésus ait été produite à l'aide d'un carton et que le reste ait été tracé à main levée et partiellement modifié dans la version peinte, indique que la composition de ce tableau ne suivait pas un modèle existant mais avait été créée de toutes pièces. L'attribution stylistique à Marmion, ainsi que l'analyse dendrochronologique, préconise une datation de 1465, donc bien avant que Van der Goes soit actif ou qu'il ait pu fréquenter le milieu princier. Et comme Molinet le suggère, ébloui par l'œuvre de Marmion, ce sont plutôt les autres peintres qui ont « patronné » leurs œuvres après lui.⁷³ L'original de cette composition si recherchée, n'est donc ni perdu ni par Van der Goes, mais bel et bien ce Tableau A de Simon Marmion.



Fig. 61 – Copie de la *Déploration* avec un fond de style flamand à Bruges



Fig. 62 - Copie de la *Déploration* au Rijks Museum

A.11 – Le fragment d'Oxford

Dans une section importante de son livre, Dhanens décrit la pratique des “cleerscrivers” ou artistes flamands spécialisés dans la production de peinture sur toiles souples.⁷⁴ Il semble que ces toiles étaient souvent produites en série, comme les peintures au pochoir ou les posters de nos jours, en guise de tapisseries ou peintures sur bois. Elles étaient probablement faites pour une utilisation temporaire, mais de

⁷³ « Autres, voyant mon trait et mon limage, Ont après moi [Marmion] leur œuvre patronné » ; Molinet 1489.

⁷⁴ Dhanens 1998, p. 164-66.

même que les posters d'aujourd'hui peuvent être collés sur des panneaux, certaines de ces toiles, tel le fragment d'Oxford, ont été peut-être traitées de la même façon pour une utilisation plus durable.

Les chapitres de l'ordre de la Toison d'or se tenaient généralement dans une ville autre que Dijon. A chacune de ces réunions, les places des chevaliers étaient marquées par leurs armoiries, accrochées sur des panneaux directement au-dessus d'eux. Ces armoiries étaient, pour l'occasion, des copies d'originaux qui demeuraient à la Sainte Chapelle de Dijon.⁷⁵ Par analogie, nous pouvons imaginer que des copies Tableau A, auraient été peintes sur toile souple, et envoyées aux réunions. Deux chapitres seulement se réunirent entre 1465, la date de création de A, et l'extinction de la lignée des ducs de Bourgogne en 1477 : le 8 mai 1468 à Bruges, et le 2 mai 1473 à Valenciennes. En tant que chancelier de l'ordre, Fillastre participa à tous deux ; il est alors probable qu'il aurait fait faire pour le premier (qui s'est tenu du vivant de Paul II), sinon pour les deux, une copie sur toile du Tableau A qu'il avait commandité lui-même. Le fragment d'Oxford peut être le restant d'une de ces toiles, et comme toute autre copie gardée en Bourgogne, a dû être modifiée ou découpée sous la domination Habsbourg.

A.12 - Le syndrome Van der Goes et la renommée de Marmion

Pendant longtemps, un peintre aussi important que Robert Campin (c.1375-1444) resta méconnu, et ses œuvres furent souvent attribuées à Van der Weyden.⁷⁶ La « redécouverte » d'autres peintres célèbres flamands, tel que Petrus Christus (c. 1410-73), n'est qu'un phénomène récent.⁷⁷ Beaucoup d'autres sont encore ignorés. Hugo Van der Goes fut certainement très loué en son temps, mais pas plus que Simon Marmion. Cependant, comme le corpus des œuvres attribuées à Van der Goes est important, c'est sa renommée qui domine aujourd'hui la peinture flamande de la deuxième moitié du XV^e siècle, et ceci au dépend de Marmion. Il en résulte que non seulement la théorie de Firmenich-Richartz, attribuant l'original de ces Déplorations à Van der Goes, ne fut jamais contestée, mais d'autres mythes y furent ajoutés pour renforcer la suprématie de Van der Goes. Ainsi, Maryan Ainsworth a jugé que la forme des mains et les détails très développés des visages du Tableau E, avaient subi l'influence de Van der Goes. Pour le justifier, elle a dû créer une théorie suivant laquelle Marmion avait trouvé Van der Goes à Gand dans les années 1475-78, et qu'il avait dû peindre le Tableau E sous son influence, un peu plus tard, vers 1480.⁷⁸ Mais

⁷⁵ Ces blasons étaient constamment repositionnés pour refléter les changements intervenus dans les rangs des chevaliers ; Van den Bergen-Pantens 1996b, p. 223.

⁷⁶ Foister 1996, p. 1-8.

⁷⁷ Upton 1995, p. 53.

⁷⁸ Voir l'article d'Ainsworth dans Kren et McKendrick 2003, p. 203-05.

comme je le démontrerai dans E.1, les événements historiques plaident pour une datation de 1473 environ ; d'un autre côté, il faut se demander pourquoi Marmion, qui était un miniaturiste habitué à l'exécution de peintures minutieuses et expressives, et un maître reconnu dans ce domaine, a dû voyager dans sa vieillesse jusqu'à Gand, pour imiter un peintre beaucoup plus jeune.

Malgré les divers signes qui lient les personnages du Tableau A à la famille ducale, Rainald Grosshans proposa une datation avoisinant 1480 afin de le placer dans une période post-Van der Goesienne. De son côté, Maryan Ainsworth, en se basant sur le corps très développé du Christ, qu'elle reconnaît comme symptomatique du XVI^e siècle, proposa que notre tableau datait de cette période.⁷⁹

Il est vrai que les études d'anatomie de Dürer (1471-1528) et de Michel-Ange (1475-1564) aboutirent au XVI^e siècle à l'introduction de corps nus et musclés en peinture, mais il est également vrai que depuis Robert Campin, le corps du Christ devint très développé dans la peinture flamande. Un Marmion qui, comme le reconnaît d'ailleurs Ainsworth,⁸⁰ était capable de peindre minutieusement les moindres rides du visage dans des compositions en petit format, pouvait se permettre de produire dans une composition à grand format, un corps surdéveloppé pour le Christ. Mais contrairement à Michel-Ange, les corps de Marmion ne sont pas anatomiquement corrects, et certains muscles, comme ceux des côtes droites, ne sont pas très naturels, car Marmion recherchait le dramatique et non l'anatomie. Par ailleurs, la *Mise au tombeau* attribuée au maître de la *Madeleine de Mansi* (fig. 63),⁸¹ montre clairement qu'à la fin du XV^e siècle, le corps du Christ était bien plus dramatique et développé en peinture flamande qu'en Italie ou en pays germaniques.⁸² En outre, la comparaison de la tête du Christ dans ce dernier avec celles de la figure 48, suggère l'utilisation d'un même type de carton. En d'autres termes, cette *Mise au tombeau* a été probablement produite par le successeur ou l'héritier de l'atelier de Simon Marmion ; une personne qui pourrait bien être sa fille, Marie Marmionne.⁸³ L'intérêt que montre ce peintre pour les images de Marie-Madeleine, et la position dominante qu'il lui attribue dans cette *Mise au tombeau*, reflètent peut-être l'affinité qu'elle ressentait envers son homonyme, Marie de Bourgogne. Enfin, l'exécution méticuleuse de cette *Mise au tombeau* et son image du Christ témoignent de la continuité du style de Marmion, longtemps après sa mort.

⁷⁹ Je suis reconnaissant envers Maryan Ainsworth et Rainald Grosshans qui ont eu la gentillesse de m'écrire leurs opinions, bien qu'elles fussent contraires aux miennes.

⁸⁰ Ainsworth 1992, p. 248.

⁸¹ See Christie's 2004, p. 30.

⁸² L'analyse dendrochronologique de la *Madeleine de Mansi* du Gemäldegalerie de Berlin, suggère une datation de 1500 (rapport de Peter Klein du 2 mars 2007), ce qui doit être très proche de celle de la *Mise en tombeau* (fig. 63) à cause d'une ressemblance stylistique marquée.

⁸³ Kren 1992, p. 22.



Fig. 63 – Mise en tombeau du Maître de la *Madeleine de Mansi*, vers 1500

Commentaires de Malte Priezel (après la publication de la version anglaise et avant le rajout de l'annexe III) :

« Si on admet le double sens de cette peinture A, on doit, à mon avis, aussi bien admettre le triple ou quadruple sens ou, disons, une ambiguïté peu définie. Au premier plan, c'est une lamentation comme beaucoup d'autres lamentations (bien qu'elle se distingue par des détails, comme l'arrangement des personnages, les couleurs des vêtements etc.). Au second plan, ce sont les membres de la dynastie ducale qui s'occupent du corps du Christ, donc de l'Eglise, et font ainsi témoignage de leur piété. Cette interprétation est tout-à-fait plausible - pourvu que l'identification des personnages soit juste, et à mon avis, tel est le cas; si trois personnes venaient à ressembler aux trois personnages les plus importants à la cour de Bourgogne, ce serait un hasard peu plausible. Au troisième plan, dans des circonstances politiques précises, telles qu'elles existaient au milieu des années 1460, ce service pour l'Eglise pourrait se référer au projet de croisade. Au quatrième plan, cela pourrait être une accusation de Frédéric III. De ce point, d'ailleurs, je ne suis pas vraiment convaincu. D'une part, l'identification de l'homme aux pieds du Christ à l'empereur ne me semble pas aussi évidente que les identifications des autres personnes. D'autre part, le vrai "coupable" en 1464-1465 était Louis XI, roi de France, au moins du point de vue de la cour de Bourgogne, d'autant plus qu'on était très peu content de la politique de ce roi en général (question des villes de la Somme, Guerre de la Ligue du Bien public)... »

« On pourrait dire : c'est un jeu pour ceux qui connaissent ses règles, et le jeu ne serait pas tellement intéressant si tout le monde connaissait les règles. En plus, si on reconnaissait tout de suite que ce sont tels et tels personnages, l'image ne serait plus un moyen de propagande habile. C'est pourquoi le peintre ne veut pas identifier les personnages d'une manière évidente. D'ailleurs, s'il avait voulu faire cela, il aurait pu les identifier en ajoutant leurs armoiries. »



Fig. 64 - Les Médicis et leurs partisans par Benozzo Gozzoli, vers 1459

Tableau B : *Procession des rois Mages*

Les ravissantes fresques de la *Procession des rois Mages* de la chapelle que Cosimo dei Medici fit construire à Florence en 1459, ont été interprétées de différentes manières. La version la plus acceptée est celle qui conçoit son symbolisme comme étant lié à trois événements distincts :

Premièrement, les célébrations relatives au Concile de Florence (1439-42), lorsque le patriarche de Constantinople, le basileus, et autres représentants de l'église de l'Orient se retrouvèrent à Florence. Deuxièmement, les célébrations de la « fête des mages », tradition de l'Epiphanie florentine, dont les Médicis étaient à la fois les commanditaires et les protagonistes (jusqu'à 1459, lorsque Benozzo commença les fresques où le jeune Laurent personnifiait le plus jeune mage). Enfin les festivités du printemps (en cette même année 1459) que Florence dédia à Galaezzo Maria, fils de Francisco Sforza, duc de Milan ; celui-ci en tant qu'ambassadeur de son père, avait rendu visite à ses alliés florentins.⁸⁴

Quant aux rois mages, le plus âgé, Melchior, fut identifié, dans un premier temps, comme étant le patriarche Joseph de Constantinople (d. 1439) ; Balthazar comme le basileus Jean VIII Paléologue (r. 1425-48) ; et le plus jeune, Gaspar, comme Laurent le Magnifique (âgé de 10 ans en 1459). S'il y a l'unanimité sur l'identification de Balthazar, basée sur les portraits de Jean VIII Paléologue qu'on retrouve sur les médailles et esquisses de Pisanello (fig. 65), celle de Melchior a été récemment contestée par Marco Bussagli. Ce dernier l'identifie avec l'empereur Sigismond, par analogie avec son portrait de Vienne (fig. 67)⁸⁵ et une fresque de Piero della Francesca réalisée en 1451 à Rimini (fig. 69), où il apparaît en tant que saint-protecteur de Sigismondo Malatesta (1417-68). Mais cette dernière identification est maintenant rejetée par Silvia Ronchey.⁸⁶

⁸⁴ Cardini 2001, p. 33-34.

⁸⁵ Cette peinture était attribuée auparavant à Pisanello, mais elle a été récemment mise en doute ; voir Takács 2006, p. 153.

⁸⁶ Ronchey 2006, p. 105-16 et 463.

inférieur,⁸⁷ dans le contexte occidental, il est fréquemment utilisé par les personnes âgées.⁸⁸ C'est ainsi que les deux sexagénaires, Sigismond et Cosimo, ont des mulets, mais caparaçonnés le plus somptueusement possible, pour souligner l'importance de leur cavalier.⁸⁹



Fig. 71 - Melchior monté sur un mulet, sur le mur Ouest de la chapelle

⁸⁷ Soudavar 1996, p. 98-101.

⁸⁸ Acidini est d'avis que « plutôt que symboliser l'humilité... le mulet était considéré comme la monture la plus adaptée pour les personnes âgées et importantes, telles que papes et évêques,..., en raison de son pas mesuré et cadencé ; Acidini 1994, p. 40.

⁸⁹ Même chose pour le patriarche Joseph, qui, à cause de son âge, apparaît à dos de mulet (mais sans ornementation), dans un dessin de Jacopo Bellini ; Ronchey 2006, p. 462-63, pl. 62.

Ronchey semble croire en plus, que le bonnet de Melchior n'est pas représentatif de l'empereur Sigismond, mais dérive d'un prototype « slave », comme celui que porte St Sigismond (fig. 69), et prétendument d'origine orientale parce que ce saint porte en plus une longue barbe, « bifurquée à l'orientale » et semblable à celle du patriarche Byzantin sur la fresque ornant sa tombe à Santa Maria Novella (fig. 73).⁹⁰ Cette caractérisation de la barbe bifurquée, comme étant le symbole d'un homme oriental ou slave, ne peut être vraie car elle est portée aussi bien par les compagnons de Frédéric (fig. 29) que par James I d'Ecosse, dans la même série de fresques par Pinturicchio (fig. 74). Quant à St Sigismond, logiquement, il devrait être représenté à l'image de l'ermite qu'il devint en fin de vie, plutôt que le roi qu'il fut en sa jeunesse ; quand il était roi, il l'était en Bourgogne (au VI^e siècle) et non pas en pays slaves. Mais le fait est que même s'il devait être représenté comme roi, St Sigismond n'était qu'un roitelet mérovingien, qui ne pouvait tenir un orbe en sa main, car l'orbe est le symbole du pouvoir universel d'un empereur, ou du Christ *Kosmokrator*. S'il a un orbe, il est empereur. Dans cette fresque votive, Sigismondo Malatesta est donc agenouillé devant St Sigismond, qui est présenté à l'image de son homonyme, l'empereur Sigismond, en tant que souverain des Malatesta.



Fig. 72a, b - Les mages en prêtres mithriaques, sur un sarcophage à San Vitale, et mosaïques de San Apollinare, V^e siècle, Ravenna



Fig. 73 - Le patriarche Joseph



Fig. 74 - James I^{er} d'Ecosse

Nous pouvons donc constater que le bonnet de Melchior est non seulement similaire à celui de l'empereur Sigismond lorsqu'il avait une barbe blanche (fig. 67a, b), mais aussi lorsqu'il était plus jeune et portait une barbe noire, comme dans le fameux retable de Gand, l'*Agneau mystique* de Van Eyck (fig. 133). En outre, le patriarche Joseph était chauve et avait les yeux rapprochés (fig. 73), tandis que Melchior (fig. 68) porte des cheveux, ses yeux sont vifs et écartés comme celui de l'empereur (fig. 67a, b). Il est vrai que le mot mage désignait à l'origine les prêtres des religions iraniennes, et qu'au début du christianisme, les mages visitant l'enfant Jésus étaient

⁹⁰ Ronchey, p. 105 et 477, fig. 66 et 138.

représentés comme des prêtres mithriaques (fig. 72a, b). Mais cette conception des mages changea radicalement au XIV^e siècle : ils devinrent les « rois mages », et non plus prêtres.⁹¹ Ainsi, Melchior qui porte une couronne ne peut être à l'image d'un ecclésiaste tel le patriarche Joseph. Il représente l'empereur Sigismond, et l'interprétation de Bussagli reste valable.

B.2 - L'injustifiable glorification du jeune Laurent

L'identification de Gaspar (dans fig. 77) comme étant le jeune Laurent, a été faite en dépit de la présence d'un autre portrait de lui (fig. 76, avec ce nez concave qui le caractérise) au sein du clan des Médicis regroupé en bas et à gauche du mur Est (fig. 64). Pour ce faire, on a dû émettre l'hypothèse que Gaspar représentait un Laurent idéalisé, sous les traits d'un prince imaginaire. Mais il faut se demander pourquoi ce prince idéalisé avait des traits totalement différents de l'original ; d'autant plus que les deux portraits de Gozzoli dans cette même œuvre, ont des visages ressemblants (fig. 75a, b), malgré le fait qu'ils apparaissent en deux endroits différents et deux époques différentes (voir section B.3).



Fig. 75a - Gozzoli en 1459



Fig. 75b - Gozzoli en 1439



Fig. 76 - Laurent en 1459 avec son nez concave



Fig. 77 - Gaspar dans les fresques de Gozzoli

On a cru, en raison d'un jeu des mots sur le nom de Laurent, que les buissons de lauriers entourant la tête de Gaspar, formaient une auréole de gloire, ou *Laurentius a loro*, comme indice de sa deuxième identité.⁹² Personnellement, je ne vois pas ces buissons formant une auréole ; ils étaient tous simplement peints pour faire ressortir le

⁹¹ On a suggéré que la légende des rois mages et leur représentation avec le bonnet rouge mithriaque, était une tentative pour soumettre le mithraïsme au christianisme. L'hommage que payaient les mages envers Jésus projetait en fait la victoire du Christ sur le dieu iranien, Mithra; Félix 2000, p. 15, 25.

⁹² Cardini 2001, p. 32; Ricciardi 2000, 65-93, p. 77.

visage blanchâtre de Gaspard contre un fond sombre. Si ces lauriers devaient constituer un signe distinctif de Laurent, on aurait eu une multitude de Laurent le long du chemin sinueux de la procession, puisqu'ils apparaissent partout ailleurs. En outre, Laurent n'avait que 10 ans lorsque ces fresques furent peintes, et n'était pas encore ce grand homme d'état qu'il devint vingt ans après. Il n'y avait aucune raison de le glorifier en 1459, alors que son destin était encore inconnu. Quant à son rôle de Gaspar dans cette parade de 1459,⁹³ on devrait peut-être considérer l'argument inverse : parce que les fresques de Gozzoli avaient un enfant mage, Laurent fut choisi pour un rôle qui le reflétait. En tout cas, la participation d'un enfant à une parade n'est pas une raison suffisante pour l'immortaliser dans la chapelle de son grand-père. En outre, les rois mages ne pouvaient personnifier que des souverains de pays *étrangers*, tels Sigismond et Jean VIII Paléologue.⁹⁴ Si Gaspar devait représenter un Florentin comme Laurent, on serait confronté à une incompatibilité thématique dans la conception d'une chapelle qui est à priori très structuré et symétrique.

B.3 – Les suggestions architecturales

En fait, c'est l'organisation architecturale des fresques qui nous fournit la clé de leur énigme. Car, contrairement aux autres « Adorations des mages », les rois mages de cette composition ne sont ni en train de rendre visite au nouveau-né Jésus, ni même d'avancer dans sa direction ; la scène de la Nativité, peinte par Fra Filippo Lippi (1406-69), était sur un retable érigé au fond de l'abside,⁹⁵ ou *scarsella*, et entourée d'anges célébrant la naissance de Jésus, sans aucune interaction ou connexion avec la *Procession des rois Mages* (fig. 79). Celle-ci s'étale sur trois murs, comportant chacun un des rois mages. La procession commence en haut et à gauche du mur Est, descend et s'éloigne de l'abside, traverse le mur Sud, retourne vers l'arrière sur le mur Ouest, mais on s'approchant de la *scarsella*, elle s'en va en remontant (fig. 78).⁹⁶ En d'autres termes, au lieu de célébrer la naissance de Jésus, les rois mages sont transposés dans une procession qui célèbre un autre événement du christianisme, supposé aussi important que la Nativité, mais relatif aux Médicis ; enfin, il se déroule en trois étapes, comme le suggère cette division tripartite de la procession sur trois murs. Cet événement ne peut être que le concile œcuménique qui commença à Bâle en 1431, et fut transféré par la suite à Ferrare, puis à Florence en 1438 où l'union des Eglises de l'Orient et de l'Occident fut proclamée en 1439. Ce concile qu'on appellera

⁹³ Voir page 39.

⁹⁴ Le récit des processions d'Epiphanie de 1428, insiste aussi sur le fait que les rois mages venaient tous de l'étranger; Christiansen 2006, p. 36.

⁹⁵ Le retable original par Lippi est maintenant au Gemäldegalerie de Berlin.

⁹⁶ Dans fig. 78, j'ai restauré le mur Ouest en son état original avant qu'une partie ne soit déplacée pour laisser de l'espace à l'escalier aménagé par les Ricciardi.

désormais concile de Réunification, continua (techniquement) ses délibérations à Florence jusqu'en 1442.



Fig. 78 - La Procession des rois Mages qui commence en haut du mur Est et se déroule vers le mur Ouest, en s'éloignant du retable de la Nativité placé dans le nord du *scarcella*,

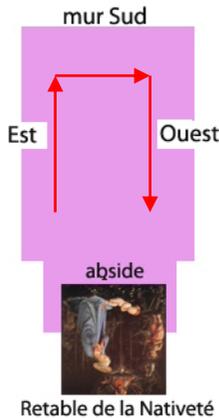


Fig. 79 - Plan de la chapelle

Tandis que la procession recouvre la période 1431-42, le clan des Médicis est regroupé à gauche et en bas du mur Est, mais situé dans le présent (c.à.d. lorsque la chapelle fut conçue en 1459), contemplant les événements qui se déroulèrent deux décades plus tôt (fig. 86). Et c'est pour cela que Benozzo Gozzoli se représente deux fois: une fois en temps qu'observateur derrière les Médicis, avec l'inscription *opus Benotii* (l'œuvre de Benozzo) sur son chapeau pour le situer temporellement dans la période de construction de la chapelle (fig. 63, 74), et une autre fois sur le mur Ouest, comme témoin de la dernière phase de ce concile tripartite, lors de son arrivée à Florence (fig. 75, 83). Sur ce mur Ouest, un autre témoin se trouve à côté de Gozzoli, c'est le condottiere Neri di Gino Capponi (1388-1457) qui, selon Machiavel (1467-1527), était parmi les « les hommes les plus importants du gouvernement », et pour qui « Cosimo dei Medici avait le plus grand respect, car à l'autorité dont il jouissait en cette ville, s'ajoutait le respect que lui exprimaient les hommes de guerre ». ⁹⁷ Neri di Gino Capponi a été reconnu, ⁹⁸ grâce à son portrait en bas-relief sur une rondelle au-dessus de son sarcophage à l'église Santa Spirito de Florence (fig. 81), ⁹⁹ à son portrait par

⁹⁷ Machiavel 1901.

⁹⁸ Acidini 1994, p. 367-68.

⁹⁹ Acidini et al. 1996, p. 317.

Ghirlandaio (fig. 82), et à son buste au Bargello.¹⁰⁰ Il était déjà mort en 1459 et son image devait évoquer le passé (par rapport à 1459). De sa main droite, il fait un signe qui projette le nombre 50 (fig. 83). L'origine de cette convention de signes numériques avec les doigts, remonte à la Perse Achéménide.¹⁰¹ Elle devait être utilisée en Europe médiévale, et était bien connue dans le milieu des peintres, car Albrecht Dürer reproduit quelques-uns de ces signes dans une de ses feuilles d'exercice (fig. 80).¹⁰² Neri était né le 3 Juillet 1388 et Gozzoli lui fait faire le signe 50, pour dire qu'il avait 50 ans lorsque le concile arriva à Florence en 1438.



Fig. 80 - Feuille d'exercice de Dürer



Fig. 81 - Bas-relief de Neri di Gino Capponi



Fig. 82 - Portrait de Neri à Santa Trinita



Fig. 83 - Neri di Gino Capponi exhibant le nombre 50 à côté de Gozzoli

La composition du groupe des Médicis dans le coin gauche du mur Est, confirme cette dichotomie dans le temps que je viens d'expliquer. En effet, au-devant de ce groupe, nous voyons deux personnalités qui ne visitèrent Florence qu'en 1459 : l'adolescent Galeazzo Maria Sforza (1444-76) qui n'était même pas né lors que le concile se déroulait à Florence, et Sigismondo Malatesta qui ressemble beaucoup au portrait que lui fit Piero della Francesca en 1451 (fig. 69). Deux autres personnages de ce groupe réaffirment sa situation temporelle : ce sont les érudits grecs Théodore de Gaza (c.1400-78), et son rival, Georges de Trébizonde (1396-1484), qui avaient

¹⁰⁰ Borsook et Offerhaus 1981, p. 40. L'élément important dans l'identification de Neri di Gino Capponi est son nez aquilin, saillant entre des yeux très enfoncés. Je suis d'accord avec Borsook et Offerhaus, pour dire que le buste de Bargello représente Neri et non Niccolò da Uzzano.

¹⁰¹ Cristina Acidini, avait deviné que ce geste de la main montrait un nombre ; il est regrettable qu'elle soit tombée sur un texte grec qui le décrit comme le nombre 5000 (communication privée, et Acidini 1994, p. 370). Une description plus juste se trouve dans un dictionnaire que le roi moghole Akbar avait commandé, listant les mœurs et coutumes des anciens Perses; Inju-ye Shirāzi 1980, p. 61-65; Soudavar 2003, p. 59-61, Soudavar 2009a, pp. 450-52. Un regard attentif au niveau du cou montre que le visage de Gozzoli recouvre celui d'une autre personne ; il a dû être ajouté en même temps que la main de Neri, bien après la composition initiale.

¹⁰² Ces signes représenteraient: 10000, 200 et 3000, sur la main gauche, et 10000, 20 et 3 s'ils étaient montrés sur la main droite; Inju-ye Shirāzi 1980, p. 61-65.

accompagné Jean VIII Paléologue en Italie, comme membre du conseil devant défendre la position byzantine au concile. Contrairement au dissident Marc d'Éphèse (d. 1459), qui retourna à Constantinople après la proclamation de l'union entre les deux Eglises, ces deux érudits choisirent de rester à Florence. En tant que philosophes grecs parlant la langue de Platon et Aristote, ils jouissaient d'un grand respect en Italie, et faisaient l'objet d'une admiration qui s'approchait de la « vénération ». ¹⁰³ C'étaient deux citoyens de Florence que les Médicis tenaient à afficher parmi leurs partisans.

Sylvia Ronchey a identifié deux portraits de Théodore de Gaza, dont l'un avec une barbe noire, dans une peinture de Botticelli située à l'Uffizi (fig. 84b), et l'autre avec une barbe blanche, au sein du groupe des Médicis (fig. 84a). ¹⁰⁴ Le premier le montre à l'époque du concile de Florence, âgé de 30-40 ans, et le deuxième correspond à vingt ans plus tard (1459), lorsque sa barbe avait blanchi.



Fig. 84 a, b - Théodore de Gaza, vers 1459 et vers 1438 Fig. 85 a, b - Georges de Trébizonde en 1459, et vers 1440

Mme Ronchey a suggéré qu'une autre personne dans la même rangée que Théodore, vêtue à la grecque et à la longue barbe blanche (fig. 85a), fût le célèbre philosophe grec, Gemistos Plethon (c. 1355-1452). Le problème est que Plethon avait 85 ans lorsqu'il arriva à Florence, et il était déjà mort en 1459. Il semble que cette figure représente plutôt le jeune philosophe Georges de Trébizonde, dont les portraits (tel fig. 85b) exhibent la même vivacité et ont le même regard pénétrant. Ce dernier était le rival acharné de Théodore de Gaza, et c'est peut-être pour cela qu'ils ne sont pas positionnés côte à côte ; sinon, en tant que maître et disciple, Plethon et Théodore auraient dû être placés l'un à côté de l'autre. La barbe blanche de Georges de Trébizonde le situe donc en 1459 et non vingt ans plus tôt.

¹⁰³ Villari 1888.

¹⁰⁴ Ronchey 2006, pl. 50, 51.

Un regard attentif révèle en outre que Gozzoli a voulu séparer, ou même isoler, le groupe des Médicis de la procession des rois Mages. En effet, celle-ci avance sur un chemin étroit, tandis que le groupe des Médicis est placé à côté, sur un chemin plus large et bordé par une rangée d'herbe. Par manque d'espace, le cheval de Piero a été poussé hors de son chemin et sur l'herbe. Dans une position d'arrêt normale, le sabot gauche du cheval aurait souillé le chemin étroit des mages. Mais afin de l'éviter, Gozzoli a relevé ce sabot gauche pour qu'il n'y ait aucune intrusion d'un groupement temporel dans l'autre (fig. 64, 87).



Fig. 86 - L'échelle du temps sur les fresques *Procession des rois Mages*



Fig. 87 - Le cheval de Piero lève son sabot

Trois souverains étrangers étaient intervenus dans les étapes successives du concile de Réunification, soit personnellement soit par l'intermédiaire de leurs ambassadeurs : l'empereur Sigismond, le basileus Jean VIII Paléologue, et le duc Philippe le Bon. Chacun d'eux y joua un rôle important. Ainsi, la division tripartite des murs de la procession, permit non seulement la représentation de trois paysages différents,¹⁰⁵ mais aussi celle des trois puissances intervenantes. Mais si du point de vue de l'âge, le choix du vieil empereur germanique pour Melchior, et du basileus pour Balthazar étaient bien compatibles, la représentation de la faction bourguignonne était, elle, problématique, car l'âge du duc Philippe tombait entre les deux autres. La solution était de le remplacer par son fils Charles qui, malgré son jeune âge, était le comte de Charolais et le souverain d'un fief en dehors de l'Italie. C'est pour cela que Gaspar est à l'image d'un enfant, et non pas le jeune adulte habituel. Pour mieux comprendre tout ceci, une explication du contexte historique est nécessaire.

¹⁰⁵ Le mur Est avec des châteaux dans un paysage montagneux, représentait Bâle, le mur Sud affichait le voisinage de Ferrare, et le mur Ouest, les collines de la région florentine.

B.4 - De Constance à Florence

Au début du XV^e siècle, l'Eglise était tombée en désarroi. Papes et antipapes cherchaient à se justifier et à établir leur légitimité. Ce fut le concile de Constance qui, convoqué sous l'égide de l'empereur Sigismond en 1414, parvint à mettre fin au Grand Schisme, en forçant tous les prétendants à abdiquer, et à préparer le chemin pour l'élection de Martin V (p. 1417-31) comme pape unique et légitime de l'Eglise catholique. Deux des décisions de ce concile eurent des conséquences importantes pour les conciles ultérieurs. La première était le décret de *Haec sancta* qui stipulait qu'un concile « tenait son pouvoir directement du Christ ; et que chaque personne quels que soient sa dignité et son rang, y compris le pape, devait se soumettre à ses décisions ... ». ¹⁰⁶ La deuxième était la décision de convoquer périodiquement des conciles. C'est en considération de cette dernière décision que Martin V convoqua le concile de Pavie en 1423, qui fut transféré à Sienne (pour cause de peste), mais dissout l'année suivante, après qu'il eût décidé que le prochain concile aurait lieu à Bâle.

Le concile de Bâle se rassembla finalement en 1431, sous la présidence du cardinal Césarini nommé par Martin V. Mais entretemps, ce dernier étant décédé fut remplacé par Eugène IV, qui était contre le décret de *Haec sancta*, et voulait rétablir la suprématie de la papauté. Il demanda donc à Césarini de dissoudre le concile ; mais le cardinal se retira sans le faire. De son côté, le concile nomma un nouveau président, et reconfirma le décret de *Haec sancta*. Ce faisant, le concile affirmait une fois de plus que l'autorité du synode était supérieure à celle du pape. ¹⁰⁷ Eugène IV fut obligé de céder, et dut reconfirmer le concile de Bâle en 1434, dans l'attente du moment propice pour le ramener de nouveau sous son autorité. En Septembre 1437, alors que Sigismond gisait sur son lit de mort, le pape décréta par une bulle, le transfert du concile de Bâle à Ferrare. Le concile refusa le décret du pape, et lui donna un ultimatum de 60 jours pour accepter ses décisions, ou abdiquer. ¹⁰⁸ Au premier abord, il semblait bien que les efforts du pape pour saboter le concile de Bâle fussent, une fois de plus, voués à l'échec, car la plupart des princes d'Europe soutenaient le concile de Bâle.

En marge de ce tour de force engagé entre le pape et le concile de Bâle, chacun envoya son propre ambassadeur à Constantinople pour inviter les Byzantins au concile de Réunification. Deux décisions, l'une de Jean VIII Paléologue et l'autre du

¹⁰⁶ Ce décret fut par la suite rejeté par l'Eglise catholique, en arguant du fait qu'il avait été promulgué dans une séance convoquée par l'antipape Jean XXIII au lieu du pape Grégoire XII du Vatican, même si tous deux furent écartés par la suite, et les mêmes membres se rassemblèrent plus tard sous Martin V.

¹⁰⁷ Stieber 1991, p. 65.

¹⁰⁸ Harvey 1991, p. 204.

duc de Bourgogne, changèrent le rapport de force entre les deux protagonistes, en faveur du pape.

En 1437, Philippe le Bon qui était déjà engagé dans la construction d'une flotte pour récupérer la Terre Sainte, était conscient du fait que l'union des Eglises latine et grecque faciliterait le « passage » à Jérusalem.¹⁰⁹ Malgré la réussite du concile de Bâle pour trouver un compromis avec les Hussites (voir sections F.2 et F.5), et son aptitude pour engager un dialogue sérieux avec les Grecs, le duc décida, après maintes réflexions, de s'allier au pape, car il savait qu'il aurait besoin de son autorité pour toutes futures croisades. Il décida donc de retirer son soutien au concile de Bâle, et envoya le 18 Août 1438 une délégation de haut rang à Ferrare. Entretemps, le basileus était arrivé à une conclusion similaire : le concile de Bâle serait sans doute plus ouvert aux arguments théologique des Grecs, mais l'union ne pouvait être effective sans le sceau d'approbation du pape et c'est lui seul qui pouvait fournir l'aide militaire dont il avait tant besoin.¹¹⁰ L'arrivée du basileus à Ferrare, suivie par la délégation du duc de Bourgogne, donna au concile du pape une légitimité à laquelle ne pouvait prétendre le concile de Bâle. Malgré l'élection d'un nouveau pape par le concile de Bâle en 1440,¹¹¹ ce dernier perdit peu à peu son autorité et dut se dissoudre en 1449.

Après un délai de quatre mois demandé par le basileus, et quelques accrochages théologiques sans conclusion, Ferrare fut frappé par la peste, et le concile dut être transféré ailleurs. Pendant ce temps, les frais des 700 délégués pesaient lourd sur la trésorerie du pape, qui souffrait déjà de l'acheminement d'une bonne partie des revenus ecclésiastiques vers le concile rival de Bâle. Ainsi, la décision de Cosimo dei Medici, d'inviter le concile à Florence et de couvrir les frais des délégués grecs, le sauva de la faillite et permit l'avancement des pourparlers.

Les questions théologiques furent finalement adressées à Florence. La plus importante était celle du *filioque*: le Saint Esprit émanait-il du Père, comme le croyaient les Grecs, ou « du Père et du Fils », comme l'entendaient les Latins ? Les premiers prétendaient que le Troisième concile œcuménique interdisait tout changement ou rajout au Credo nicéen, et que l'interprétation des Latins était inadmissible car il donnait implicitement *deux origines* au Saint Esprit. Les Latins rétorquèrent que leur interprétation n'était pas un rajout au Credo nicéen, mais une clarification, à travers l'étude de plusieurs manuscrits, autres que ceux dans lesquels les Grecs lisaient que le Saint-Esprit émanait du « Père à travers le Fils » ; ce à quoi Marc d'Éphèse répondit que les Latins avaient recours à des textes corrompus pour justifier leur position.¹¹² En fin de compte, malgré les objections de Marc d'Éphèse, le concile de Florence décréta

¹⁰⁹ Paviot 2003, p. 84-86.

¹¹⁰ Lanne 1991, p. 357.

¹¹¹ Le concile de Bâle élit le duc Amadeus VIII de Savoie comme pape Félix V (p. 1440-49).

¹¹² Geanakoplos 1991, p. 331-41.

simplement que les deux positions étaient équivalentes et qu' « à travers le Fils » signifiait aussi « du Père *et* du fils »!

Le compromis sur une aussi importante question de dogme démontrait que le but principal de la rencontre, aussi bien pour les Latins que pour les Grecs, était d'ordre politique et non théologique. Les Byzantins étaient venus chercher l'aide militaire pour défendre leur capitale, et le pape voulait réaffirmer sa suprématie. Les Byzantins étaient faibles et prêts au compromis, et le pape voulait en tirer parti. La disposition des sièges au sein de la cathédrale où se déroulait le concile, montre bien la force des Latins, et l'humiliation infligée aux Byzantins. Après beaucoup de négociations, le hall fut divisé en deux : du côté des Latins, le trône du pape était placé plus haut que tous les autres, y compris le trône vide de l'empereur Sigismond qui avait convoqué le concile mais était décédé depuis ; du côté des Grecs, le trône du basileus fut placé vis-à-vis de celui de l'empereur, et au même niveau, mais celui du patriarche Joseph fut rabaisé au niveau d'un simple cardinal. Lorsqu'advint le moment de rédiger le décret final, le basileus rappela que depuis Constantin le Grand (r. 306-37), la convocation des conciles œcuméniques était une prérogative impériale, et que ce décret devait mentionner son nom en premier. Mais il ne put obtenir gain de cause car, dans le décret final, c'est le pape qui affirme avoir convoqué le concile.¹¹³

L'Eglise latine obtint toutes les concessions qu'elle avait souhaitées et ne donna rien en échange. La suprématie du pape fut rétablie,¹¹⁴ et l'union des deux Eglises fut solennellement proclamée le 6 Juillet 1439, lors d'une messe célébrée à Santa Maria del Fiore. Ces célébrations honoraient l'Eglise latine, ainsi que Florence, et il était certain que les Médicis allait en tirer parti, d'autant plus que cet accord en enclencha d'autres : le décret avec les Arméniens fut proclamé à Florence le 22 novembre 1439, et celui avec les Jacobites le 4 février 1442.¹¹⁵ Une telle série d'accord avec les principales branches de la chrétienté pouvait vraisemblablement être vue comme une renaissance de l'Eglise, ou une *seconde nativité*.

En reconnaissance du rôle important que Philippe avait joué dans cette affaire, une copie du décret de l'union avec les Grecs, richement illuminée et décorée avec les armoiries du duc, lui fut envoyée par Eugène IV. Le pape expliquait aussi par une bulle que Philippe avait fait la paix avec la France, et avait facilité le ralliement des

¹¹³ La mention ajoutée en signe de compromis : « avec le consentement de notre très cher fils, Jean Paléologue, l'illustre empereur des Romains », ne rendait pas le basileus plus maître de la situation ; Geanakoplos 1991, p. 348.

¹¹⁴ Le décret final affirmait la suprématie du pape, comme vicaire du Christ à la tête de l'Eglise, et le père de tous les chrétiens; mais pour satisfaire les Grecs, le document stipulait aussi que tous les droits et privilèges du patriarche de l'Orient devaient rester intacts ; Geanakoplos 1991, p. 348.

¹¹⁵ Techniquement le concile continua, et fut transféré à Rome, où l'accord avec les Syriens fut proclamé en Septembre 1444, et celui avec les Chaldéens (nestoriens) et les Maronites (monothélites) fut proclamé à la dernière session du concile le 7 août, 1445.

Grecs ; et il combla le duc de faveurs, y compris l'autorisation de prélever une dîme sur toute levée ecclésiastique en ses domaines.¹¹⁶



Fig. 88 - Mur Est de la *Procession des rois Mages*

¹¹⁶ Le pape avait besoin d'être soutenu par le duc contre le concile de Bâle ; Philippe y répondit en interdisant sur ses terres, la circulation de tous les arrêtés de Bâle ; Vaughan 2004, p. 213.



Fig. 89 - Mur Sud de la *Procession des rois Mages*

En 1459, Pie II était venu à Florence pour demander aux Médicis de se joindre à la croisade qu'il voulait lancer. Mais Cosimo qui était conscient de la futilité d'une telle entreprise, évita le face à face avec le pape en feignant une crise de goutte. Dans cette atmosphère, où Pie II exerçait une pression sur tous les princes d'Europe pour qu'ils suivent « l'exemple de Philippe (le Bon) » en matière de croisade,¹¹⁷ il était peut-être opportun pour Cosimo de montrer ostensiblement aux visiteurs de son palais, des indices sur les services qu'il avait rendus à l'Eglise, et le rôle crucial qu'il avait joué

¹¹⁷ Prietzel 2003, p.181.

dans la réussite du concile de Réunification. En outre, sa présence aux côtés de trois des plus importants princes de la chrétienté, qui avaient contribué à la réussite de ce concile, ne pouvait avoir qu'un effet positif sur le prestige des Médicis. Si le duc de Bourgogne, qui était à l'époque le plus riche prince d'Europe, et le seul survivant des trois,¹¹⁸ ne pouvait figurer en personne dans la procession, son intervention pouvait être évoquée par l'intermédiaire de l'image de son fils.

B.5 - Gaspar à l'image de Charles le Téméraire

Pour peindre Melchior et Balthazar à l'image de l'empereur et du basileus, Gozzoli pouvait se servir de la documentation qu'avait préparée jadis Pisanello : les portraits de Sigismond dessinés en 1432 à l'occasion de son couronnement à Rome (fig. 67, 177) et les médailles de Jean VIII Paléologue créées lors du concile de Florence (fig. 64). Mais il est probable qu'il n'avait ni vu Charles le Téméraire en personne, ni ses portraits d'enfance. Pour la figure de Gaspar, il a donc dû utiliser des dessins secondaires ou des statuettes votives de Charles qui le montraient avec des cheveux bouclés et dorés (fig. 92).¹¹⁹



Fig. 90 - Le duc de Bourgogne portant un couvre-chef bourguignon



Fig. 91 a, b - Les couvre-chefs bourguignons en forme d'anneaux, dans les tapisseries



Fig. 92 - Statuette votive de Charles le Téméraire

¹¹⁸ En 1459, le prince héritier de France, le futur Louis XI, s'était réfugié en Bourgogne; Philippe le Bon le plaça sur le trône de France deux ans plus tard.

¹¹⁹ Presque tous les portraits de Charles le Téméraire le représentent avec des cheveux bouclés, surtout pendant sa jeunesse. Il est vraisemblable qu'il fût blond quand il était gamin.

Néanmoins, comme la plupart des visiteurs de la chapelle n'avaient jamais vu les personnes réelles que devaient représenter ces rois mages, il fallait les rendre reconnaissables à l'aide de signes distinctifs, tel leur vêtement ou leur bonnet. Nous remarquons par exemple, que chaque mage porte un couvre-chef différent, surmonté d'une couronne dorée (signe de royauté). Comme déjà indiqué, celui de Melchior est une copie du bonnet en fourrure germanique que porte Sigismond dans ses portraits (fig. 67a, 133). Ronchey prétend que celui de Balthazar est le « fruit d'une fantaisie ». ¹²⁰ Bien au contraire, il s'agit d'une couronne emblématique byzantine comme celle portée par Jean VIII Paléologue sur le sceau qu'il avait apposé sur un des documents du concile de la Réunification en 1439 (fig. 93). J'expliquerai ceci plus en détail en section G.1. Quant au chapeau de Gaspar, il est bourguignon et du XV^e siècle, similaire à ceux qu'on trouve dans les manuscrits (exemple fig. 90), ou parmi les dessins méticuleux de Braun et Schneider préparés entre 1861 et 1890 (fig. 91 a, b). Ce sont les seuls à avoir cette forme, dans ce catalogue très complet de vêtements d'époque. ¹²¹ En outre, le manteau trois-quarts de Gaspar, doublé de fourrure, a des ouvertures en haut des manches ; il n'est pas florentin mais bourguignon, ou tout du moins nordique. ¹²²

Un indice encore plus important se trouve sur le manteau de Gaspar : sur sa poitrine, on voit une série de pierres rouges, entourées de flammes dorées (fig. 94), à la manière des signes de *fusil* sur les colliers de l'ordre de la Toison d'or. Mais comme pour le Tableau A, l'emblème propre de la Toison d'or a été supprimé pour éliminer tout signe qui relèverait du paganisme. Philippe avait fait Charles chevalier de l'ordre de la Toison d'or, dès l'âge d'un an ; c'était un honneur auquel nul autre adolescent ne pouvait prétendre. Ces symboles de *fusils* flamboyants sur le manteau de Gaspar l'identifiaient donc avec Charles le Téméraire, en sa capacité du comte de Charolais. Il est vrai que Charles ne visita jamais Ferrare ou Florence, mais Sigismond non plus. L'important était d'avoir un symbolisme puissant, avec un minimum de vérité. La représentation de Gaspar à l'image de Charles, pour évoquer l'intervention de la Bourgogne dans le concile de Réunification (qui dura jusqu'à 1442, lorsque Charles avait neuf ans), introduisait une harmonie symétrique dans la procession des rois mages, tout en restant conforme aux paramètres établis par les Médicis pour la réalisation de ces fresques. Ces paramètres (essentiellement trois princes étrangers, intervenants dans un événement de la chrétienté qui pouvait être considéré comme une seconde Nativité) reflétaient ceux de l'*Adoration des mages* de Gentile da

¹²⁰ Ronchey 2006, p. 104.

¹²¹ Braun et Schneider 1975, pl. 28c et 29c. Ces chapeaux sont copiés sur les tapisseries bourguignonnes pillées par les Suisses lors de la bataille de Nancy ; ils sont maintenant au musée de Berne.

¹²² Voir par exemple, la robe d'Albert II dans le Tableau F. La même mode aurait pu pénétrer peu à peu l'Italie, parce qu'à l'époque, beaucoup de princes italiens résidaient en Bourgogne. Mais compte tenu du climat tempéré de Florence, l'utilisation de vêtement en fourrure ne devait pas être en vogue.

Fabriano (voir Tableau G), commandée vers 1423 par Palla Strozzi (1373-1462). Ce dernier fut exilé à Pavie par Cosimo en 1436. Les fresques de Gozzoli devaient surpasser le tableau commandité par le rival des Médicis, non seulement en magnificence mais aussi en sa complexité allégorique.



Fig. 93 – Sceau de Jean Paléologue avec couronne à plumes

Marco Bussagli a récemment suggéré que le thème dominant des fresques de Gozzoli était la chasse, qui pour lui évoquait, par suite d'un raisonnement oblique, Jupiter et

l'adoration de Jésus.¹²³ Comme je l'expliquerai dans la section G.1, les éléments de chasse qu'on voit dans ces fresques, illustraient les coutumes orientales du basileus, tout en glorifiant la procession. La référence à Jupiter, si elle était jamais perçue, ne pouvait être que secondaire et fortuite.



Fig. 94 - Pierres incrustées sur la tunique de Gaspar à la manière du collier de l'ordre de la Toison d'or

¹²³ Bussagli 1999, p. 121, 133.



Fig. 95 - La Vierge des Médicis

Tableau C : *La Vierge des Médicis*

La Vierge des Médicis de Van der Weyden avait été achetée en 1833 à l'écrivain et collectionneur Giovanni Rosini à Pise pour le musée Städel. Depuis, on a toujours supposé qu'elle avait été commandée par un membre de la famille des Médicis à Florence.¹²⁴ Il y a bien sûr plus d'une raison pour cette supposition : sa provenance italienne, le fait que Van der Weyden était allé à Rome en 1450, sa composition symétrique qui, prétendument, était inspirée du model *sacra conversazione* italien (dans lequel la Vierge est encadrée symétriquement par des saints), le lys florentin du blason qui se trouve en bas de la peinture, et cette ressemblance apparente entre les figures saintes représentées dans ce tableau et les membres de la famille des Médicis. On a suggéré que sur la gauche, se tenaient St Pierre et St Jean-Baptiste en référence aux deux fils de Cosimo (Piero et Giovanni) ; et sur la droite, il y avait les deux frères jumeaux syriens, St Côme et St Damien, qui sont les patrons protecteurs des médecins, et qui évoquent le nom des Médicis, car en italien, « médecins » est prononcé *medici*.¹²⁵

Mais le problème est qu'aucun des inventaires des Médicis ne mentionne ce tableau.¹²⁶ Et récemment, Margaret Koster a rejeté la suggestion que le prototype de la *sacra conversazione* était florentin, pour la bonne raison que la célèbre peinture de Van Eyck à Bruges, la *Vierge et le chanoine Van der Paele*, présentait déjà cette configuration en 1436.¹²⁷ En outre, on n'a pu expliquer pourquoi les figurants sur la gauche sont vêtus à l'ancienne tandis que ceux de droite ont des vêtements contemporains. Si les jumeaux syriens devaient seulement évoquer le nom des Médicis, pourquoi ne portent-ils pas des vêtements romains ou orientaux, en harmonie avec les autres ?¹²⁸ En tant que martyrs, tous deux devaient avoir des capes rouges,

¹²⁴ Nutall 2004, p. 85-88, et n. 80 p. 275. Une source du XIX^e mentionne que ce tableau provenait de la famille des Gucciardini, *idem*.

¹²⁵ Nutall 2004, p. 85; Van der Kemperdick 1999, p. 116. On devrait ajouter que les deux frères jumeaux syriens, St Côme et St Damien, étaient associés aux Médicis parce que Cosimo avait un frère jumeau Damien qui mourut très tôt. Ce qui explique aussi le choix de ce nom bizarre pour Cosimo.

¹²⁶ Nutall 2004, p. 88, n. 80 p. 275.

¹²⁷ Koster 2002, p. 80.

¹²⁸ Les saints jumeaux, Côme et Damien, qui figurent dans deux retables de Fra Angelico, sont habillés à l'orientale ; voir Pope-Hennessy 2002, p. 48-51.

mais le saint auréolé immédiatement à droite de la Vierge n'a qu'un petit châle rouge sur les épaules, afin qu'on puisse bien voir sa robe d'évêque de couleur pourpre. On sent que le peintre traite ce dernier avec beaucoup de respect. Quant au deuxième saint auréolé, à droite, il porte un chapeau flamand du XV^e siècle (comme dans les fig. 96 et 144), et des chaussettes et souliers de banquiers, ou de riches marchands. Pourquoi ? L'image de St Pierre, sur la gauche est énigmatique aussi : il est pieds nus, mais porte en même temps une cape brodée d'or.

Dans ce qui suit, je suggérerais qu'au lieu d'un membre de la famille des Médicis, ce soit le directeur de leur banque à Bruges, Angelo Tani (1415-1492), qui a commandité ce tableau, pour commémorer une donation faite sous l'égide de l'évêque Guillaume Fillastre à un hospice ou autre institution charitable, et ce sont eux qui sont représentés comme Côme et Damien, tandis que les autres saints font allusion au restant des actionnaires de la succursale des Médicis à Bruges.



Fig. 96 - Détail d'une page de manuscrit pour Philippe le Bon



Fig. 97 - St Pierre retirant sa ceinture en cuir en imitation de St François



Fig. 98 – Jean le Baptiste avec croix et manuscrit enroulé, à côté de la Vierge

C.1 - La charte de Bruges

Le document le plus important pour expliquer ce tableau est la charte de la succursale de la banque des Médicis à Bruges, daté de 1455 et spécifiant les droits et obligations des actionnaires principaux. Avant cette date, l'investissement des Médicis à Bruges s'était fait par l'intermédiaire de leur société « holding » de Florence ; mais la mort d'un partenaire important, Giovanni di Benchi, l'année précédente, avait déclenché une réorganisation qui aboutit à la participation directe de chacun des actionnaires

dans cette succursale.¹²⁹ Le nouvel établissement à Bruges fut nommé « Piero di Cosimo dei Medici et Gierozzo dei Pigli et Co. », avec un capital de 3000 groats répartis de la façon suivante : les cousins Médicis (Pierre, Giovanni, et Piero Francesco) avaient en tout 1900 groats, Pigli en avait 600 et Tani, 500.¹³⁰ Un des buts recherchés dans la composition de ce tableau était d'y faire figurer tous les actionnaires de la nouvelle société, comme témoins de cet acte de charité ; car la charte stipulait que Tani ne pouvait s'engager dans des activités philanthropiques, ou utiliser les fonds de la société pour des donations, sans l'approbation d'un des quatre autres partenaires.¹³¹ Pour ce faire, chacune des deux figures de gauche est conçue comme un amalgame de deux saints, afin d'évoquer le consentement non pas d'un, mais des quatre actionnaires principaux :

Le premier sur la gauche, tient une clef de la main gauche : c'est le signe de St Pierre, et une référence à Pierre de Médicis, comme l'ont déjà remarqué les historiens d'art. Mais il représente aussi St François, avec sa tête dégarnie à la manière franciscaine, et sa main droite qui est en train de pousser et défaire sa ceinture de *cuir* (fig. 97), tel que l'avait fait St François lorsqu'il s'était débarrassé de la sienne pour la remplacer par une simple corde. Pour attirer l'attention sur ce geste, les yeux de St Jean-Baptiste sont fixés sur la main de son voisin. On devrait aussi noter que si St Pierre est pieds nus, il apparaît en tant que simple apôtre et ne peut être richement vêtu. S'il l'est quand même, c'est pour faire allusion à la deuxième personnalité de cette même figure, c.à.d. St François, avant qu'il n'échange ses vêtements de riche pour une robe de mendiant. Cette combinaison des signes de St Pierre avec ceux de St François, avait pour but de faire allusion à un autre actionnaire, Piero Francesco, cousin de Pierre de Médicis.¹³²

Le deuxième personnage sur la gauche est aussi alambiqué que le premier, car il porte, sous une pèlerine rouge, la peau d'un animal poilu, qui est le signe distinctif de Jean le Baptiste, mais tient dans sa main un livre, qui est le signe de St Jean l'Évangéliste. Les attributs de Jean le Baptiste sont en général l'agneau, la croix, et un manuscrit enroulé, lequel annonce (Jean 1 :29) : « Voici l'agneau de Dieu, voici celui qui ôte le péché du monde ». Aucun livre mentionné dans le Nouveau Testament, n'est lié directement à Jean le Baptiste.¹³³ Il était en fait, le dernier prophète de l'ère préchrétienne, et s'il avait dû être représenté comme précurseur ou annonciateur du

¹²⁹ Auparavant les actionnaires étaient les Médicis (2160), Pigli (540), et Tani (300 groats), pour un total de 3000 groats; De Roover 1999, p. 67.

¹³⁰ Vaughan 2004, p. 246; Grunzweig 1931, p. 53-55. Malgré la différence entre les mises de fond, Tani et Pigli étaient à l'égalité avec les Médicis quant à la distribution des profits, c.à.d. que chacun en recevait 1/5^{ème}.

¹³¹ Vaughan 2004, p. 246; Grunzweig 1931, p. 54.

¹³² Piero Francesco était le fils de Laurent, frère de Cosimo dei Medici (voir p. 9).

¹³³ Wikipedia.

Christ, son message aurait été annoncé sous forme de manuscrit enroulé comme dans la figure 98, car le format du livre, ou *codice*, ne fut utilisé qu'en fin du I^{er} siècle, et auparavant, les textes religieux s'écrivaient sur des papiers enroulés.¹³⁴ Quand il est représenté avec un livre, il y a toujours une référence à un agneau, et un geste par lequel Jean le Baptiste montre du doigt le passage de l'évangile, qui après lui, racontera son histoire.¹³⁵ Mais il n'y a pas d'agneau dans ce tableau, et son intérêt se porte sur le geste de St Pierre/St François, plutôt que sur Jésus, ou le livre qu'il tient en main. Malgré le fait que, techniquement parlant, Jean le Baptiste n'était pas un chrétien, il est parfois montré avec la cape rouge des martyrs chrétiens. Cependant, ce qu'il porte ici n'est pas une cape de martyr mais une pèlerine rouge avec des boutons au milieu, celle que St Jean l'Évangéliste porte dans les autres peintures de Van der Weyden (fig. 100).¹³⁶

Il semble donc que ce deuxième personnage du côté gauche ait eu aussi une double personnalité. En tant que St Jean l'Évangéliste, avec pèlerine rouge et livre, il représente son homonyme, Giovanni ; et en tant que Jean le Baptiste, portant une peau de bête *poilue*, il fait allusion à Gierozzo dei Pigli, dont le nom (Pigli) est la version florentine de l'italien moderne *pelì*, pluriel de *pele*, qui veut dire « poil ».¹³⁷

L'identification des deux personnages auréolés sur la droite, comme étant Côme et Damien, a été faite à partir de l'observation que l'un tient un urinal de sa main droite, et l'autre une spatule, qui sont tous deux des instruments de médecine, et font référence à leur profession de médecin.¹³⁸ Mais chacun d'eux fait un signe de la main gauche qui n'a pas été encore expliqué. Ces signes seront mieux compris si nous établissons au préalable, que ces deux personnages devaient faire allusion à Guillaume Fillastre et Angelo Tani.

¹³⁴ Gamble 2006, p. 22-23. Voir aussi le Tableau F dans lequel le Grand prêtre des Juifs, tient une copie de l'Ancien testament en forme de manuscrit enroulé.

¹³⁵ Pour d'autres exemples, voir Borchert 2002, p. 72; Giorgi 2003, p. 191. Dans le retable de Gand, Jean le Baptiste tient un livre dans une composition qui a comme sujet l'Agneau mystique. Mais ce livre, au lieu de montrer l'évangile de St Jean, est ouvert à l'épître de *Consolamini*, qui en fait un instrument de liturgie chantant la gloire de l'Agneau mystique. La Vierge et le reste des figurants du retable, tiennent au total 18 livres similaires ; Van de Peere 1996, p. 82.

¹³⁶ Dans le retable de Gand, St Jean-Baptiste ne porte pas de cape rouge. Le triptyque de Gérard David au musée Groeninge de Bruges, dans lequel Jean le Baptiste porte une cape rouge aurait pu avoir subi l'influence du prototype établi par Van der Weyden dans cette *Vierge des Médecins*.

¹³⁷ Je suis reconnaissant à Xavier Tremblay, qui me confirma que *pigli* était le même que l'anglais *pile* (comme pour un tapis), tous deux dérivant du latin *pilus*, et que la présence du "g" était la particularité du dialecte toscan de cette période (communication privée).

¹³⁸ Côme et Damien sont les protecteurs des médecins et pharmaciens, leur jour de fête est le 26 septembre ; <http://www.catholicherald.com>



Fig. 101 - Fillastre par Marmion dans les *Chroniques de France*

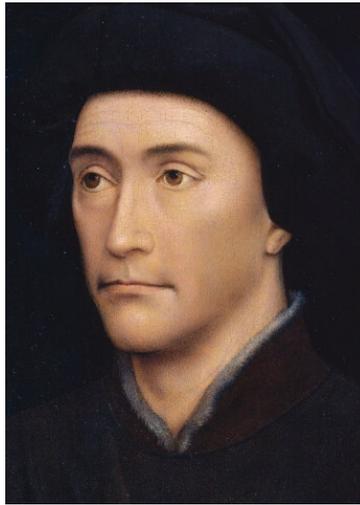


Fig. 102 - Portrait de Fillastre vers 1450



Fig. 103 - Détail du Tableau C; Fillastre en St Damien, vers 1460

Simon Marmion nous a laissé deux portraits de Fillastre en petit format : une aquarelle sur papier (fig. 101), et une peinture sur bois (fig. 57). A partir de ceux-ci, le portrait en grand format d'un ecclésiaste de l'institut Courtauld de Londres, a été reconnu comme représentant Fillastre.¹³⁹ J'accepte cette identification non seulement à cause de la ressemblance globale avec ces deux portraits, mais aussi en raison d'une certaine particularité des lèvres : dans les peintures de Marmion, Fillastre a une lèvre supérieure très fine et une lèvre inférieure très en avant, que l'on retrouve dans le portrait du Courtauld. En outre, l'ecclésiaste de la *Vierge des Médicis* porte une robe pourpre d'évêque, ternie avec l'âge, mais similaire à celle du Courtauld ; on devrait noter aussi que la plupart des évêques de l'époque étaient grassouillets,¹⁴⁰ et il est rare d'en voir un avec visage aussi mince et allongé que dans ces portraits. La ressemblance et les points communs entre eux sont donc tels qu'on doit conclure qu'ils représentent tous Fillastre.

Quant à Angelo Tani, la comparaison de son portrait dans le triptyque du *Jugement dernier* de Hans Memling (1435-94) avec le saint auréolé à l'extrême droite du tableau démontre bien qu'ils reflètent tous deux la même personne, malgré le fait qu'ils étaient peints par deux artistes différents (fig. 104, 105). En essayant de présenter ces deux saints comme frères jumeaux, Van der Weyden a délibérément

¹³⁹ Kemperdick 1999, p. 100. Ce portrait est généralement attribué à Van der Weyden.

¹⁴⁰ Voir, par exemple, l'image de Jean Chevrot, qui était le prédécesseur de Fillastre à l'évêché de Tournai (Antoine et al. 2004, p. 276) et celui de Martin Porée dans le Tableau F.

placé leur visage sous un angle qui les rend plus similaires.¹⁴¹ On devrait tout de même noter que malgré cela, certains détails différencient un visage de l'autre : par exemple, les sourcils de Fillastre sont droits ou légèrement courbés (fig. 101-103), tandis que ceux de Tani sont angulaires dans ses deux portraits (fig. 104-105). Maria Gräfin Lanckoronska, qui proposa cette identification en premier, a suggéré aussi que l'ange au-dessus de Tani faisait allusion à son nom, Angelo.¹⁴²



Fig. 104 - Angelo Tani par Memling



Fig. 105 - Angelo Tani par Van der Weyden



Fig. 106 - Iris bleus et lis blancs dans le Tableau C



Fig. 107 - Lis blancs dans le triptyque *Annonciation*

Mais qu'avaient Fillastre et Tani en commun avec Côme et Damien, pour permettre leur juxtaposition ? La réponse est que cette juxtaposition doit correspondre au fait que les deux frères syriens étaient des médecins qui soignaient les pauvres sans demander d'argent pour leurs services.¹⁴³ Tani avait vraisemblablement contribué à un hôpital qui était sous l'égide de Fillastre, et qui devait soigner les pauvres gratuitement.¹⁴⁴ Cette supposition est suggérée par la main gauche de Tani qui pénètre dans sa bourse, et celle de Fillastre qui tient une instruction écrite ou un reçu. La présence, sur le côté opposé, des saints qui font allusion aux quatre actionnaires principaux, tend à confirmer que cette contribution avait été faite, comme requise par la charte de l'établissement, avec leur accord.

Malheureusement les documents relatifs aux activités de la succursale des Médicis à Bruges, de 1456 à 1464, sont perdus.¹⁴⁵ Cependant, nous savons que Tani avait

¹⁴¹ La lèvre plus épaisse de Fillastre dans ce tableau, a été peut-être développée par souci de ressemblance avec Tani.

¹⁴² Lanckoronska 1969, p. 28. Je suis reconnaissant à Xavier Tremblay et Jochen Sander pour m'avoir montré cet article.

¹⁴³ <http://www.catholicherald.com>.

¹⁴⁴ Lanckoronska suppose que les plantes du bas du tableau sont toutes médicinales (Lanckoronska 1969, p. 38), ce qui, conjointement avec la tente blanche, peut évoquer un hôpital.

¹⁴⁵ Grunzweig 1931, p. xv-xvi.

d'autres activités philanthropiques dans la même période,¹⁴⁶ et qu'il était proche de Fillastre. C'est Tani qui arrangea, par exemple, le transport de la stèle funéraire de Fillastre, de Florence à Saint-Omer ; et un prêtre au nom d'Angel Thanis, qui était peut-être son fils ou neveu, était associé à Fillastre.¹⁴⁷ Comme c'est souvent le cas, la contribution à une œuvre de charité par Tani devait aussi avoir une motivation politique : il voulait sans doute être dans les bonnes grâces de Fillastre, après sa nomination (en plus de sa position de chef du conseil du duc) comme évêque de Tournai et chancelier de l'ordre de la Toison d'or en 1461.

Pour mieux faire comprendre la répartition des saints, de part et d'autre de la Vierge, Van der Weyden a utilisé un autre indice, le vase en laiton au bas du tableau qui contient deux bouquets de fleurs : des iris bleus inclinés vers la gauche, et des lis blancs inclinés vers la droite. Les lis blancs symbolisent l'innocence de la Vierge, et sont offerts en principe, par l'ange Gabriel à la Vierge. Quand ils apparaissent dans un tableau, dans les mains de Gabriel ou en un vase, comme dans le panneau central du triptyque de l'*Annonciation* de Van der Weyden au Louvre (fig. 107),¹⁴⁸ ils sont présentés à l'exclusion de toute autre fleur. Si les lis blancs ont une connotation religieuse dans ce contexte, les iris bleus n'en ont aucune. Dans une première lecture, on pourrait croire que ces derniers font partie d'un arrangement floral élaboré. Cependant, par une lecture plus subtile, on s'aperçoit que les iris bleus qui se trouvent au-dessus du blason au « lys florentin » (qui est essentiellement un *iris* stylisé), se penchent du côté des actionnaires florentins. Par contre, les lis blancs dont le nom évoque, par un jeu de mots, la rivière Lis qui contourne la ville de Bruges, se dirigent vers Angelo Tani, faisant donc allusion à son appartenance à cette ville, et à ses activités tout au long de cette rivière. Ceci peut expliquer pourquoi les deux blasons latéraux sont vides. Comme Jochen Sander le remarque, ils ne furent jamais décorés et n'ont pas de dessins sous-jacents.¹⁴⁹ Il se peut que Van der Weyden ait eu l'intention de placer les armoriaux des Médicis sur la gauche et de Tani sur la droite, mais trouva par la suite, à travers l'arrangement des fleurs dans ce vase en laiton, un indice plus subtil pour évoquer la répartition géographique des partenaires de l'établissement de Bruges. Ceci signale que les Florentins sont à gauche, et les locaux à droite.

¹⁴⁶ De Roover 1999, p. 143

¹⁴⁷ Prietzel 2001, p. 402 n. 91, et p. 448 n. 70. Je suis reconnaissant à Malte Prietzel pour m'avoir communiqué cette information.

¹⁴⁸ Les lis blancs dans un vase symbolisent un scénario post-annonciation : Gabriel les apporte, mais ceux-ci seront mis par la suite dans un vase, comme des fleurs apportées par les invités d'une maison (voir par exemple l'*Annonciation* de Robert Campin aux Musées royaux des Beaux-arts, Bruxelles).

¹⁴⁹ Contrairement au blason central, il n'y a aucune préparation de surface pour les deux blasons latéraux (communication privée avec Jochen Sander; et Sander 1993, p. 328).

C.2 - L'inspiration initiale

Il est intéressant de noter que dans le triptyque de *Braque* (par Van der Weyden) qui est aussi au Louvre (fig. 108), Jean le Baptiste est représenté de façon similaire, avec un livre et sa pèlerine typique, mais sans agneau; en revanche, sa proclamation au sujet de l'Agneau de Dieu est écrite à côté de sa bouche. En analysant les écritures et leur position dans chaque panneau, Alfred Acres a expliqué les effets visuels que Van der Weyden a créés pour chacun. Par exemple, les mots de Jean le Baptiste sortent de sa bouche en flottant dans l'air, tandis que les mots du panneau de Marie-Madeleine (qui correspondent à un texte écrit non pas par elle, mais sur elle) sont présentés en format de livre imprimé, avec des lignes horizontales et des lettres toutes droites. Le premier visualise une proclamation orale, et le second, un commentaire diffusé par écrit (ou en imprimé).¹⁵⁰ Pour un artiste qui attache une telle importance aux détails, la pèlerine de Jean le Baptiste et le livre en ses mains, sans référence à l'agneau, devaient avoir une signification particulière. Tandis que les mots de l'évangile (Jean 1:29) sortent de sa bouche, il montre du doigt le passage correspondant dans la Bible qu'il tient. Il visualise, le récit de St Jean l'Évangéliste et le personifie en même temps.¹⁵¹ En outre, contrairement aux autres peintures de Van der Weyden, St Jean l'Évangéliste, ne porte pas sa pèlerine rouge ; ceci indique peut-être que la pèlerine que porte Jean le Baptiste est en réalité empruntée à son homonyme. Cette allusion de double personnalité pour St Jean-Baptiste donna probablement à Van der Weyden l'idée de le réutiliser dans la *Vierge de Médicis*.

C.3 - Angelo Tani et Memling

Enfin, les explications que je viens de donner peuvent nous éclairer sur la raison pour laquelle Tani avait confié la production d'une œuvre aussi importante que le triptyque du *Dernier jugement* de Gdansk,¹⁵² au très jeune et encore méconnu Memling, presque un an après son départ de Bruges en 1464, lorsqu'il avait été relevé de ses fonctions.¹⁵³ Cette peinture devait être placée dans une église de Florence,¹⁵⁴ et si Tani choisit un peintre lointain plutôt qu'un Florentin, c'est qu'il devait avoir une

¹⁵⁰ Acres 2000, p. 87-89.

¹⁵¹ Les mots écrits sont au lieu de l'agneau et le livre tenus d'habitude par St Jean-Baptiste.

¹⁵² La partie centrale du triptyque mesure 241 x 180.8 cm, et chaque aile, 242 x 90 cm.

¹⁵³ D'après les arguments, très convaincants de Barbara Lane, Tani devait avoir commandé le tableau vers 1465, à l'occasion d'un retour probable et de courte durée à Bruges. En effet il devait régler des affaires en suspens et de remettre les clefs de la succursale de la Banque des Médicis à son successeur, Tommaso Portinari; Lane 1991, p. 626-27.

¹⁵⁴ D'après le raisonnement de Lane, ce triptyque par sa composition était probablement destiné à un monument funéraire pour une église florentine. Il fut envoyé de Bruges en 1473 par Portinari (qui entretemps s'était approprié le tableau), mais fut volé par des pirates et n'arriva jamais à destination; Lane 1991, p. 631-39. Il est aujourd'hui à Gdansk.

grande estime pour ce jeune artiste qui avait mission d'éblouir les compatriotes du banquier avec la peinture flamande.

Memling étant un disciple de Van der Weyden,¹⁵⁵ Tani l'aurait rencontré dans l'atelier de ce dernier, probablement en train d'aider son maître à finir la *Vierge des Médicis*. Après la mort de Van der Weyden en 1464, Tani choisit, pour sa nouvelle commande, ce collaborateur de Van der Weyden qu'il avait pu voir à l'œuvre.



Fig. 108 – Le triptyque de Braque

¹⁵⁵ Mme Lane conteste la théorie que Memling était un disciple de Van der Weyden, car il dut payer de l'argent pour obtenir sa citoyenneté à Bruges (30 janvier, 1465), tandis que ceux qui y avaient résidé plus d'un an pouvait l'obtenir gratuitement ; Lane 1991, p. 625-26. Je ne suis pas sûr que la condition de résidence ait dû être obligatoirement continue pendant un an, car si elle l'était, on peut très bien imaginer une situation dans laquelle Memling n'était pas un résident permanent, mais venait travailler à Bruges temporairement, et pour de courtes durées, ce qui ne nécessitait pas un enregistrement à la guilde des peintres, surtout parce qu'il continua cette pratique après être devenu citoyen. S'il était vraiment un inconnu à Bruges, Tani n'aurait jamais osé lui confier l'exécution d'une œuvre aussi importante.



Fig. 109 – La *Déploration* de Jean d'Auxy

Tableau D : La *Déploration* du Metropolitan Museum

Cette scène de *Déploration* (fig. 109), généralement attribuée à Simon Marmion,¹⁵⁶ porte sur son revers quatre groupes d'initiales liées *C-M* pour Charles le Téméraire et Marguerite d'York (1446-1503), qu'il épousa en 1468 (fig. 111). Maryan Ainsworth qui admet la possibilité d'une réalisation entre 1468 et 1473, préfère cependant la date de 1473 en raison de la visite, en cette même année, de Charles et Marguerite à Valenciennes, où résidait Marmion.¹⁵⁷ Mais il est difficile d'imaginer une circonstance qui aurait conduit à pareille commande, lors d'une visite dont le but principal était la participation au chapitre de l'ordre de la Toison d'or. Le couple ducal n'avait pas besoin d'aller à Valenciennes pour commanditer une peinture. Marmion, et ses collègues étaient de simples artisans au service de leur prince, et prêts à se rendre là où ils étaient convoqués.

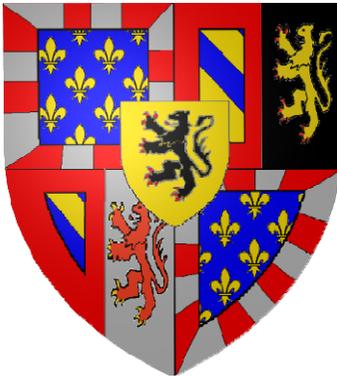


Fig. 110 – Armoiries de Charles le Téméraire

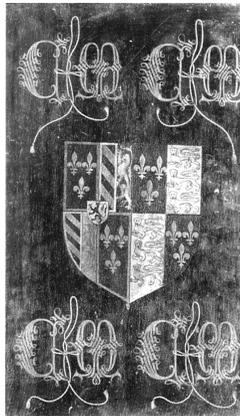


Fig. 111 - Initiales nouées et armoiries, au dos du Tableau D



Fig. 112 - Armoiries des York

¹⁵⁶ Pour les arguments les plus récents, voir Ainsworth 1992, p. 246-51; Kren et McKendrick 2003, p. 108-89.

¹⁵⁷ Ainsworth 1992, p. 246 ; voir aussi la description de ce tableau par Ainsworth, dans Kren et McKendrick 2003, p. 107.

Les emblèmes sur le revers du tableau (fig.110-12) comportent quatre groupes d'initiales de Charles et Marguerite, nouées l'une à l'autre, entourant un blason qui combine les armoiries du duc avec celles de sa nouvelle épouse (on y voit les trois lions des Plantagenets). Ils attestent une alliance, et prouvent que ce tableau avait été fait à l'occasion de l'union de ce couple princier en 1468. Et comme dans cette peinture, les visages de Joseph d'Arimathé et de Nicodème semblent être de vrais portraits, on peut supposer que les donateurs se sont fait représenter dans une peinture offerte au couple ducal, à travers laquelle ils voulaient exprimer leur dévotion inconditionnelle.

D.1 - Jean IV d'Auxy

La question qui se pose est donc : qui sont les commanditaires? L'indice le plus apparent est la cape rouge du donateur le plus âgé. Elle ne peut être interprétée comme une cape de martyr, car Joseph d'Arimathé n'en était pas un. Cependant, comme il porte aussi un bonnet rouge, on peut supposer qu'il était un membre de l'ordre de la Toison d'or, surtout parce que le dessin sous-jacent, visible en RIR (fig. 115), montre un bonnet, initialement dessiné en plus grand, et similaire à ceux des chevaliers de l'ordre tels qu'ils les portent sur la fig. 116. Mais comme ce bonnet bloquait la vue des deux Maries, au-dessus de Joseph d'Arimathé, Marmion dut l'aplatir.



Fig. 113 - Marguerite d'York



Fig. 114 - La Vierge Marie sur le Tableau D



Fig. 115 - RIR Dessin initial du bonnet de Joseph d'Arimathé



Fig. 116 - Bonnets et capes rouges portés au chapitre de la Toison d'or

Nous devons donc trouver un membre de l'ordre de la Toison d'or qui, en 1468, avait 60 ou 70 ans, et avait participé aux cérémonies de mariage de Charles. Le candidat le

plus probable est Jean IV d'Auxy (1400-74), qui était Premier Chambellan de Charles le Téméraire et très actif dans les cérémonies du mariage entre le duc et la princesse anglaise. Il avait été le précepteur d'éducation physique de Charles, et tenait une richesse considérable, ce qui est en conformité avec les vêtements somptueux que Joseph d'Arimathé porte sous sa cape, et le fait qu'il lui avait donné d'autres cadeaux, tel ce canon frappé des armoiries duciales que Charles utilisa à Nancy. Il avait deux fils bâtards, Antoine et Georges, qui avaient participé aux tournois organisés à l'occasion des cérémonies de mariage de 1468. L'ainé, Antoine, était un homme d'arme et devint par la suite, le chef des archers personnels de l'empereur Maximilien I.¹⁵⁸ Comme Nicodème a une épée et un habillement rappelant celui de Joseph d'Arimathé, un visage lui ressemblant mais *en plus jeune*, il représente probablement Antoine. Ainsi, père et fils sont en train de lever le corps du Christ, ce qui semble indiquer, comme sur le Tableau A, qu'ils avaient ou bien participé à cette croisade avortée de 1464, ou étaient prêts à prendre la Croix sous les ordres de Charles. Ils exprimaient ainsi leur dévotion inconditionnelle au duc et à l'Eglise.

En considérant l'extrême jeunesse de la Vierge de cette Déploration, et la ressemblance de ses traits fins avec ceux du portrait de Marguerite d'York au Louvre (fig. 113), on pourrait croire que Marmion a délibérément présenté la Vierge à l'image de cette princesse anglaise. Après tout, une couronne inscrite avec le nom de Marguerite d'York coiffait la Madonna d'Aachen.¹⁵⁹

Ce panneau de dimension modeste (51.8 x 32.7 cm), n'était certainement pas destiné à être pendu en un lieu public, comme l'était le Tableau A. C'était plutôt un objet votif de voyage, pour le duc ou son épouse.

Lorsque Bernard Schnerb eut connaissance de mes interprétations, il souleva une question intéressante: « Pourquoi le présumé Jean d'Auxy et son fils portent-ils une barbe, alors que dans les manuscrits et peintures séculaires de l'époque, les Bourguignons sont généralement imberbes ? » C'est en essayant de trouver une réponse à cette question que je découvris ce magnifique manuscrit des *Faits d'Alexandre le Grant* du Getty, qui non seulement confirme l'identité de nos deux personnages barbus, mais jette une nouvelle lumière sur la relation intellectuelle entre le duc et son précepteur d'enfance.

¹⁵⁸ Piérard 2000, p. 106-107.

¹⁵⁹ Van der Velden 2000, p. 215-17. Van der Velden pense que cette couronne n'était pas faite pour être portée par Marguerite d'York, et qu'elle était destinée depuis toujours à la Madonna d'Aachen. Ses arguments reposent sur la taille réduite de cette couronne (12.5 cm de diamètre) qui semble trop petite pour une personne réelle. Cependant, on peut imaginer qu'à la manière des fig. 65, 68, 77, cette couronne n'était pas placée sur la tête mais sur un couvre-chef bourguignon, ou était tout simplement posée sur les cheveux noués de Marguerite, au-dessus de sa tête. La couronne inscrite au nom de Marguerite d'York sur la tête de la Madonna d'Aachen, associait l'image de la Vierge à la duchesse.

D.2 - Les faits d'Alexandre le Grant

Un des textes les plus populaires à la cour de Bourgogne était les *Faits d'Alexandre le Grant*, qui est la traduction française de l'*Histoire d'Alexandre le Grand* de Quinte Curce, rédigée par Vasco da Lucena en 1468.¹⁶⁰ Près de 40 manuscrits avaient été préparés dans le dernier quart du XV^e siècle, dont 34 ont résisté au temps.¹⁶¹ Charles le Téméraire avait toujours été fasciné par les exploits d'Alexandre le Grand (fils de Philippe de Macédoine), et les courtisans le flattaient en augurant qu'étant fils d'un autre Philippe (le Bon), son destin était de devenir un conquérant aussi important qu'Alexandre.¹⁶² Cependant, en choisissant la version de Quinte Curce au lieu des histoires plus romantiques et pittoresques d'Alexandre, Vasco da Lucena recherchait non seulement l'exactitude historique mais aussi un texte qui pouvait servir de *Miroir pour princes*, afin d'apaiser le tempérament fulgurant de Charles.¹⁶³ Le texte de Quinte Curce qui est du I^{er} siècle, avait précisément ces qualités, car il mélangeait au récit des campagnes d'Alexandre, la critique de ses excès en matière de débauche, ainsi que la perte de sa perspicacité au fur et à mesure que le jeune conquérant accumulait fortune et victoires. Comme le texte survivant de ce récit était incomplet (il manquait en particulier les Livres 1 et 2), Vasco da Lucena combla ses lacunes avec les récits d'autres sources anciennes.

Au moins, un de ces manuscrits fut copié pour Charles lui-même ; il fut terminé en 1470.¹⁶⁴ Le restant des manuscrits fut copié pour cette noblesse bourguignonne qui essayait sans doute d'imiter son prince bibliophile.¹⁶⁵ Ainsi, la plupart des copies s'ouvrent sur une illustration dans laquelle Vasco da Lucena est en train de soumettre son manuscrit au duc. Les différences entre manuscrits ont, cependant, créé une confusion chez les experts. Dans le cas du manuscrit du Getty, les anomalies textuelles ont été considérées comme erreurs de scribes,¹⁶⁶ et les compositions, parfois bizarres, de ses illustrations ont été attribuées à une connaissance « rudimentaire et superficielle » du sujet par le peintre.¹⁶⁷ Même si pour autant, les erreurs de scribes et mauvaises interprétations sont possibles, je crois que la plupart des anomalies de ce manuscrit sont délibérées, car ses illustrations ne sont pas de simples instruments décoratifs, mais des compositions complexes conçues de façon à représenter en même temps, un épisode des *Faits d'Alexandre le Grant*, et un événement de la vie de

¹⁶⁰ McKendrick 1996, p. 27 et 34.

¹⁶¹ Un autre manuscrit fut préparé pour le demi-frère de Charles, Antoine; McKendrick 1996, p. 18-24.

¹⁶² Brion 2006, p. 43.

¹⁶³ Blondeau 2005, p. 185; McKendrick 1996, p. 25.

¹⁶⁴ Blondeau 2005, p. 186.

¹⁶⁵ Blondeau 2005, p. 202.

¹⁶⁶ McKendrick 1996, p. 50.

¹⁶⁷ Blondeau 2005, p. 198 ; Kern et McKendrick 2003, p. 251.

Charles le Téméraire. En plus, la présence proéminente de Jean d'Auxy dans ces illustrations, le désigne comme commanditaire de ce manuscrit, préparé en hommage à son ex-disciple.

A travers l'exemple de la figure 2 de mon Introduction, j'avais insinué qu'une tradition similaire de superposition d'événements politiques, sur les illustrations d'un texte littéraire, existait dans le monde iranien. Comme j'en discuterai brièvement dans mon Epilogue, cette tradition remonte au XIV^e siècle, lorsque sous la dominance mongole, le premier manuscrit illustré royal de la célèbre épopée persane, le *Châhnâma* (Livre des rois), avait été préparé de façon à ce que chaque illustration reflète à la fois une histoire du *Châhnâma* et un événement de l'histoire des Mongols.¹⁶⁸ Il faut imaginer dans ce genre de projet, le scribe, le peintre, et plus généralement le groupe responsable de cette production, essayant de trouver un lien entre les événements historiques et les histoires épiques, afin de produire des illustrations à double niveau de lectures. Tout naturellement, certains liens seraient forts, et d'autres, plus faibles. Pour renforcer ces derniers, ou créer un lien qui n'existait pas, le groupe devait faire preuve de créativité : au besoin, on modifiait un tant soi peu les textes et la réalité. Le projet était un jeu, dans lequel on pouvait modifier les règles, ou tricher pour le rendre plus intéressant. Ceci s'est produit dans le cas du *Châhnâma* persan ; et la même chose s'est produite dans le cas du manuscrit du Getty, comme les exemples suivants vont le montrer:

Folio 123 - Alexandre et la nièce d'Artaxerxés – Dans le texte original de Quinte Curce (6.2.8-9), Alexandre remarque parmi les prisonniers persans, une femme aux traits nobles qui est reconnue comme étant la petite-fille du roi achéménide Ochus (r. 359-338 BC). Il donne l'ordre de sa mise en liberté et le retour de ses biens.¹⁶⁹ Quinte Curce spécifie en outre que cette princesse était la fille d'un des fils de Ochus. Mais dans la traduction de Vasco da Lucena, cette princesse est désignée comme la nièce de Ochus, tout en laissant entrevoir une deuxième possibilité : qu'elle était peut-être « procréée par son fils ». ¹⁷⁰ Ceci a mystifié les commentateurs modernes qui l'ont désignée comme nièce d'Artaxerxés, peut-être parce que le nom de règne d'Ochus était Artaxerxés III.¹⁷¹ Même s'il est vrai qu'Ochus eut comme successeur son fils Artaxerxés IV (r. 338-336 BC) et que cette princesse était la nièce d'un Artaxerxés (pas III mais IV), le fait est que Vasco da Lucena la désigne comme nièce d'Ochus et non pas d'Artaxerxés. Il faut se demander alors : pourquoi a-t-il introduit cette désignation additionnelle de « nièce » dans le texte ?

¹⁶⁸ Soudavar 1996.

¹⁶⁹ Quintus Curtius 2004, p. 120.

¹⁷⁰ « Icelle dame donques interroguee de son estre respõdr estoit niepce de Ocus qui avoit regne en Perse un pou devant Si estoit procee de son fils et femme de.. » (fol. 127r); Je suis reconnaissant à Thomas Kren pour m'avoir fourni les photocopies de cette section du manuscrit.

¹⁷¹ McKendrick 1996, p. 180.



Fig. 117 - Alexandre et la nièce d'Artaxerxés

Ce mot fut vraisemblablement introduit pour créer un meilleur lien entre la princesse achéménide, et Marguerite d'York qui était, par sa mère, la petite-nièce de Henri IV d'Angleterre (r. 1399-1413). Charles le Téméraire avait sans doute offert des cadeaux à Marguerite pour leur mariage ; pour que les dons à la nièce d'un roi, trouvent leur équivalent dans l'histoire d'Alexandre, il fallait que la princesse achéménide soit aussi la nièce d'un roi ; d'où le changement de « petite-fille » de Quinte Curce en « nièce ».

Nous avons aussi les deux initiales interdépendantes *A-R* du baldaquin. Une interprétation possible est qu'elles symbolisent *Alexandre Roy* (ou *Rex*). Cependant, par analogie avec les initiales *C-M* à côté du baldaquin qui apparaît dans une illustration d'un autre de manuscrit de Charles le Téméraire (fig. 118), et puisque dans les deux cas, les initiales sont liées entre elles par un nœud de corde qui signifie une

liaison matrimoniale, nous pouvons supposer que les *A-R* de cette illustration sont les initiales d’Alexandre et de son épouse bactrienne, Roxanne. Tout en annonçant une nouvelle alliance, ces initiales nouées étaient aussi des symboles de pouvoir, et généralement accompagnées d’autres symboles d’autorité, tel le *briquet* de la fig. 118, ou le blason ducal de la fig. 111. Mais leur rôle ici est essentiellement d’associer le banquet d’Alexandre aux cérémonies de mariage de Charles.¹⁷²



Fig. 118 - Initiales C&M et le signe du *briquet* sur le mur derrière le trône de Charles le Téméraire

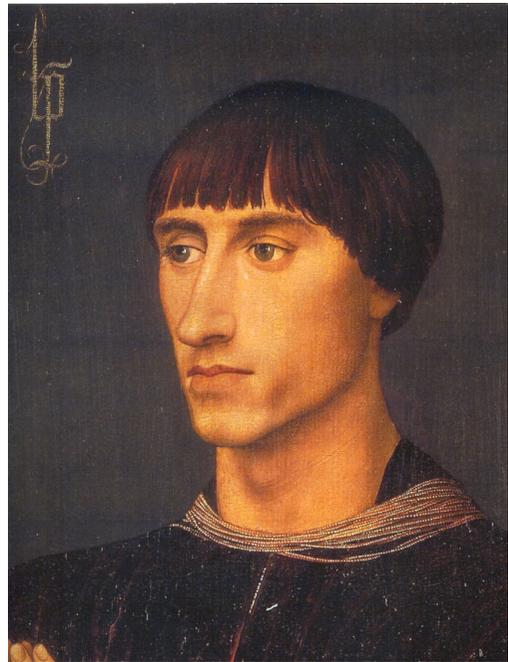


Fig. 119 - Collier de Philippe de Croy

Avant d’épouser sa deuxième femme Isabelle de Bourbon (1437-65), qui n’était pas la descendante immédiate d’un roi mais la mère de son seul enfant, Marie, Charles avait été marié à Catherine de France (1428-46). Celle-ci était la petite-fille de Charles VI et fille de son fils (voir page 9). Nous avons vu que le changement du texte de Quinte Curce, qualifiant la princesse achéménide de nièce d’Ochus, permettait de lier le banquet de cette illustration au troisième mariage de Charles. Par contre, l’enfant qui se tient loin du banquet, dans le portail au fond et à droite de la scène,

¹⁷² Pour un autre exemple d’initiales interdépendantes voir les J et K noués de l’épithaphe de Joos van der Burch, dont l’épouse était Katheline van der Mersch; Hand et al. 2006, p. 264 et 268.

incarne Charles à l'âge de 7 ans, en allusion à son mariage avec Catherine de France; car celle-ci personnifie bien la deuxième possibilité évoquée par Vasco da Lucena : que cette princesse était « procréée » par le fils d'un roi.

A côté d'Alexandre se trouve une jeune fille qui semble souhaiter la bienvenue à Marguerite. Elle représente Marie, que la princesse d'York prit tendrement sous son aile. Le chroniqueur Olivier de la Marche mentionne spécifiquement que la mère de Charles, la duchesse Isabelle de Portugal, qui avait, en compagnie de Marie, reçu Marguerite à son arrivé au port de l'Écluse, n'était pas présente au banquet qu'on avait organisé pour la soirée.¹⁷³ Ce qui explique la présence ici de Marie, à l'exclusion de sa grand-mère.

Derrière Marguerite se tient le Premier Chambellan, Jean d'Auxy, dont la fonction est d'introduire la mariée au banquet. Il est barbu, mais ne porte pas ses bottes ni son collant, car les intendants importants avaient ordre de porter pour ces cérémonies : des robes longues de velours et de « lourds colliers en or ».¹⁷⁴ Philippe de Croy arbore le même collier dans le portrait que lui avait fait Van der Weyden (fig. 119). Le collier de Jean d'Auxy a un pendentif en plus, qui semble évoquer celui de son collier de l'Ordre de la Toison d'or.¹⁷⁵

Dans le contexte de l'histoire d'Alexandre, Jean d'Auxy incarne le rôle de l'ami du roi, Héphaestion, à qui Alexandre demande de présenter tous les détenus persans de sang noble. Il est suivi d'un autre homme barbu, probablement Antoine, qui bien qu'étant bâtard, est de sang noble. Antoine et la personne à sa droite, qui pourrait bien être son frère Georges, portent les initiales *A-R* sur leur poitrine. Comme je l'expliquerai un peu plus bas, ces initiales avaient une troisième signification aussi : elles servaient à marquer le contingent qui servait sous les ordres de Jean D'Auxy.

Folio 99 – *Les jeux d'Isthme* – On a cru que cette illustration, désignée par les historiens d'art comme *La compétition de Sittacène et le compromis avec Sisygambis*, représentait deux événements distincts du Livre 5 de Quinte Curce.¹⁷⁶ Cependant, comme on peut le remarquer dans l'exemple précédent, lorsqu'une illustration de ce manuscrit se trouve juste au-dessus de la phrase initiale d'un des Livres de Quinte Curce, elle évoque une histoire du même Livre. Cette illustration doit donc appartenir à un épisode du Livre 4, parce qu'elle est placée au début de ce livre.¹⁷⁷ Celui-ci relate une année particulière des jeux d'Isthme (QC 4.5.11): en Grèce antique, un festival

¹⁷³ De la Marche 1885, vol. 3, p.121; Brion 2006, p. 123.

¹⁷⁴ De la Marche vol. 3, p.122 ; Brion 2006, p. 124.

¹⁷⁵ Le portrait de Philippe de Croy par Van der Weyden avait été peint avant 1461, et il ne devint un chevalier de l'Ordre de la Toison d'or qu'en 1473; Hand et al. 2006, p. 252.

¹⁷⁶ McKendrick 1996, p. 78.

¹⁷⁷ La première phrase se lit : « *Cy commence le quart livre de Quinte Curse...* »

d'athlétisme et de compétition musicale se déroulait au sanctuaire de Poséidon sur l'Isthme de Corinthe, au printemps de la seconde et quatrième année des Olympiades. Tous les Grecs pouvaient y participer. Après que Rhodes se soit rendu, et pendant qu'Alexandre se dirigeait vers Gaza, les Grecs lui dédièrent les jeux d'Isthme de cette année-là (d'où son nom sur le portail, fig. 120), et décidèrent de lui envoyer une couronne *en or*, pour commémorer ses victoires.¹⁷⁸



Fig. 120 – Les jeux d'Isthme

La figure 120 fait aussi allusion au tournoi de l'*Arbre d'or* qui eut lieu en marge des cérémonies de mariage de 1468, et dans lequel participèrent les fils de Jean d'Auxy. Dans cette illustration, Charles et Marguerite sont à la droite des spectateurs. A côté

¹⁷⁸ Quintes Curce 2004, p. 62.

d'eux se trouve un homme barbu âgé, dont la silhouette ressemble beaucoup à celle de Nicodème dans le Tableau D (identifié avec Antoine) ; cependant, son visage, ainsi que ses vêtements somptueux, rappellent plutôt celui de Joseph d'Arimate. Il représente donc Jean d'Auxy qui, au lieu du bonnet de l'ordre de la Toison d'or, porte ici un chapeau pointu qui va de pair avec son habillement de bottes et pantalon collant. Sur la gauche nous avons un groupe de spectateurs-participants qui portent tous les initiales *A-R* sur leur poitrine. Comme pour les jeux d'Isthme, des troupes étaient venues de partout, pour participer au tournoi de l'Arbre d'or. Les initiales de ce groupe les identifient comme étant d'Audenarde et de Rupelmonde, deux cités, qui étaient, nominalement, sous le commandement militaire de Jean d'Auxy. Mais en réalité, ce genre de commandement était toujours délégué à un lieutenant. Dans le cas présent ce lieutenant est probablement Antoine, représenté par l'homme barbu au chapeau noir qui porte les deux lettres *A-R* sur sa poitrine, et regarde de côté. Par contre, en tant que « capitaine d'Audenarde et Rupelmonde », Jean d'Auxy est le seul spectateur sur la droite à regarder attentivement ce que font ses troupes.¹⁷⁹

Folio 133v - *Bagoas plaide en faveur de Nabarzanes ; Thalestris et les Amazones rendant visite à Alexandre* - Cette miniature incorpore deux histoires d'Alexandre dans une même illustration (fig. 121). Dans la partie centrale nous avons l'histoire d'Alexandre qui pardonne Nabarzanes, un des *satrapes* (gouverneurs régionaux) du roi achéménide Darius III. Ce *satrape* avait trahi son maître et précipité sa chute (QC 6.5.22-23) ; alors de peur de se confronter à Alexandre en bataille, il se rendit et se fit pardonner grâce à l'intervention de l'amant d'Alexandre, l'eunuque Bagoas. Sur la droite, il s'agit de l'histoire de Thalestris, reine des amazones, qui vient du Caucase dans le but d'avoir un enfant d'Alexandre (QC 6.5.29-30). Ce dernier accepte de combler le désir de Thalestris ; elle repart après un court séjour et une fois sa mission accomplie.

Par le plus grand des hasards, deux histoires de Quinte Curce, séquentiellement proches l'une de l'autre, furent trouvées pour illustrer deux événements presque contemporains de la vie de Charles le Téméraire. Pour le comprendre, il faut établir d'abord le contexte historique.

Quand Louis XI monta sur le trône de France en 1461, son but principal était de restreindre le pouvoir des féodaux de son royaume, et de barrer les ambitions ascendantes du duc de Bourgogne, malgré que Philippe eut mis la couronne sur sa tête. Quand il était prince héritier, Louis avait échappé à la colère de son père en se réfugiant à la cour de Bourgogne. Lorsque son père s'en aperçut, il eut pitié du duc Philippe pour avoir « donné asile à un renard qui lui dévorera un jour ses poulets ».¹⁸⁰

¹⁷⁹ Je suis reconnaissant à Bertrand Schnerb pour ses explications sur les responsabilités de Jean d'Auxy en tant que Capitaine d'Audenarde et Rupelmonde.

¹⁸⁰ Brion 2006, p. 53.

En effet, le séjour en asile permit à Louis de connaître les points faibles de Philippe et de son fils ; et une fois sur le trône, il ne perdit pas de temps pour brouiller la relation entre eux deux. Mais Philippe eut vent des intentions maléfiques de Louis et se réconcilia avec son fils. Au même moment, les vassaux contrariés de Louis XI se lancèrent dans une guerre, qui fut injustement nommée : Guerre du Bien Public. En réalité elle n'était aucunement pour le bien public mais pour rétablir les privilèges supprimés des féodaux. Comme Philippe était vieux, c'est Charles qui rejoignit la ligue des seigneurs rebelles, et mena l'assaut sur Paris. De façon inattendue, les Parisiens décidèrent de soutenir leur roi, et repoussèrent les assaillants sans les poursuivre. Une seconde bataille près de Montlhéry ne fut pas plus concluante. Et pourtant, Louis XI décida de faire la paix en cédant à toutes les revendications de ses ennemis, mais sachant bien qu'il aurait l'occasion de revenir sur ses promesses et de semer la discorde parmi ses adversaires.



Fig. 121 - Bagoas plaide en faveur de Nabarzanes; Thalestris et les Amazones rendant visite à Alexandre

Pour parer à la menace bourguignonne, Louis XI avait conclu un traité d'alliance avec cette riche et indépendante cité de Liège, et avait encouragé ses citoyens à harceler les

troupes bourguignonnes. C'est ce qu'ils firent dès que Charles prit le chemin de Paris lors de la Guerre du Bien Public. Mais les concessions que Charles avait obtenues du roi à la fin de cette guerre, en firent de lui le vrai vainqueur. Pour maintenir la gloire et le prestige ainsi obtenu, il devait réagir avec fermeté contre tout affront. Quant aux citoyens de Liège, ayant compris leur erreur, et par crainte des représailles du duc, ils demandèrent immédiatement pardon, sachant bien qu'il fallait payer un prix lourd. Charles exigea aux citoyens les plus importants de Liège de se présenter devant lui, tête nue et à genoux, reconnaissant qu'ils l'avaient malicieusement attaqué, et d'implorer sa clémence. Ils devaient aussi payer 530000 florins au duc Philippe et à son fils, et abandonner la construction de toutes fortifications le long de leur frontière commune. Tout ceci fut inclus dans un traité signé le 26 Janvier 1466.

La partie centrale de cette illustration, où Nabarzanes avance à genoux et tête nue devant Alexandre pour supplier son pardon, fait allusion à la modalité du pardon imposé par Charles aux citoyens de Liège.

Sur la droite, la scène des Amazones évoque la mort prématurée de la deuxième femme de Charles, Isabelle de Bourbon, survenue le 24 septembre 1465, pendant la rébellion de Liège. Comme Thalestris, Isabelle était venue, avait donné un enfant à Charles, et était partie peu de temps après. Les Amazones accompagnant Thalestris ont une vêtue bourguignonne mais à la manière décrite par Quinte Curce : « les vêtements des Amazones ne recouvrent pas tout leur corps : la partie gauche est ouverte jusqu'à la poitrine mais couvrant le reste, tandis que la jupe de cet ensemble, nouée sur le côté, s'arrête au dessus des genoux ». ¹⁸¹ Ce qui est intéressant pour notre propos est la présence d'un personnage qui ressemble à Jean d'Auxy de l'illustration précédente : il est barbu et porte les mêmes habits, avec bottes et chapeau pointu, mais en plus le collier multi-chaînes, et ce pendentif qui devait évoquer dans les cérémonies officielles celui de l'ordre de la Toison d'or.

Il y a de fortes chances pour que la transformation de l'eunuque Bagoas en jeune fille ait eu pour but de concorder avec la réalité historique. Une des raisons de la rébellion des Liégeois était leur animosité envers l'évêché de Louis de Bourbon (évq. 1456-82) que le duc Philippe leur avait imposé. En tant que sœur de cet évêque, ¹⁸² Isabelle de Bourbon avait probablement plaidé la cause des Liégeois avant sa mort, pour que l'infamie du massacre d'innocents ne tombe pas sur sa famille. On comprend donc pourquoi ces deux épisodes font partie de la même illustration : ils sont contemporains et se réfèrent tous deux à Isabelle. Ainsi, Bagoas devient femme, et porte un chapeau conique doré en conformité avec le statut de la princesse qu'il devait représenter.

¹⁸¹ Quinte Curce 2004, p. 128.

¹⁸² Je suis reconnaissant à Bertrand Schnerb pour m'avoir informé de la parenté d'Isabelle avec Louis.

Folio 204 - *Alexandre est blessé au combat dans la ville de Sudracaë.* En menant ses troupes au-dessus des remparts de la forteresse de Sudracaë, Alexandre se retrouve tout seul en train de combattre les troupes indiennes. Après avoir éliminé plusieurs de ses ennemis, il est gravement blessé par une flèche, mais continue de se battre. Les secours arrivent in extremis : d'abord Peuceste, et puis l'armée macédoine.¹⁸³



Fig. 122 – *Alexandre est blessé au combat dans la ville de Sudracaë*

L'épisode de Sudracaë d'Alexandre trouve un parallèle remarquable avec une des aventures de Charles pendant la Guerre du Bien Public. Après une première défaite devant Paris, Charles revient sur St Denis pour regrouper ses forces. Alors que ses lieutenants le poussaient à rejoindre la Bourgogne, il déclare son intention de retraverser la Seine, tout seul s'il le fallait, et de continuer le combat. Entre temps, Louis XI avait rassemblé de nouvelles forces et marchait sur Paris. Il était trop tard

¹⁸³ Quinte Curce 2004, p. 128.

pour Charles de regagner la Bourgogne ; après avoir franchi la Seine, il engagea les forces françaises près de Montlhéry. Il fut blessé au cou mais continua de se battre avec bravoure. Fatigué et surmené, il était sur le point de succomber à l'ennemi lorsque son demi-frère, Antoine, le sauva de la mort. Les vaillants combats d'Alexandre et de Charles, blessés et encerclés par l'ennemi, et leur survie fortuite grâce aux interventions de Peuceste et d'Antoine, étaient autant de raisons de superposer leurs épisodes respectifs en une même illustration.

Folio 149- *L'exécution de Philotas et de son père*- Cette illustration est la plus importante du manuscrit parce qu'elle fait allusion à un événement qui marque l'apogée du prestige de Charles et rappelle l'humiliation qu'il fit subir à Louis XI.



Fig. 123 - *L'exécution de Philotas et de son père*

Après avoir obtenu le pardon de Charles, les citoyens de Liège menacèrent d'expulser l'évêque nommé par le duc Philippe, tandis qu'un groupe de dissidents connu sous le nom de *Verte Tente* les excitait de plus en plus contre les Bourguignons. Ces dissidents se cachaient souvent dans les forêts voisines qu'ils considéraient comme leur refuge ou tente, d'où leur nom. Ils provoquèrent bientôt une crise qui mena, en violation du traité que Liège avait signé, à l'arrêt des paiements dus au duc et à son fils. Charles déclara la guerre, et marcha vers Liège. Louis XI essaya d'intercéder en faveur de ses alliés, mais sans succès ; Charles continua sa campagne, écrasa l'armée liégeoise, et imposa des termes encore plus sévères. Et le calme fut restauré ; mais pas pour longtemps.

Le duc Philippe mourut en 1467 et Charles lui succéda. Un an plus tard, Louis XI proposa, audacieusement non accompagné de ses troupes, de rendre visite au nouveau duc, afin de régler leurs différends. Après avoir prononcé un serment qui garantissait le retour sain et sauf du roi, Charles le reçut à Péronne. A peine Louis arrivé, les Liégeois se révoltèrent une fois de plus. Croyant voir la main du roi derrière cette rébellion, et indigné par la trahison de son cousin, Charles réagit avec vigueur. Il marcha contre les rebelles, emmenant le roi avec lui. Les agitateurs de la *Verte Tente* se replièrent dans leurs forêts, ne laissant au reste des citoyens que le choix de se rendre inconditionnellement. Et Charles fut impitoyable. Il donna l'ordre de massacrer tous les citoyens mâles, tandis que le roi, essayant de garder un visage souriant, était insulté par ses anciens alliés condamnés à mourir. Et lorsque Charles demanda l'avis de son cousin sur le sort que méritait la ville, celui-ci répondit qu'il fallait la raser entièrement! Son seul désir était que Charles lui permît de regagner son royaume. Mais les conseillers du duc voulaient garder le roi, et pensaient qu'avec cette trahison, Louis avait annulé les conditions requises pour le maintien du serment qu'avait fait Charles, et qu'en plus, si c'était lui qui avait fait cette promesse, il ne l'aurait certainement pas honorée. Mais pour Charles, si imprégné de l'esprit de chevalerie, son serment était plus important que l'opportunisme machiavélique. Louis XI fut libéré, et quitta son cousin pour ne plus jamais le revoir.¹⁸⁴ Ce roi de France que les historiens qualifieront d'Universelle Araignée, était maintenant libre de tramer cette toile d'intrigues qui finira par suffoquer Charles.

Cette illustration (fig. 123) devait évoquer le massacre de Liège, ainsi que la trahison de Louis XI envers ses habitants, par le biais du dernier épisode de l'histoire de Philotas. Ami très proche d'Alexandre, Philotas fut accusé de trahison pour avoir eu vent d'un complot d'assassinat contre son roi, sans l'avoir prévenu. Alexandre le fit tuer à coups de pierres « à la manière macédonienne » (QC 6.8.20-1140). Après lui, vint le tour de son père, Parménion, qui fut tué, non pas à coup de pierres, mais par un glaive enfoncé dans ses côtes et un coup de poignard dans le cou (QC 7.2.27).

¹⁸⁴ Brion 2006, p. 88-144.

Contrairement à l'histoire d'Alexandre, cette illustration montre Philotas sur le point d'être décapité, tandis que son père, d'apparence plus âgée, attend son tour. Aucune ville n'est mentionnée dans cet épisode de Quinte Curce : Philotas fut jugé et tué dans le camp d'Alexandre quelque part en Drangae (QC 6.6.35), et son père dans un autre camp. Leur décapitation ici, à côté d'une ville entourée d'une douve, devant laquelle étaient dressées les tentes royales, faisait allusion à Liège et la décapitation de ses citoyens mâles ; quant à la trahison de Philotas, elle devait évoquer celle de Louis XI envers ses alliés. Le roi y est présenté derrière Alexandre (alias Charles), en armure dorée et épée à la main, pour rappeler son entrée à Liège derrière son cousin, brandissant son épée et criant « Vive Bourgogne », tandis que son cheval écrasait les cadavres des habitants massacrés.¹⁸⁵ En haut et à gauche de l'illustration, nous voyons une forêt qui fait figure de Verte Tente, et au devant des troupes qui regardent le déroulement de l'exécution, apparaît une fois de plus Jean d'Auxy, avec sa barbe et son chapeau pointu.

Fol. 226 - *Orsines présente un cadeau à Alexandre ; l'exécution d'Orsines.* Cette peinture représente deux épisodes de l'histoire d'Orsines, un Persan riche et noble, qui s'était emparé de la satrapie de Pasargades, la capitale de l'empire achéménide, et qui, lors de l'arrivée d'Alexandre lui offrit, ainsi qu'à ses compagnons, de nombreux cadeaux. Mais il ne tint pas compte de l'eunuque de Darius, Bagoas, qui entretemps était devenu l'amant d'Alexandre. Et quand on lui reprocha d'avoir omis Bagoas, il répondit qu'il était de son devoir « de payer ses hommages aux amis du roi, et non à ses prostituées » (QC 10.1.26). Pour se venger, Bagoas calomnia Orsines auprès d'Alexandre et l'exhorta à le tuer. Il obtint satisfaction, lorsqu'Orsines fut exécuté en sa présence.

Entre la deuxième révolte de Liège et sa destruction finale, Charles dut s'occuper aussi de Dinant. Pendant la Guerre du Bien Public, ses citoyens avaient insulté la mère de Charles en la traitant de prostituée, de même qu'Orsines avait traité Bagoas de prostitué. Lorsque Charles arriva avec son armée, craignant le pire, un groupe de citoyens vint lui remettre les clefs de la ville ; mais Charles était sans pitié et donna l'ordre de brûler la ville et de massacrer ses habitants. La scène de gauche, où Orsines remet un cadeau à Alexandre, évoque la remise des clefs de Dinant à Charles ; et son exécution sur le côté droit rappelle le massacre des habitants de la ville malgré leur soumission. Comme l'exécution d'Orsines s'était faite en présence de Bagoas, la personne à côté d'Alexandre doit le représenter : nous le voyons une fois de plus transformé en femme, mais plus âgée que sur la fig. 121, afin de représenter la mère de Charles que les habitants de Dinant avaient insultée. Comme ceux de la *Verte Tente* dans le cas de Liège, les plus actifs d'entre eux s'étaient réfugiés dans les forêts voisines, avant l'arrivée de Charles. Ainsi, les bêtes féroces alignées et gesticulant à la

¹⁸⁵ Brion 2006, p. 144.

lisière de la forêt, en haut et à droite de l'illustration, font allusion aux provocateurs qui avaient nargué le duc mais avaient échappé au massacre.



Fig. 124 - Orsines présente un cadeau à Alexandre. L'exécution d'Orsines

McKendrick pense que ces bêtes fantastiques étaient inspirées par la version romantique de l'histoire d'Alexandre, dont nous savons que Vasco da Lucena récupéra une copie lors du sac de Dinant.¹⁸⁶ C'est bien possible, mais parce qu'elles sont toutes dorées, elles rappellent aussi les automates et animaux mécaniques qui furent créés pour les banquets du duc, y compris celui du mariage de 1468, dans lequel un énorme lion *doré* (qui chantait) fut la sensation de la soirée. Ce lion était suivi par une automate en forme de chameau ; et au banquet du Faisan, il y avait un cerf aux cornes dorées, et un dragon volant.¹⁸⁷

¹⁸⁶ McKendrick 1996, p. 16.

¹⁸⁷ Brion 2006, p. 127; De la Marche, vol. 2, p. 358-60.

Folio 175 - Alexandre tue Clitus ; Alexandre se bat avec un lion. Les deux histoires qu'on retrouve dans cette illustration, sont deux épisodes consécutifs du début du Livre 8 (8.1.12-1.52). La première se déroule dans la forêt de Bazaira, dans laquelle Alexandre est attaqué par un lion de taille exceptionnelle ; il le tue d'un coup d'épée. La deuxième a lieu près de Maracanda, lorsqu'à l'issue d'une beuverie, Alexandre est critiqué par un de ses compagnons d'arme, Clitus, qui lui avait autrefois sauvé la vie. Clitus lui reproche de minimiser l'héroïsme de ses commandants macédoniens et de s'approprier toute la gloire des combats. La rage au cœur, Alexandre s'empare de la lance d'un de ses gardes de corps, et essaye de tuer Clitus, mais n'y arrive pas à cause de l'intervention d'un de ses compagnons. Il va alors dans le vestibule, prend une seconde lance, et tue Clitus lorsque celui-ci sort à son tour de la salle du banquet.



Fig. 125a – Alexandre tue Clitus ; Alexandre se bat avec un lion

En tandem, ces deux histoires servent à illustrer la relation précaire de Charles avec son père. Sur la droite, Alexandre se bat avec un énorme lion ; ceci fait allusion aux querelles constantes de Charles avec Philippe, que Chastellain appelait « Le grand lion ». Un lion similaire était aussi frappé sur les monnaies de Philippe (fig. 125b).

La partie gauche, se réfère à un incident qui eut lieu entre père et fils, à cause de l'ingérence des deux conseillers du duc Philippe, les seigneurs Jehan et Antoine de Croy.¹⁸⁸ Lorsque Philippe ordonna à Charles de donner un emploi de sa maison à un fils de Jehan, Charles embaucha quelqu'un d'autre. Convoqué devant son père, Charles accuse les Croys de trahison, et refuse une seconde sollicitation de son père pour le même emploi. Furieux, Philippe tire son couteau et se rue vers lui ; mais Charles arrive à le désarmer et sort de la pièce.¹⁸⁹



Fig. 125b - Monnaie en or de Philippe le Bon avec un lion

Cette illustration assimile cette querelle avec l'épisode de Clitus, car dans tous deux, il y a un protagoniste qui est insulté par l'autre, et pique une crise de colère l'incitant à attaquer son adversaire. Mais alors que, selon Quinte Curce, Clitus est tué en dehors de la salle du festin, celui-ci reste ici dans la salle ; et tandis qu'Alexandre avait utilisé en réalité une lance, il utilise dans cette miniature un couteau, tout comme le duc Philippe attaquant son fils.

Folio 41 - *Alexandre malade, aux abords de la rivière Cyndus. La mort de Sisines.*

Cette illustration est un amalgame de deux épisodes consécutifs du Livre 3 (3.5.1-3.7.15) qui font allusion à la suite de l'incident précédemment décrit, survenu entre le duc et son fils.

L'eau très claire de la rivière Cyndus, qui traverse la Cilicie, incite Alexandre à se déshabiller et à prendre un bain. Mais au moment où son corps surchauffé pénètre dans l'eau, il frémit, devint pâle et tomba malade. Il fut alors emmené dans sa tente pour être traité par son médecin, un Acarnanien du nom de Philippe. En subissant son traitement, il reçoit une lettre de Parménion, accusant son médecin d'être un espion de Darius et de vouloir l'empoisonner. Alors que Philippe veut lui donner une potion, Alexandre lui montre la lettre de Parménion mais boit néanmoins ; et malgré une aggravation initiale, il regagne la santé trois jours plus tard.

Cet épisode est suivi par celui de Sisines, un Persan qui avait autrefois servi le père d'Alexandre, et qui devint l'adjoint de son fils. Une lettre envoyée par Nabarzanes à Sisines, lui demandant de trahir son maître au profit de Darius, tombe entre les mains

¹⁸⁸ En tant que son conseiller le plus proche, Antoine de Croy figure en robe grise et turban noir à côté du duc Philippe dans la fig. 58. Son nez est ressemblant à celui de son fils dans la fig. 119.

¹⁸⁹ Brion 2006, p. 50.

d'Alexandre qui, pour mettre à l'épreuve son adjoint, la scelle de nouveau et la fait délivrer à lui. Sisines qui voit Alexandre absorbé par ses campagnes, oublie de lui révéler le contenu de la lettre. Il est alors accusé de trahison, arrêté et torturé, et finalement tué, bien que Quinte Curce le considère innocent.



Fig. 126 - Alexandre malade aux abords de la rivière Cyndus; La mort de Sisines

Après avoir essayé d'attaquer son fils avec un couteau, le duc Philippe sombre dans un tel désarroi qu'il s'enfuit loin dans la forêt, et y passe la nuit sous une pluie glaciale.¹⁹⁰ On le retrouve deux jours plus tard, déshabillé mais calme. Charles est alors poussé par son entourage à quitter son père et à s'éloigner de la cour.

¹⁹⁰ Chastellain 1863-66, p. 245-77.

La présence d'un médecin au nom de Philippe crée, bien évidemment, un lien très fort entre cette illustration et l'histoire du duc. Ainsi, l'image du roi sortant tout nu de la forêt se réfère à l'état du duc lorsqu'on le retrouve après son aventure forestière. La lettre de Parménion accusant le médecin de trahison, trouve sa contrepartie dans l'accusation de Charles contre les Croys. Et la scène du milieu, dans laquelle Alexandre en robe dorée, est emmené par ses compagnons, correspond à l'action de l'entourage de Charles pour l'envoyer en exil et hors de portée de son père. Mais il y a encore plus.

Dans les *Œuvres* de Chastellain, le chapitre qui vient immédiatement après celui de Philippe dans la forêt, concerne un certain Gouffier qui avait obtenu gloire et fortune au service de Charles VII. Il fut cependant accusé de détournement de fonds, mais relâché trois mois plus tard pour manque de preuves. Le jour de sa mise en liberté, il demanda au capitaine des gardes de remettre un message au roi par lequel il disait : « je n'ai aucun denier qui repose sous moi, mais je suis fait de tel art et telle vertu » que j'obtiendrai tout ce que je désirerai au monde, et quand je le voudrai. En lisant la lettre, le roi eut la sensation que Gouffier lui cachait « quelques choses ». Il le remit en prison, et lui fit avouer, sous tortures, les sommes qu'il avait détournées.¹⁹¹ Le dénominateur commun entre cette histoire et celle de Sisines est que dans tous deux, un proche du roi est condamné et assujéti à la torture après la remise d'une lettre au roi. Si Sisines fut tué après torture, Gouffier languit en prison jusqu'à sa mort. Notre illustration montre la décapitation de Sisines (derrière la tente d'Alexandre). L'homme en robe d'or peut représenter aussi Gouffier sortant de sa prison, tandis que le capitaine des gardes (sur le pont) porte sa lettre au roi.

Ce fait remarquable qui est d'avoir trouvé un parallèle entre deux épisodes consécutifs de l'*Histoire d'Alexandre* de Quinte Curce, et deux chapitres consécutifs des *Œuvres* de Chastellain, témoigne une fois de plus de l'érudition du groupe responsable de cette œuvre.¹⁹² Ce groupe devait certainement inclure Vasco da Lucena, car les modifications apportées à la traduction du texte de Quinte Curce (comme nous l'avons constaté au sujet de la fig. 117, *Alexandre et la nièce d'Artaxerxés*) démontre bien qu'elles étaient faites dans le but de créer des illustrations à plusieurs niveaux de lecture. Quant au commanditaire, Jean d'Auxy, et au destinataire, le duc Charles, leur intellect devait être non seulement en mesure de comprendre les allégories complexes de ce manuscrit, mais de les apprécier à leur juste valeur.

¹⁹¹ Chastellain 1863-66, vol. 3, p. 294-97.

¹⁹² Dans le cas du manuscrit mongol du *Châhnâma*, cité précédemment, la superposition de deux histoires dans la même illustration était initialement recherchée dans une correspondance entre le texte du *Châhnâma*, et l'*Histoire universelle (Jâme'ot-tavârikh)* du vizir Rashid-od-din (d. 1319). De même, dans le cas du manuscrit présent, la composition des illustrations semble dépendre principalement des liens trouvés entre le texte de Quinte Curce et les *Œuvres* de Chastellain.



Fig. 127 - St Jérôme et Johan II von Baden

Tableau E : *St Jérôme et un donateur*

E.1 – Le donateur

Tandis que l'attribution de cette remarquable peinture (collection Johnson du musée de Philadelphie) à Simon Marmion est aujourd'hui bien acceptée, l'identité du donateur, priant à côté de St Jérôme, n'a pas encore été établie. Comme déjà indiqué, par sa taille (65.1 x 49 cm) et par la proéminence de ses figures, cette peinture est très comparable au Tableau A. Et comme pour ce dernier, Marmion y a inclus des indices utiles à l'identification de ses personnages.

Les armoiries figurant sur la fenêtre du fond, montrant un chapeau noir et des glands entourant un blason, sont celles d'un archevêque, et non celui d'un cardinal comme l'a cru Maryan Ainsworth.¹⁹³ Il est vrai que dans la plupart des cas et en particulier sur les monnaies, le nombre de glands est limité à dix, mais il y a beaucoup d'exceptions à cette règle, comme par exemple, sur les armoiries de l'archevêque de Reims (fig. 128), Mgr de Carette (d. 1514).¹⁹⁴ En augmentant le nombre de glands sur ces armoiries, on soulignait tout simplement l'importance de l'archevêché.

Afin d'identifier l'archevêque-donateur de ce tableau, Marmion a incorporé les initiales *J-B* dans une petite rondelle en bas et à droite de la fenêtre. Elles se réfèrent à Johann II von Baden, le prince-archevêque de Trèves (r. 1456-1502), ville située à l'Est du duché du Luxembourg. Il était né en 1429, et le donateur de ce tableau a bien l'air d'un homme dans la quarantaine. Trèves était la ville que St Jérôme visita après Rome, probablement vers 360. Elle était connue pour ses écoles de théologies et St Jérôme avait commencé ses études en cette ville. Ce tableau fut probablement peint en 1473, à l'occasion de l'inauguration d'une nouvelle université que Johann II von Baden avait créée, visant à encourager les réformes ecclésiastiques. D'où la présence de St Jérôme, un des plus savants Pères de l'Eglise Occidentale, derrière le donateur.

On ne retrouve nulle part ailleurs une réplique exacte des armoiries peintes sur la fenêtre du fond. Cependant le même trio de rosettes à cinq pétales réapparaît sur une monnaie de Trèves (fig. 130) datant de 1599, sous le règne du prince-archevêque

¹⁹³ Maryan Ainsworth reconnaît en ce chapeau celui d'un cardinal, mais en même temps, elle est d'avis que le blason d'un cardinal ne peut avoir plus de dix glands (voir son analyse dans Kren et McKendrick 2003, p. 205).

¹⁹⁴ Voir par exemple : www.premiumorange.com/armoiries-de-france/Arch-Eveches/TOURS-Archeveche.pdf

Lothar von Metternich (1599-1623). Ce qui tend à confirmer les liens de cet insigne à Trèves.



Fig. 128 - Armoiries de Mgr de Carette



Fig. 129 - Détail du Tableau E



Fig. 130 - Monnaie de Lothar von Metternich, Trèves

E.2 - L'année 1473

En cette année de 1473, il y eut deux événements importants qui ont pu avoir une incidence sur la confection de ce tableau. Le premier est la mort de Guillaume Fillastre, survenue le 21 août. Il était le client le plus important de Marmion, et un homme d'Eglise, comme l'était Johann II von Baden. Sa mort a dû rendre notre peintre plus accessible à d'autres commanditaires voulant suivre l'exemple de Fillastre, tel le prince-archevêque de Trèves qui, en créant son université, visait la postérité.

Le second est la visite rendue par l'empereur Frédéric III à Charles le Téméraire, chez Johann II von Baden à Trèves. Vaillant et noble, cultivé et brave, riche et puissant, Charles se sentait supérieur à Louis XI et Frédéric III, à qui il devait allégeance. Son ambition était de régner sur un royaume indépendant, qui pourrait un jour éclipser celui de ses souverains. Il rêva d'abord de ressusciter la Lotharingie, l'empire que se forgea l'arrière-petit-fils de Charlemagne, Lothar II (r. 855-69), entre les territoires français de l'Ouest et les domaines germaniques de l'Est. Mais Charles

trouva un moyen plus efficace pour se glorifier, lorsque Frédéric, qui était empereur mais pauvre, accepta un rapprochement qui devait être scellé par le mariage de Marie de Bourgogne à son fils Maximilien. A travers cette alliance, Charles pouvait viser plus grand en poursuivant un stratagème emprunté jadis par Henri V d'Angleterre (voir section F.2), qui en épousant la fille du roi de France, s'était fait nommé héritier du trône de France. En effet, Charles voulait être nommé Vicaire du Saint Empire Romain, dans l'espoir de succéder à Frédéric III. Il promettait bien entendu que le trône reviendrait, après sa propre disparition, à son futur beau-fils, Maximilien.

L'empereur des Allemands, qu'on nommait l'empereur des Romains, était élu par sept princes-électeurs ; parmi eux était l'archevêque de Trèves. Charles pouvait compter sur la voix de deux d'entre eux ;¹⁹⁵ en revanche, les autres n'approuvaient pas l'élection d'un étranger comme empereur. Johann II von Baden était probablement l'électeur qui s'y opposa le plus, en rappelant à Frédéric que Charles n'était pas un Allemand, et ne pouvait comprendre la mentalité allemande. Après deux mois de négociations, alors que Charles demandait de plus en plus de concessions, le soir du 24 Novembre, à la veille du couronnement planifié de Charles, Frédéric quitta soudainement Trèves, et tout le processus s'effondra.¹⁹⁶

La décision de Johann II von Baden d'employer un peintre qui avait été au service du duc de Bourgogne, aurait pu être affectée par cette extraordinaire opulence que Charles le Téméraire afficha lors de son arrivée à Trèves cette année-là. La cour de Bourgogne jouissait d'une grande renommée en matière de production artistique, et choisir un artiste de cette cour était la meilleure solution pour commémorer la contribution de l'archevêque de Trèves à l'avancement des études religieuses et humaines.

¹⁹⁵ Les deux électeurs en faveur du duc étaient l'archiduc Sigismond d'Autriche (r. 1446-1490), qui développa en premier l'idée de mariage de Maximilien et Marie, et le second était le roi de Bohême, Podiebrad (r.1458-1471); Brion 2006, p. 177-84.

¹⁹⁶ Brion 2006, p. 181-85.

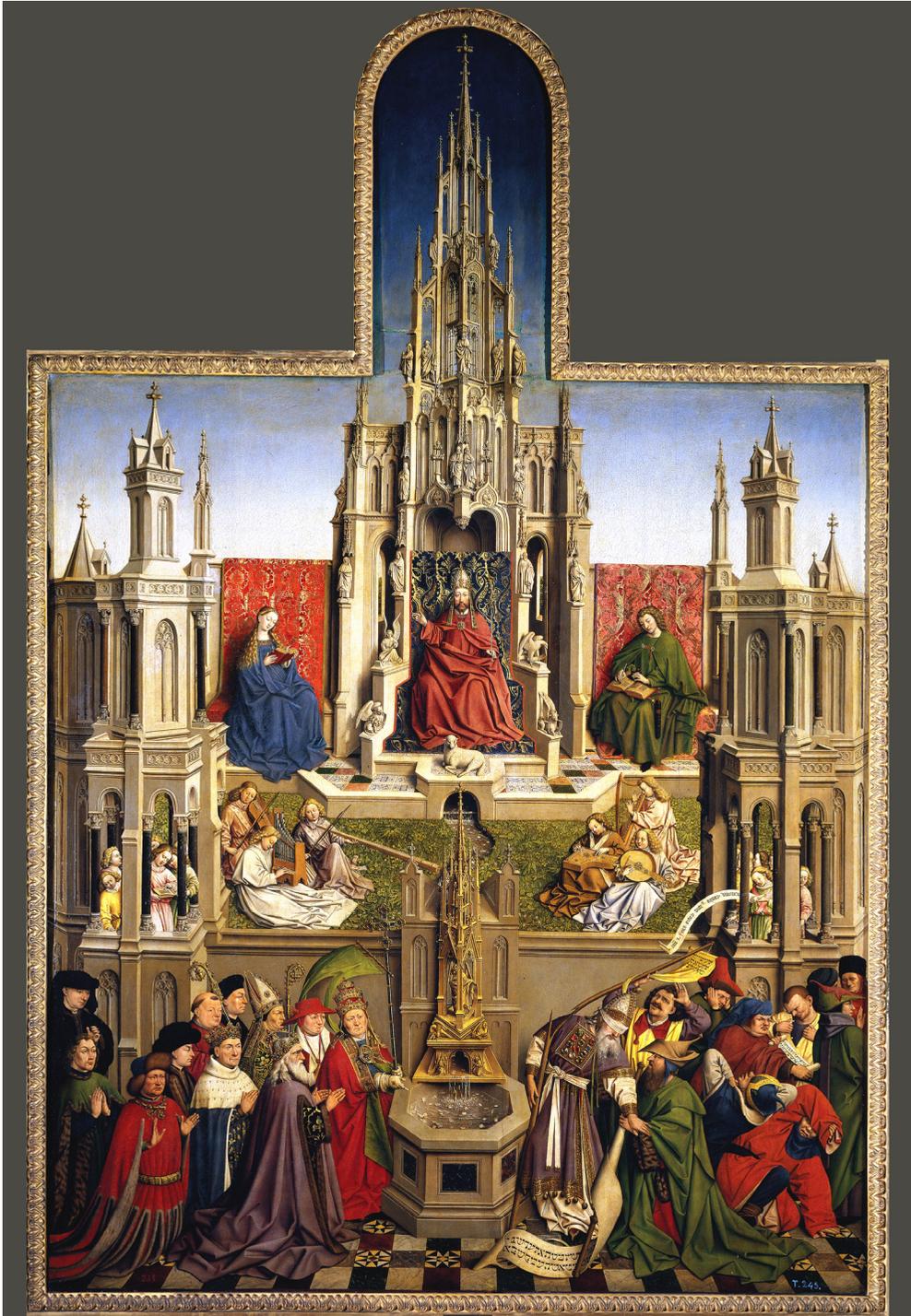


Fig. 131 - *Fontaine de Grâce*, vers 1420-22

Tableau F : *Fontaine de Grâce*

Cette magnifique peinture du musée du Prado, connue sous le nom de *Fontaine de Grâce* (fig. 131), a toujours été comparée au retable de l'*Agneau mystique* à Gand. Ce dernier porte sur son cadre un quatrain qui l'attribue à Jan van Eyck et son frère aîné, Hubert. Cependant, beaucoup le considèrent comme l'œuvre de Jan lui-même.¹⁹⁷ En revanche, la *Fontaine de Grâce* a été attribuée à un collaborateur ou disciple de Jan, à cause de sa ressemblance aux œuvres de Jan, en particulier à l'*Agneau mystique*. Sue Jones qui a récemment étudié cette question en superposant l'image des carreaux du niveau inférieur de la *Fontaine de Grâce* à ceux de *La Vierge du chancelier Rolin* par Jan van Eyck, a décelé le même tracé pour les deux. Elle a découvert aussi une similarité de dessin entre les carreaux du niveau supérieur du Tableau F et ceux d'une autre peinture de Jan, *La Madone de Jan Vos*, de la collection Frick à New York. Elle en a conclu que le peintre de la *Fontaine de Grâce* avait dû utiliser les cartons de l'atelier van Eyck, et comme *La Madone de Jan Vos* ne fut terminée qu'après la mort de Jan en 1441, le Tableau F a dû être créé à une date antérieure. En se basant sur une remarque de Margaret Scott, elle affirma en plus que « le bourrelet du couvre-chef que porte l'homme en noir debout sur la gauche, suit une mode qui n'apparut qu'aux alentours de 1445 ». ¹⁹⁸ En conséquence de ces remarques, le Tableau F fut daté par la suite entre 1445 et 1450.¹⁹⁹

J'estime que ces remarques ne sont pas justifiées. Tout d'abord, comme le turban rouge du cavalier sur la droite du Tableau G le montre bien (fig. 153, 180), le prototype du couvre-chef avec bourrelet était déjà présent en 1423. Ensuite, la question qui se pose est : ne serait-il pas possible que les œuvres de Jan van Eyck soient calquées sur le Tableau F, plutôt que l'inverse ? Et les arguments de Sue Jones ne souffrent-ils pas d'un syndrome Jan-van-Eyckien, similaire au syndrome Van-der-Goesien qui affecta l'appréciation des peintures de Marmion ? La réponse est positive, et je donnerais deux séries d'arguments pour la justifier : la première est technique,

¹⁹⁷ Ridderbos 2005, p. 52-59.

¹⁹⁸ Jones 2000, p. 201-202.

¹⁹⁹ Borchert 2002, p. 237. La date limite de 1450 ne put être poussée plus haut en raison du fait que le tableau fut donné en 1454 par Henri IV de Castille (r. 1454-74) au couvent de Santa Maria del Parral.

basée sur l'analyse dendrochronologique et le dessin sous-jacent, la deuxième est d'ordre historique et s'appuie sur l'identification des personnages du tableau.

F.1 – Les données techniques

L'analyse dendrochronologique des panneaux de bois par Pierre Klein a donné les résultats suivants :²⁰⁰

Planche I	147 anneaux recouvrant les années :	1403 - 1257
Planche II	278 anneaux recouvrant les années :	1392 - 1115
Planche III	140 anneaux recouvrant les années :	1403 - 1264
Planche IV	147 anneaux recouvrant les années :	1391 - 1245

Parce que l'anneau le plus récent date de 1403 et que le bois provient des pays baltes, Klein suggère qu'avec un minimum de 9 anneaux pour la couche extérieure et 2 années de transit, la date de production la plus ancienne serait 1414 ; et si nous considérons les nombres médianes (15 anneaux pour la couche extérieure, et 10 ans en transit), nous obtenons la date de 1428.

Dans le calcul de la période de transit sont, bien sûr, inclus les temps de stockage à l'usine ainsi qu'à l'atelier du peintre. Mais il est de bon sens de croire que plus les panneaux étaient grands, plus courts étaient les temps de stockage. Car, ni le peintre et ni le marchand de bois ne pouvaient se permettre de garder très longtemps des panneaux de bois coûteux, surtout s'ils devaient servir à la production de grands tableaux, tel le Tableau F qui mesure 183 x 117 cm. En se basant sur la pratique industrielle d'aujourd'hui, nous pouvons très bien imaginer que même à l'époque ancienne, un très grand panneau de bois ne s'obtenait que par une commande spéciale et était utilisé dès son arrivée. Quant au fabricant des planches, il avait tout intérêt à choisir des troncs d'arbre avec des couches extérieures minimales de façon à maximiser la grandeur de ses planches. Dans ce cas, il paraît assez invraisemblable que le bois des panneaux du Tableau F soit resté non-utilisé pendant plus de trente ans. En toute probabilité, la date de production est située entre 1414 et 1428. En fait, les données historiques suggéreront qu'elle se trouvait



Fig. 132 – Dessin sous-jacent en RIR, partie gauche du Tableau F

²⁰⁰ Je remercie Peter Klein pour m'avoir fourni une fois de plus le résultat de ses études.

juste au milieu, c.à.d. vers 1420-22. De plus, l'unique image RIR que m'a fournie le Prado (fig. 132) révèle des corrections au niveau de l'esquisse préparatoire (surtout pour le visage de l'homme en noir), ce qui indique en général que l'œuvre est originale et non une copie.

F.2 – L'historique

Comme la composition thématique de cette peinture reflète les développements politiques en Europe, dans le premier quart du XV^e siècle, un bref aperçu de l'histoire de cette période paraît utile. En l'an 1392, le roi de France, Charles VI, fut saisi d'une frénésie subite qui l'affecta de façon intermittente pour le reste de sa vie, et lui valut l'épithète « le Fol ». Deux princes se disputèrent par la suite le gouvernement de la France à travers le *Conseil du roi* : le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, et le frère du roi, le duc Louis d'Orléans. Le 23 novembre 1407, le nouveau duc de Bourgogne, Jean Sans Peur, élimina son rival en le faisant assassiner. Quatre jours plus tard il avoua, devant le Conseil du roi, avoir organisé l'attentat contre le frère du roi. Pour justifier son acte, il sollicita l'aide d'un groupe de théologiens et juristes, dont le chef de file était un docteur de l'université de Paris, Jean Petit (c. 1360-1411) ; celui-ci produit la thèse de *Justification*, approuvant l'assassinat pour le plus grand bien de la couronne et de la patrie.²⁰¹ C'était en réalité un manifeste religieux en faveur des meurtres d'ordre politique.

L'assassinat du duc d'Orléans polarisa la France en deux factions rivales : les Armagnacs, qui étaient les partisans du fils de Louis d'Orléans, et les Bourguignons, qui soutenaient Jean Sans Peur. Cette querelle grandissante plongea le pays dans un état de guerre civile. Entretemps, pour contrer la thèse de *Justification* et l'exonération initiale de Jean Sans Peur par le Conseil du roi, ses ennemis mobilisèrent les théologiens Jean Gerson (1363-1429) et son mentor Pierre d'Ailly (1350-1420), l'ancien recteur de l'université de Paris. Ils cherchaient à condamner Jean Sans Peur pour meurtre. Après la réfutation de la thèse de *Justification*, en 1414, par une cour d'inquisition présidée par l'évêque de Paris, Jean Gerson et Pierre d'Ailly voulurent traîner Jean Petit et Jean Sans Peur devant le concile de Constance. L'objectif principal de ce concile était de mettre fin au Grand Schisme, mais aussi de s'attaquer aux doctrines « hérétiques », comme celles préconisées par l'Anglais John Wycliffe (1320-84), et son disciple de Bohême, Jan Huss (1370-1415) (doctrines qui entraînèrent les réformes luthériennes). La *Justification* fut donc soumise au concile comme une doctrine hérétique.²⁰²

²⁰¹ Schnerb 2005, p. 214-15, 247-49.

²⁰² Initialement, Gerson jouit d'une grande autorité au Concile de Constance. Il dirigea, entre autres, le procès contre Jan Huss.

Pour parer à cette attaque, Jean Sans Peur qui était alors banni de la cour de France, réussit à envoyer au concile, son propre groupe de théologiens et de juristes, avec à leur tête : Martin Porée (mort 1426) et Pierre Cauchon (1371-1442). Porée qui était un docteur en théologie, avait été le confesseur du duc, et devint en 1407, évêque d'Arras avec son soutien.²⁰³ Pierre Cauchon, dont le nom évoque l'infamie des procès de Jeanne d'Arc (1412-31) et sa mise à mort sur le bûcher, était avant tout un juriste, mais avait étudié aussi la théologie. Il avait été élu en 1403 comme recteur de l'université de Paris, et s'était décidé peu après, à lier son sort à celui du duc de Bourgogne.

Malgré la position proéminente de Jean Gerson au concile de Constance, Martin Porée et Pierre Cauchon purent l'empêcher de faire confirmer le décret de l'évêque de Paris condamnant la *Justification*. Ils réussirent aussi à obtenir son abrogation du Concile, qui le déclara comme étant « nulle, sans valeur, cassée, annihilée et annulée ».²⁰⁴

Entretemps, après la mise à l'écart des Bourguignons par les Armagnacs, Henri V d'Angleterre écrasa les contingents français en 1415 à Azincourt. Le duc de Bourgogne étant banni de la cour, Henri V avançait vers Paris sans opposition. C'était une situation favorable que le roi d'Angleterre souhaitait prolonger. Aussi, il invita l'empereur Sigismond et le duc Jean Sans Peur à Calais pour conclure un traité de paix, et attirer ce dernier dans une alliance contre la France. Mais le duc qui se considérait comme un sujet du roi de France, et aspirait à regagner son rôle de protecteur du royaume, rejeta les propositions d'Henri. La rencontre de Calais offrit cependant à Sigismond et au duc l'occasion d'oublier les mésaventures de Nicopolis (voir section G.2) et de conclure un traité partiel en 1417.²⁰⁵

A l'issue du concile de Constance, une des premières actions du nouveau pape, Martin V, fut d'envoyer deux légats, le cardinal Giordano Orsini (d. 1438) et le cardinal Guillaume Fillastre, pour arbitrer entre Armagnacs et Bourguignons. Ils rendirent d'abord visite à Jean Sans Peur en Bourgogne et puis s'en allèrent à Montereau où les délégués des deux factions protagonistes avaient entamé déjà des discussions. Pierre Cauchon et Martin Porée défendaient les intérêts de la Bourgogne. L'intervention des deux légats du pape résulta en un accord conclu le 26 mai 1418.²⁰⁶

²⁰³ Schnerb 2005, p. 604.

²⁰⁴ Schnerb 2005, p. 611. La campagne du duc contre ses détracteurs produisit deux victoires préliminaires : premièrement, dans un moment de lucidité, Charles VI comprit combien il avait besoin du soutien de son cousin, et lui pardonna par un décret formel ; deuxièmement, l'université de Paris désavoua formellement la condamnation de 1414. Au Concile de Constance, la *Justification* de Petit fut perçue comme une opinion morale et philosophique, et non de foi.

²⁰⁵ Schnerb 2005, p. 632.

²⁰⁶ Schnerb 2005, p. 665.

Les Armagnacs refusèrent de ratifier l'accord. Mais leur refus fut sans conséquence, car trois jours plus tard, les Bourguignons s'emparèrent de la capitale. Jean Sans Peur entra triomphalement à Paris, et peu de temps après, entreprit une campagne de réconciliation visant le prince héritier (le futur Charles VII), autour de qui s'étaient ralliés les Armagnacs. Parce qu'il était « sans peur » il accepta de rencontrer le prince héritier sans escorte militaire ; mais il tomba dans un guet-apens monté par ce dernier, et fut assassiné sur le pont de Montereau le 10 septembre 1419. Son fils, Philippe le Bon, lui succéda au duché de Bourgogne.

Alors que les Anglais continuaient de marcher vers Paris, et privé du soutien bourguignon, la seule voie disponible à Charles VI pour sauver son royaume était un compromis avec l'ennemi. Avec l'approbation de la reine, Isabeau de Bavière, le prince héritier fut accusé de lèse-majesté et fut déshérité (il y eut même des rumeurs qu'il était bâtard et fils du frère roi avec qui Isabeau avait prétendument une relation). Son bannissement était souhaité par les Anglais, mais devait servir aussi à attirer le support du duc Philippe qui le considérait comme l'assassin de son père. Les négociations avec les Anglais commencèrent avec la participation de Cauchon et Porée ; cependant, le plus grand partisan du rapprochement avec l'Angleterre était l'évêque de Tournai, Jehan de Thoisy (1350-1433), qui avait été le précepteur de Philippe, et qui était maintenant son chancelier. Le 21 mai 1420, un traité fut conclu à Troyes, par lequel la fille de Charles VI, Catherine de France, allait devenir l'épouse de Henri V d'Angleterre, avec la stipulation que Henri et ses futurs fils, succéderaient Charles VI au trône de France. Mais, Henri V mourut subitement le 31 août 1422, et Charles VI le rejoignit, deux mois plus tard.

Je pense que cette peinture devait illustrer, sur la gauche, le processus de paix instauré par le pape Martin V dans l'empire de Charlemagne, et qui mena au traité de Troyes, mettant fin (théoriquement) à la Guerre de Cent ans. Mais elle devait aussi illustrer, sur la droite, la condamnation des mouvements hérétiques par le concile de Constance, et l'ordre de croisade lancé par Martin V contre les Hussites. Elle fut probablement commanditée par Jehan de Thoisy, le plus ardent supporter de l'alliance anglo-bourguignonne.

F.3 – Les rois croisés du retable de Gand

Sans se soucier pour l'instant de la question « qui a copié qui ? », et parce que le retable de Gand a beaucoup de traits communs avec le Tableau F, l'identification de certains personnages du retable sera utile à notre compréhension du Tableau F.



Fig. 133 – Les rois-croisés du retable de Gand



Fig. 134 - Sigismund



Fig. 135 - St Louis par El Greco

Fig. 136 - St Louis dans un tableau du XV^e siècle

Fig. 137- L'empereur Albert II de Habsbourg



Fig. 138- Albert II comme empereur des Romains

Le second panneau de la gauche du retable de Gand (fig. 133), intitulé *Christi Militias* (souvent traduit par *Chevaliers du Christ*), montre derrière une rangée de chevaliers en armure, un groupe de rois qui avaient probablement dû se battre pour l'Église. Margaret Scott a identifié deux d'entre eux. Elle reconnaît celui qui porte une couronne fermée comme Charlemagne, en supposant que son inclusion au sein de ce groupe était due à sa victoire sur les Saxons en 777. Cette victoire avait abouti à la conversion des Saxons au christianisme et elle fut évoquée par Urbain II pour appeler à la Première Croisade (1095).²⁰⁷ Cependant, comme l'identification du restant des *militias* le montrera, ils étaient tous des rois-croisés qui avaient combattu les Sarrasins ou les Turcs. L'inclusion de Charlemagne serait alors plutôt due à la *Chanson de*

²⁰⁷ Scott 2000, p. 138-39.

Roland, dans laquelle pérît Roland sous l'attaque des Sarrasins. A partir du XIII^e siècle, la *Chanson de Roland* avait transformé l'attaque combinée des Basques et des Maures sur l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne en Espagne, en une attaque de Sarrasins *seuls*. Charlemagne était donc devenu un roi-croisé. C'est d'ailleurs, cette nouvelle version de la geste de Roland qui fut adoptée dans le manuscrit des *Chroniques de France* commandité par l'évêque Guillaume Fillastre et illustré par Marmion (voir fig. 1).

Margaret Scott identifia la personne à côté de Charlemagne, et portant le bonnet de fourrure germanique, comme étant l'empereur Sigismond. La ressemblance de son visage avec les dessins de Pisanello et le portrait de Sigismond à Vienne (fig. 134), ne peuvent que confirmer cette identification. Mais comme nous le verrons dans le cas du Tableau G (voir p. 143), il est probable que Van Eyck créa ce portrait à partir de médailles ou monnaies qui n'indiquaient pas la couleur de sa barbe, sinon il aurait dû avoir une barbe grisaille, comme sur le dessin de Pisanello préparé sur place, à l'occasion de la visite de Sigismond en Italie dans les années 1432-33 (fig. 178).

A la gauche de Sigismond se trouve un autre roi germanique portant le bonnet de fourrure. C'est Albert II de Habsbourg (r. 1437-39), le futur gendre de Sigismond et son successeur au trône des empereurs des Romains ; à l'époque de la production du retable de Gand, il était encore l'archiduc d'Autriche. Son nez rond, ainsi que sa moustache, sont visibles sur deux autres de ses portraits (fig. 137-38). Sa présence à côté de Sigismond est justifiée par le rôle de l'Autriche en première ligne de la défense contre les Turcs. Sigismond et Albert sont les seuls princes contemporains du tableau ; en revanche, ils sont entourés par des rois croisés du passé, dont Charlemagne. Derrière eux, se trouve un roi portant la couronne de France. Il ne peut-être que Louis IX (St Louis, r. 1227-70) qui entreprit deux expéditions de croisades et finit par succomber à la peste, près de Tunis. Deux portraits, plus récents, le montrent avec la même couronne et certains traits similaires, tel le nez allongé sur les figures 135-36 ; il semble qu'un portrait prototype de St Louis servit de modèle pour toutes les reproductions ultérieures.

Diagonalement opposé à Charlemagne et en dessous de Louis IX, nous avons l'empereur du Saint Empire Romain, Frédéric Barberousse (r. 1155-1190). En 1189 il avait rejoint, à la tête d'une armée de 100 000 hommes, la Troisième Croisade dans laquelle participèrent aussi le roi de France, Philippe Auguste (r. 1180-1223), et le roi d'Angleterre, Richard Cœur de Lion (r. 1189-99). Il mourut noyé en traversant une rivière en Cilicie. Le retable étant produit pour un sujet du duc de Bourgogne, il était normal d'y faire figurer des rois croisés français ou allemands, et non anglais.

F.4 - Les agents de la paix

Revenons au Tableau F. Deux groupes de personnes figurent dans la partie inférieure gauche. Au niveau supérieur, il y a une majorité d'ecclésiastes dont le chef de file est un pape. Par un geste de la main, il invite les personnes agenouillées à orienter leur prière vers la Fontaine de Grâce qui achemine par son écoulement, le salut du Christ vers la terre. Ce deuxième groupe semble être composé essentiellement de monarques rangés derrière Charlemagne ; quant à ce dernier, il porte une longue barbe et une couronne fermée, comme sur le retable de Gand. On peut alors deviner que cette composition reflète les efforts entrepris par le pape et ces autres hommes d'Eglise, pour rétablir la paix sur l'empire qu'avait fondé autrefois Charlemagne. Comme pour le Tableau A, la plupart des visages sont tellement individualisés qu'ils doivent représenter des personnes réelles. Pour identifier chacune de ces personnes, je m'appuierai sur les ressemblances quand elles existent, ou sur des éléments de preuves probables quand elles n'existent pas.



Fig. 138 - Martin V devant les cardinaux Orsini et Fillastre, suivis de Pierre Cauchon et Martin Porée

En prenant en compte des événements qui eurent lieu pendant et immédiatement après le concile de Constance, je suppose que ce pape est Martin V et que derrière lui se trouvent les deux légats qu'il envoya pour rétablir la paix entre les protagonistes de la guerre civile en France, c.à.d. les cardinaux Orsini et Fillastre. Dans le cas de Martin V, nous avons la chance d'avoir une effigie faite par un sculpteur contemporain, Jacopino da Tradate (a. 1401-1440), au Dôme de Milan (fig. 140). Celle-ci a visiblement les mêmes caractéristiques que le pape de cette peinture (fig. 139). Quant aux deux personnages derrière lui, le peintre a présenté le premier comme un cardinal, vraisemblablement Orsini, et le second comme un archevêque, probablement Fillastre, archevêque d'Aix entre 1413 et 1421 (fig. 141). Le visage de ce dernier affiche une forte ressemblance avec celui de son fils (fig. 142), l'évêque Guillaume Fillastre (le Jeune) : tous deux ont la lèvre supérieure très étroite, le nez et le front alignés de profil, et un air solennel, qui suggèrent l'existence d'un lien de parenté entre eux.



Fig. 139 - Martin V dans le
Tableau F



Fig. 140 - La statue de
Martin V



Fig. 141 - Le cardinal
Guillaume Fillastre



Fig. 142 - L'évêque
Guillaume Fillastre

Comme nous le verrons plus loin, le Tableau F avait été produit pour un mécène favorable à la Bourgogne. Ceci implique que les deux personnalités après Orsini et Fillastre sont Pierre Cauchon et Martin Porée, car ils avaient participé au concile de Constance en même temps que les deux légats du pape ; et en tant que représentants de la Bourgogne ils avaient été leurs interlocuteurs aux pourparlers de Montereau. Cauchon, qui était un juriste et avait été recteur d'université, est présenté avec le chapeau noir et la robe des universitaires ; et Porée qui était évêque d'Arras, porte la tunique pourpre des évêques et tient une crosse.

En dessous, et sur une ligne diagonale derrière Charlemagne, nous voyons deux souverains, dont le plus important porte une couronne de France, un collier d'hermine mouchetée et une cape en bleu lapis, qui est la couleur fréquemment utilisée pour les

rois de France. J'identifie cette personne comme étant le roi Charles VI pour deux raisons. Premièrement, par un processus éliminatoire. Entre 1400 et 1455 (fourchette de production du Tableau F) ne régnèrent que deux rois en France : Charles VI et Charles VII. Ce ne peut être ce dernier car nous avons un portrait de lui par Fouquet (fig. 147), affichant des traits radicalement différents (dont les yeux rapprochés et le nez alourdi au niveau des narines). Deuxièmement, Charles VI porte la même couronne échancrée en V dans un manuscrit illustré (fig. 144), et il lui ressemble surtout en ce qui concerne la bouche. Nous retrouvons ces mêmes lèvres allongées sur l'effigie de Charles VI sculptée sur son sarcophage à la basilique de St Denis ; il porte aussi ce haut col qui était à la mode au temps de Charles VI, et qui est visible sur son sarcophage (fig. 145).²⁰⁸



Fig. 143 - Charles VI dans le Tableau F



Fig. 144 - Charles VI dans une miniature



Fig. 145 - Sarcophage de Charles VI



Fig. 146 - Le duc Philippe vers 1420

A côté de Charles VI est agenouillé un monarque qui porte le bonnet de fourrure germanique. Par leur position derrière Charlemagne, ces deux monarques sont supposés être les héritiers de son empire, au moment de la production de ce tableau. Si Charles VI avait hérité de la partie occidentale de l'empire de Charlemagne, les rois germaniques, eux, gouvernaient la partie orientale. Pour obtenir une représentation intégrale de cet empire, il aurait fallu à côté de Charles VI, un souverain germanique. Le plus naturel aurait été Sigismond ; mais parce qu'il était empereur des Romains à l'époque, son rang était supérieur à celui du roi de France. Pour garder ce dernier dans une position préminente, le peintre a donc remplacé Sigismond par l'archiduc Albert d'Autriche, dont le royaume était le plus à l'Est de l'empire de Charlemagne, et diagonalement opposé à la France. En 1420, Sigismond avait hérité de la Bohême et de la Hongrie ; il ne restait que deux souverains

²⁰⁸ Voir aussi Tabure-Delahaye 2004, p. 360.

germaniques importants : lui et Albert. Si Sigismond était empereur, Albert n'était qu'archiduc, et protocolairement inférieur au roi de France. C'est donc lui qui fut choisi. Il ne porte pas de moustache ici, mais en revanche, a le même genre de collier que sur le retable de Gand et le même visage rond (fig. 133). Comme je le démontrerai en F.5, sa présence à gauche de la fontaine sert de lien avec le groupement sur la droite.

Derrière Albert, est agenouillé Henri V d'Angleterre, reconnaissable à son visage très étroit, et son nez mince et allongé, qu'on peut voir sur deux autres portraits (fig.149-50). Là aussi il porte le même genre de tunique au col rond bordé de fourrure. La position subalterne de Henri V dans ce tableau, malgré ses victoires contre Charles VI, reflète le fait que : (a) son royaume ne faisant pas partie de l'empire de Charlemagne, il ne pouvait être placé au premier rang derrière lui, (b) par le traité de Troyes, Henri devait succéder à Charles VI, d'où son emplacement loin derrière, signalant une position d'attente avant son ascension au trône de France. Il est intéressant de voir que la personne la plus proche de Charles VI, placée juste derrière lui au deuxième rang (fig. 144), porte un chapeau que j'ai identifié auparavant comme flamand (fig. 96, 105). Cette figure représente Philippe le Bon, qui avait 24 ans en 1420, et qui en sa jeunesse, semble avoir eu des traits similaires à ceux de son père (fig. 12). Il porte le noir en signe de deuil pour rappeler l'assassinat de Jean Sans Peur à Montereau. Sa position immédiatement derrière Charles VI le représente comme le protecteur de la France à la place de son père en tant que signataire du traité de Troyes.



Fig. 147 - Charles VII par Fouquet



Fig. 148 - Henri V dans le Tableau F



Fig. 149 - Portrait de Henri V en dessin



Fig. 150 - Portrait de Henri V en peinture

A l'extrême gauche, nous voyons un homme vêtu de noir, dont les yeux sont dirigés vers Philippe ; il ne peut représenter que Jehan de Thoisy. Dans une composition où

Henri V n'est pas dénigré, mais représenté comme successeur de Charles VI et où le jeune duc Philippe tient le rôle de protecteur de la France, il est logique d'y voir aussi le nouveau chancelier de Bourgogne qui était l'adepte le plus fervent de l'alliance anglo-bourguignonne. Sa position loin de ceux qui avait participé au concile de Constance et proche de Henri V, est conforme aux réalités historiques : il n'était pas à Constance mais avait un rôle de premier plan au traité de Troyes.²⁰⁹

Porée et Cauchon avaient tous deux participé aux négociations avec les Anglais, et Cauchon avait même reçu en récompense l'évêché de Beauvais. Il semble alors que n'importe lequel de ces trois ecclésiastes (Porée, Cauchon, et de Thoisy) aurait pu commander ce tableau. Mais Porée et Cauchon ont une apparence figée, tandis que de Thoisy fait un geste de la main gauche. Comme en général, le commanditaire est présenté sous un rôle actif, nous en déduisons que c'est de Thoisy qui avait envisagé la production de ce tableau. Mais la question qui se pose est : pour quelle raison ? Je suppose que la raison principale était de justifier ce très impopulaire traité avec l'Angleterre sous une couverture religieuse. Le traité de Troyes avait divisé une fois de plus la France en deux, et ses opposants s'étaient rassemblés autour du prince héritier expulsé (le futur Charles VII qui obtiendra sa couronne grâce à Jeanne d'Arc). Ce tableau présentait donc ce traité comme la suite du processus de paix instauré par Martin V ; également comme une étape dans la démarche vers l'unification. Celle-ci, commencée au concile de Constance, mettra fin au Grand Schisme et condamnera les mouvements hérétiques. De son vivant, de Thoisy insista sur la préservation de cette alliance anglo-bourguignonne ; et ce n'est qu'après sa mort que Philippe le Bon put rompre son alliance avec les Anglais, pour se réconcilier avec Charles VII par le traité d'Arras en 1435.

F.5 – Le combat avec l'hérésie

Nonobstant le Grand Schisme, une des principales préoccupations du concile de Constance était la menace des doctrines « hérétiques ». Afin de les combattre, Jan Huss fut convoqué au concile. Il fut jugé et exécuté en 1415, malgré le sauf-conduit que lui avait fourni l'empereur Sigismond. Ses disciples montèrent alors une insurrection armée, surtout contre Sigismond qui avait trahi Huss par le retrait de son sauf-conduit. Afin de les combattre, Martin V déclara une croisade contre les Hussites. Le seul prince qui vint à l'aide de Sigismond dans cette croisade fut l'archiduc Albert.

Ainsi, à la droite de la Fontaine et à l'opposé du pape Martin V, nous voyons les ennemis de la Chrétienté, les plus « hérétiques des hérétiques », c.à.d. les grand-prêtres juifs, dont les tympanes sont en train d'être brisés par les enseignements du

²⁰⁹ De Thoisy avait accompagné le duc à Troyes ; Chastellain 1863-66, vol. 1, p. 135.

Christ, et dont les doctrines erronées, affichées sur des rouleaux en papier et des banderoles, se font écraser au sol.²¹⁰ En montrant Albert, fixant des yeux les hérétiques qu'il avait combattus, le peintre présente les configurations sur la gauche et la droite de la Fontaine comme deux processus émanant du même sommet, le concile de Constance.

F.6 – Document historique

En cette *Fontaine de Grâce*, nous tenons un document historique qui reflète les mouvements politiques turbulents du premier quart du XV^e siècle. En tant qu'évêque de Tournai, de Thoisy avait intérêt à choisir un thème religieux pour son tableau. Cependant, ce qui est remarquable dans cette composition, c'est la structure à deux niveaux dans laquelle les enseignements du Christ sont chantés en son royaume céleste et sont acheminés vers le vrai monde, par son et par eau. Les chants brisent l'hérésie tandis que l'eau de la fontaine apporte la paix sur terre. Ceci reflète en une bonne mesure les débats au sein du concile de Constance dont le but était de donner plus d'ampleur à ces deux idées. Ainsi, de Thoisy justifie subtilement la ratification du traité de Troyes comme une étape nécessaire pour l'implantation de la paix sur terre, que prêcha Jésus Christ. Et Grâce à de Thoisy, nous disposons dans ce tableau d'une galerie de portraits d'hommes politiques d'époque, jamais représentés avec autant d'exactitude. Les portraits de Charles VI, Porée, Cauchon et de Thoisy, sont non seulement uniques, mais peints de leur vivant, peu après 1420 (date du traité de Troyes) et avant 1422 (l'année de la mort de Henri V et Charles VI).

Deux des personnages de ce tableau réapparaissent dans le coin en haut et à gauche du panneau central de l'*Agneau mystique*, parmi un groupe libellé les « Confesseurs », c.à.d. ceux qui avaient souffert aux services de l'Eglise sans jamais devenir des martyrs (fig. 151). Il s'agit du pape Martin V et du cardinal Guillaume Fillastre, dont les visages sont presque des répliques exactes de ceux du Tableau F, mais en dimensions réduites. Puisque tous deux étaient morts avant la finition du retable de Gand en 1432, ils sont présentés parmi les hommes qui sont au Paradis et se dirigent vers l'Agneau mystique. Ceci prouve une fois de plus que la *Fontaine de Grâce* a été produite avant l'*Agneau mystique*. Il semble alors qu'on peut logiquement attribuer le Tableau F au frère aîné de Jan van Eyck, c.à.d. Hubert, et conclure que c'est ce tableau qui servit de source d'inspiration pour le retable de Gand et non l'inverse.

²¹⁰ D'après Geoffrey Herman, les rouleaux et banderoles affichent une succession de lettres pseudo-hébraïques sans constituer un vrai texte.



Fig. 151a - Martin V et le cardinal Fillastre parmi les « Confesseurs » du paradis de l'Agneau mystique

Malheureusement, le panneau le plus à gauche du retable de Gand, celui des *Justi Judities* (Juges Justes), fut perdu et remplacé par une copie qui ne semble pas présenter les visages avec autant d'exactitude que les autres panneaux. Néanmoins, je pense qu'en son centre on reconnaît Charles VI portant une hermine mouchetée, à côté de Thoisy vêtu de noir (fig. 152). En 1432, de Thoisy était toujours vivant, la Bourgogne était encore une alliée des Anglais et en conflit avec Charles VII. C'était alors dans la logique de la politique de l'époque que le commanditaire bourguignon du retable de Gand, Joos Vijd, fasse représenter parmi les « Justes » un allié comme Charles VI (et non un ennemi comme Charles VII),



Fig. 152 - Portraits probables de Charles VI et de Thoisy dans la copie du panneau des Juges

ainsi que le chancelier puissant de la Bourgogne, Jehan de Thoisy.



Fig. 151b - Martin V, le cardinal Orsini et le cardinal Fillastre



Fig, 153 - L'Adoration des Mages par Gentile da Fabriano

Tableau G : Adoration des Mages

L'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano est un chef-d'œuvre de la Renaissance, dont les aspects novateurs en matière de personnages exotiques et éléments décoratifs ont été loués à maintes reprises. Comme Sylvia Ronchey et d'autres l'ont souligné, Gozzoli s'en est sûrement inspiré pour sa *Procession des rois Mages* au Palazzo Medici (Tableau B), surtout en ce qui concerne la couronne du Mage Balthazar.²¹¹ D'ailleurs, la ressemblance des couronnes ne s'arrête pas à celle de Balthazar : les Mages que l'on retrouve dans ces deux peintures portent, deux à deux, des couvre-chefs presque identiques. Il faut se demander alors, si les trois Mages de ce tableau ne représenteraient pas un trio similaire à celui de Gozzoli : s'ils n'incarneraient pas un prince bourguignon, un basileus byzantin, et un roi germanique ? Comme nous le verrons, c'est effectivement le cas.

G.1 - Manuel II Paléologue

Je commencerais avec Balthazar qui incarne Manuel II Paléologue (r. 1391-1425). Celui-ci est le père du susdit Jean VIII Paléologue, qui figurait comme étant le même roi Mage, Balthazar, dans les fresques de Gozzoli. Lorsque Manuel résidait en otage à la cour du sultan ottoman Bayezid (en gage du traité de paix conclu entre son père et le sultan), celui-ci remarquait : « quiconque ne savait qu'il était empereur, l'aurait certainement déduit de ses apparences ».²¹² En effet, le portrait de Manuel II qui nous est parvenu à travers un manuscrit byzantin (fig. 154), témoigne d'un visage aristocratique et de traits nobles, qui ressemblent à ceux de notre Balthazar (fig. 156), et qui furent plus tard hérités par son fils (fig. 155). En outre, les motifs de sa robe et de sa couronne à plumes ne sont nullement « fantaisistes » mais reflètent des motifs royaux byzantins dont les origines remontent à la Perse Sassanide. Ils furent probablement choisis par Gentile parce qu'ils affichaient une telle différence avec la tenue royale occidentale qu'on en déduirait immédiatement alors, l'identité byzantine du Mage.

²¹¹ L'influence de la peinture de Gentile sur celle de Gozzoli a été reconnue depuis longtemps, et mentionnée une fois de plus dans Acidini 1994.

²¹² Ostrogorsky 1999, p. 549.

Pendant longtemps, Byzance avait combattu la Perse sassanide à l'Est, tout en perdant des territoires à l'Ouest, jusqu'au jour où Justinien I^{er} (r. 527-65) décida de devenir tributaire du sassanide Chosroes I^{er} (r. 531-79), afin de regagner les régions perdues à l'Ouest et de consolider son empire. Cette nouvelle suprématie persane, subit néanmoins un revers lorsque Chosroes II (r. 591-628), chassé par un usurpateur, dut s'enfuir et trouver refuge chez l'empereur Maurice (r. 582-602), qui l'aida à regagner son trône et qui lui donna sa fille en mariage.²¹³ Mais quand Maurice fut chassé, et assassiné, à son tour par un usurpateur, Chosroes II utilisa le détronement de son beau-père comme prétexte pour envahir les territoires byzantins. Il réussit même à s'emparer de la Vraie Croix et à la rapporter en trophée à la capitale sassanide de Ctésiphon. Lorsque Héraclius (r. 610-41) prit le pouvoir et parvint enfin à renverser la situation et à regagner les territoires perdus, les deux empires étaient si épuisés par des décennies de guerres insensées, qu'ils ne purent résister à l'assaut d'un petit nombre d'Arabes bédouins se battant au nom d'une nouvelle religion, l'Islam. Tandis que la Perse fut totalement subjuguée par les Arabes, Byzance survécut (mais sur un empire de plus en plus réduit).



Fig. 154 - Manuel II Paléologue



Fig. 155 - Balthazar comme Manuel II



Fig. 156 - Jean VIII Paléologue

Les Sassanides avaient entretenu une cour éblouissante dont les ornements offraient à leurs voisins une source d'iconographie royale sans précédent. Aussi, malgré les guerres incessantes contre les Sassanides, les Byzantins leur avaient emprunté tout au long de ces périodes, des coutumes de cour et des motifs iconographiques ; ils continuèrent cette pratique même après l'extinction des Sassanides.

²¹³ Le résultat de ce mariage fut une fille qui régna en Iran sous le nom de Bourân (r. 630-631). C'est elle qui rendit la Vraie Croix capturée par son père aux Byzantins ; Soudavar 2006a, pp.177-81.

L'iconographie royale iranienne était construite autour d'un thème unique, le *Farr* ou la Gloire Fortunée, sur lequel reposait l'autorité royale.²¹⁴ Le roi devait être doté de cette Gloire afin de pouvoir gouverner. Ainsi, au fil des siècles, des symboles de plus en plus nombreux de *Farr* furent créés comme témoins de possession de cette Gloire Fortunée par le roi. En outre, depuis le règne du roi achéménide Darius I (r. 521-485BC), le *Farr* (appelé *khvarenah* en Vieux Perse) s'était vu approprier des attributs solaires, visualisés par des rayons de lumière en forme de triangles, et également, de disques solaires.²¹⁵ D'ailleurs, c'est ce dernier symbole qui pénétra l'iconographie bouddhiste et byzantine en tant que nimbe. Ceci fut un emprunt de forme et non de substance, car dans le contexte iranien, le *Farr* ne constituait pas un trait permanent (il pouvait augmenter, diminuer ou totalement disparaître chez son possesseur), tandis que pour les voisins qui l'empruntèrent, il vint à symboliser un aspect de félicité permanente. Une scène de chasse du Nord-est de l'Iran, datant de l'époque de Chosroes II, représente bien l'aspect transitoire de ce symbole dans le contexte iranien (fig. 157). Elle a pour thème, la chasse aux animaux féroces (en l'occurrence le sanglier) qui, dans le monde oriental, servait de métaphore pour afficher les qualités guerrières du roi. La narration commence du côté gauche, où le roi se prépare à chasser le sanglier, et se termine sur la droite où, en vertu de sa réussite, il devient nimbé, c.à.d. possesseur du *Farr*. Dans cette logique, cette auréole de Gloire qui pouvait être gagnée à la chasse, ou par victoire au combat, pouvait aussi se perdre par défaite ou par détronement.



Fig. 157 - Chosroes II acquérant la Gloire Fortunée symbolisée par un nimbe, à l'issue d'une chasse de sangliers

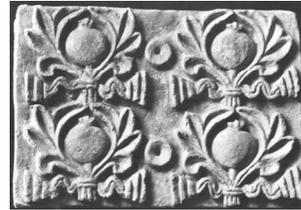


Fig. 158 a, b - Symboles du *Farr* sassanide sur stuc et sur la robe de Manuel II

²¹⁴ Pour une liste de symboles de *Farr*, voir Soudavar 2003.

²¹⁵ Soudavar 2006a, p. 176 ; Soudavar 2009b.

Comme je l'ai présenté ailleurs, le *Farr* avait d'autres symboles, tels les rubans volants, une paire d'ailes et la grenade, qui étaient souvent combinés ensemble pour afficher une puissance accrue du détenteur de cette Gloire (voir fig. 158a).²¹⁶ C'est précisément une version stylisée de cette combinaison qui apparaît sur la robe de Balthazar dans cette peinture (fig. 158b) ; c'est un exemple, en plus, d'emprunt byzantin de motifs des textiles persans (bien connus par ailleurs).²¹⁷ Nous avons déjà remarqué que la couronne emplumée de Balthazar ici, est similaire à la version peinte par Gozzoli, ainsi que la couronne portée par Jean VIII Paléologue sur son sceau de 1438 (fig. 93). Cette couronne est probablement une continuation de la *toupha* byzantine, c.à.d. cette tiare à plume que portait Justinien sur ses monnaies (fig. 159), ainsi que sur une statue colossale dont il ne nous reste qu'un dessin du XVe siècle (fig. 160).²¹⁸ Mais, tandis que les plumes de la *toupha* justinienne sont plantées verticalement, celles des paléologues roulent vers le bas et de côté.



Fig. 159 – Monnaie de Justinien avec *toupha*



Fig. 160 - Dessin de la statue de Justinien



Fig. 161 - Effigie de Chosroes avec couronne ailée



Fig. 162 - Monnaie islamique, type Chosroes II



Fig. 163 - Ailes stylisées et croix arménienne



Fig. 164 – Ange à la couronne de plumes



Fig. 165 - Couronne emplumée sur le sceau du despote Thomas



Fig. 166 – Plat sassanide avec scène de chasse

²¹⁶ Soudavar 2003, p. 68 et 161.

²¹⁷ La grenade ayant été adoptée comme symbole de la résurrection dans les peintures chrétiennes, cela donnait peut-être au peintre une motivation supplémentaire de choisir cette robe de Manuel parmi tant d'autres qu'il avait probablement emmenées avec lui.

²¹⁸ Je suis reconnaissant à Matthew Canepa de m'avoir expliqué la *toupha* byzantine.

Ce changement dans la position des plumes de la *toupha* était certainement influencé par la Perse sassanide. Car dans la mythologie persane, la perte de la Gloire se manifestait par l'envol de celui-ci sur les ailes de l'oiseau Veraghna, et par conséquent, afin d'établir que la Gloire résidait encore avec le roi, une paire d'ailes fut ajoutée à la couronne. Si les ailes de Veraghna étaient avec le roi, sa Gloire devait l'être aussi. Ainsi, la paire d'ailes vint à symboliser la possession de la Gloire et devint un élément important de la couronne de Chosroes II, qui avait perdu son trône et l'avait reconquis. Le prototype des monnaies de Chosroes II à couronne ailée (fig. 161), fut très prisé par la suite, puisque la plupart des gouverneurs arabes de provinces iraniennes l'adoptèrent pour leurs monnaies (voir par exemple fig. 162), et ces monnaies furent fréquemment utilisées dans les échanges entre l'Orient et Byzance.

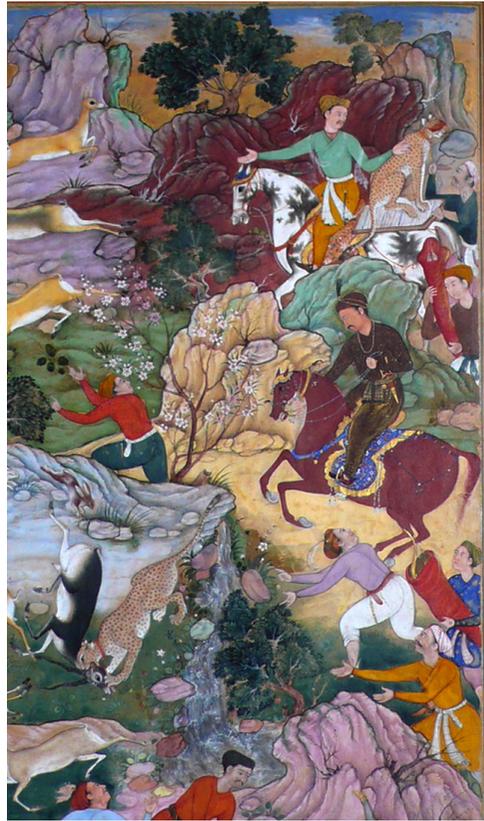


Fig. 167a - L'empereur Akbar chassant avec des léopards en Inde, vers 1590

L'influence des ailes sassanides sur la couronne byzantine pouvait aussi venir à travers l'Arménie, qui fut le premier état (avant Rome) à adopter officiellement le Christianisme. Les Arméniens avaient incorporé une paire d'ailes stylisées sous leur Croix Sacrée qu'ils appelaient *P`ark Khâich* (Croix Glorieuse) (fig. 163). *P`ark* étant l'équivalent du persan *Farr* et dérivant d'une racine commune,²¹⁹ nous devons en déduire que les ailes furent ajoutées à leur croix en tant que support visuel du mot « Glorieuse ».²²⁰ Comme le royaume de l'Arménie lui-même était un dérivé de l'empire parthe, son iconographie royale reflétait en général celle de l'Iran. Ainsi, sur une porte du XII^e siècle du royaume arménien de Cilicie (fig. 167b), nous voyons non seulement la Croix arménienne dotée d'une paire d'ailes stylisées, mais aussi une scène de chasse où le roi a en face de lui (comme dans les bas-reliefs sassanides ou les plats en argent, fig. 157, 166), un animal féroce deux fois : une fois vivant et ensuite abattu. En outre,

²¹⁹ L'arménien dérive des langues indo-iraniennes.

²²⁰ Soudavar 2003, p. 22-23.

assis sur l'arrière du cheval du roi, se trouve un léopard. Le léopard, comme le faucon, étaient des accessoires prisés pour la chasse dans les royaumes de l'Orient (fig. 167a) et symboles de la royauté. Ainsi, leurs présences dans les Tableaux B et F servent à renforcer l'identité de Balthazar en tant qu'empereur byzantin.

Que nous acceptions que l'inversion de la position des plumes sur la *toupha* ait pour cause une influence persane ou pas, le fait est que la tiare à plumes renversées existait déjà dans le monde byzantin au XIV^e siècle. En effet, sur un sceau en or, le despote Thomas d'Epirus est présenté en tenue impériale et tiare à plumes renversées (fig. 165), au mépris de l'empereur de Byzance contre qui il était en rébellion (entre 1313 et 1318), et à qui il usurpa la prérogative du sceau en or.²²¹ Ces tiaras spectaculaires ont dû laisser une impression durable dans la région, car nous pouvons même reconnaître leur influence sur les tiaras à plumes, portées par les anges ailés dans les miniatures persanes et ottomanes du XVI^e siècle (fig. 164).²²²

Quoi qu'il en soit, la tiare à plumes renversées de Balthazar, les motifs de sa robe, la présence du léopard et la représentation de ce Mage à l'image de Manuel II, sont autant d'indices pour conclure que Gentile avait l'intention de doter sa peinture de plusieurs niveaux de lecture. La question qui se pose est : pour qui et pourquoi ?

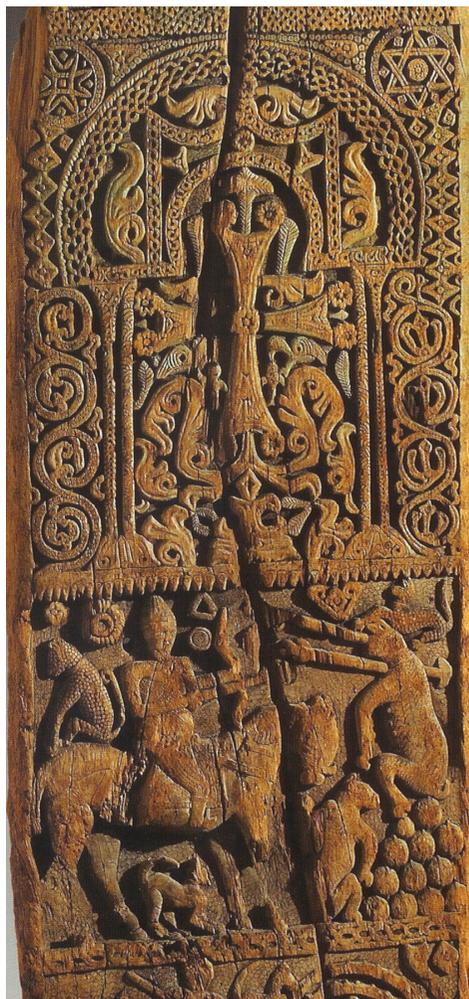


Fig. 167b - Détail de la porte arménienne, en bois sculpté d'une croix et d'ailes stylisées, ainsi que d'une scène de chasse royale, un léopard se tenant derrière le roi (XII^e siècles)

²²¹ Talbot 2004, p. 35-36.

²²² On peut voir un autre un autre exemple d'ange portant cette même tiare à plumes, parmi une multitude d'anges différemment couronnés dans Welch 1976 (p. 96).

G.2 - Palla Strozzi et la renaissance de Constantinople

L'*Adoration des Mages* fut réalisée à la demande de Palla Strozzi, l'héritier d'une des plus riches familles de banquiers de Florence, et le rival des Médicis. Strozzi s'intéressait énormément à la culture grecque, et s'était engagé à payer les frais de chaire du philosophe grec, Manuel Chrysoloras, en vue de son enseignement à l'université de Florence.²²³ Celui-ci avait débarqué à Venise à la tête d'une ambassade envoyée en 1390 par Manuel II, pour implorer l'aide des princes chrétiens contre les Ottomans. Il retourna à Florence en 1397 pour y résider et enseigner, mais garda néanmoins le contact avec Manuel II, qui lui confia une seconde ambassade en 1408, cette fois-ci pour Paris. Par l'intermédiaire de Chrysoloras, Strozzi acheta beaucoup de manuscrits pour sa bibliothèque,²²⁴ et son amitié avec ce philosophe développa en lui une très grande reconnaissance vis-à-vis de Constantinople en tant que dépositaire de la culture grecque.

En 1394, le sultan ottoman Bayezid commença le siège de Constantinople. Cinq ans plus tard, désespéré, Manuel II confia la cité à son neveu et entreprit un long voyage afin de solliciter personnellement l'aide des puissances occidentales contre les Ottomans. Aucun souverain ne consentit à l'aider ; mais au moment où les Ottomans étaient sur le point de prendre Constantinople, il y eut un miracle : le conquérant Timour, ou Tamerlan comme il était appelé en Europe,²²⁵ vainquit et emprisonna Bayezid en 1402 à la bataille d'Ankara. Turc d'origine centre-asiatique, Tamerlan rêvait de recréer l'empire mongol de Gengis Khan (r. 1206-27), mais ne pouvait tolérer la présence d'un autre conquérant turc dans son voisinage. Par sa victoire sur Bayezid, et contrairement aux sources persanes et arabes qui le représentent comme un conquérant sans pitié et sans vertus, Tamerlan apparut comme un sauveur pour les chrétiens. Cette image fut propagée, entre autres, par le catholicos de la ville de Sultaniyeh en Iran, Monseigneur Jean, qui arriva à Paris, juste après la bataille d'Ankara. Grâce à une lettre fabriquée de toutes pièces, le nommant ambassadeur de Tamerlan, il s'introduisit avec grand succès à la cour des souverains occidentaux

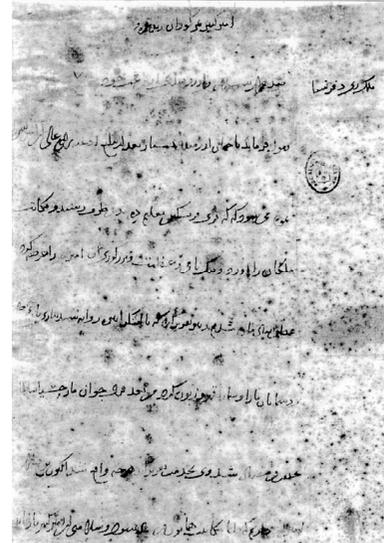


Fig. 168 - Contrefaçon de lettre de Timour, faite par by Monseigneur Jean

²²³ Christiansen 2006, p. 3 ; Chrysoloras aussi était disciple de Gemistos Plethon.

²²⁴ Diller 1961, p. 313.

²²⁵ Tamerlan, provient de l'appellation dérogatoire *Teymour-e lang* (le Boiteux) que les Persans avaient donnée à ce conquérant, à cause d'une blessure au pied lors d'une campagne militaire.

tout en faisant l'éloge de Tamerlan (fig. 168).²²⁶ La renommée de Tamerlan perdura et donna même naissance à des opéras tels le *Tamerlano* de Haendel au XVIII^e siècle.

Après leur défaite, les troupes ottomanes s'éparpillèrent ; et Manuel retourna en 1403 à une Constantinople libérée et jubilante de joie. Pendant un quart de siècle, Constantinople retrouva sa prospérité et regagna même quelques bouts de territoires (voir carte 3). A bien des égards, ceci apparut comme « une nouvelle preuve que Constantinople était toujours sous la protection de la Mère de Dieu ». ²²⁷ Pour un hellénophile comme Strozzi, la nouvelle prospérité de Constantinople après le miracle de Tamerlan, était un événement qui méritait d'être célébré, et devait être commémorée à travers une peinture pour la postérité.

Dans ce qui suit, nous verrons que, telles les fresques de Gozzoli, la peinture de Gentile incorpore un deuxième niveau de lecture qui célèbre le voyage des Mages vers une deuxième Nativité, en l'occurrence, la renaissance de Constantinople sous la protection de la Vierge (même si au moment où Strozzi commandait ce tableau, les Ottomans s'étaient regroupés et menaçaient Byzance à nouveau). Si dans une optique rétrospective d'aujourd'hui, la défaite de 1402 des Ottomans ne paraît que temporaire, dans la perspective italienne de 1423 elle était toujours vue comme un miracle.

G.3 - L'énigme de Gentile

L'opinion générale à la lecture des trois lunettes situées en haut de la peinture de Gentile est qu'elles représentent trois étapes du voyage des Mages (de gauche à droite) : (a) l'apparition d'une étoile brillante dans le ciel, (b) qu'ils suivent jusqu'à Jérusalem, (c) et puis vers Bethlehem. C'est une lecture qui paraît naturelle à première vue, si l'on suit la séquence narrative de gauche à droite et d'une lunette à l'autre. Mais par un regard plus attentif nous pouvons apercevoir que beaucoup de détails semblent contredire cette interprétation. Par exemple, d'après Matthieu 2:9, les Mages avaient vu l'étoile en Orient et ne pouvait se rencontrer au bord de la mer (comme dans la première lunette) avant d'arriver à Bethlehem.²²⁸ D'autres détails aussi soulèvent des questions : pourquoi est-ce que des soldats massacrent des paysans dans la première lunette ? Et si la cité qui se trouve au milieu de la seconde lunette est supposée être Jérusalem, pourquoi ne renferme-t-elle pas le Dôme du Rocher ? C'était une pratique courante de l'époque d'identifier les cités par leurs édifices les plus

²²⁶ Soudavar 1999, p. 256-60.

²²⁷ Baum 2002.

²²⁸ Matthieu 2:9 : « l'étoile qu'ils avaient vue en Orient marchait devant eux jusqu'à ce que, étant arrivée au-dessus du lieu où était le petit enfant, elle s'arrêta ». Les Mages furent initialement perçus comme des Persans ; Memling fut le premier à introduire un Mage africain.

connus, à tel point qu'on les spécifiait même dans les contrats avec les peintres.²²⁹ Le Dôme du Rocher et l'église du Saint-Sépulcre sont, par exemple, bien en évidence dans une illustration d'un manuscrit préparé pour le duc Philippe le Bon (fig. 170), au sujet de la Terre Sainte.²³⁰



Fig. 169 - La prédelle tripartite de l' *Adoration des Mages*

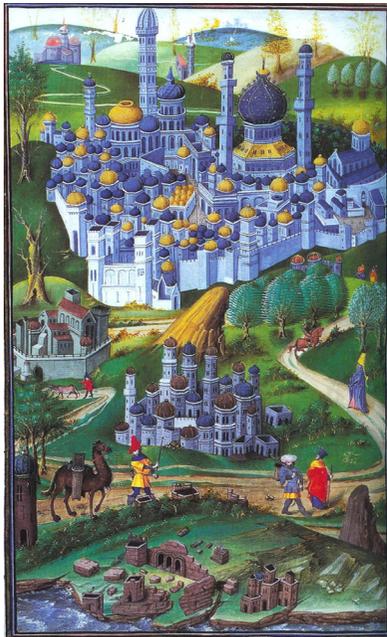


Fig. 170 - Le Dôme du Rocher dans un manuscrit de Philippe le Bon

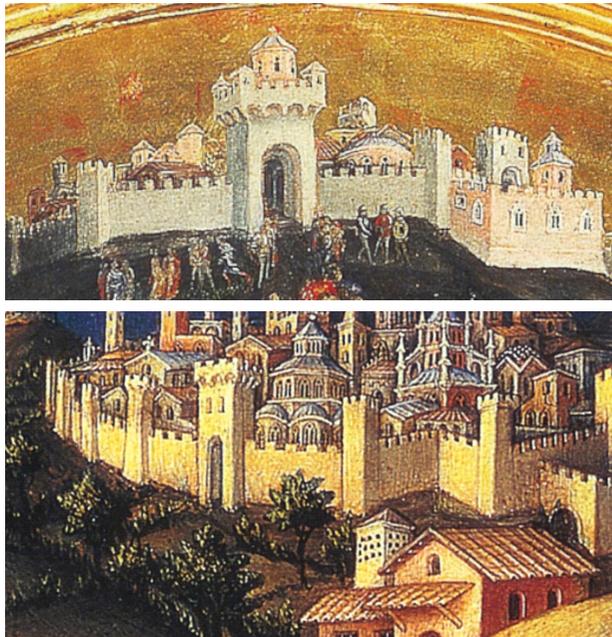


Fig. 171 a, b - Aucun édifice octogonal n'est visible dans la lunette du haut, mais le Jérusalem du panneau central de la prédelle en a un

En outre, dans la prédelle, nous avons trois panneaux qui représentent (de gauche à droite) la *Nativité*, le *Retour d'Égypte*, et la *Présentation dans le Temple* (fig. 169). Malgré le fait que le deuxième panneau ait été généralement identifié comme la *Fuite*

²²⁹ Par exemple, le contrat pour le *Couronnement de la Vierge* commandé en 1453, spécifiait non seulement les villes de Rome et Jérusalem dans les deux coins inférieurs, mais aussi le détail des édifices représentant chacune de ces villes ; Harbison 1995, p. 24.

²³⁰ Le manuscrit est un récit du voyage qu'entreprit Bertrandon de la Broquière en Terre Sainte.

vers l’Égypte,²³¹ la séquence des panneaux, le trajet de Joseph qui se dirige vers le troisième panneau où figure le Temple de Jérusalem, reflètent l’itinéraire du retour en accord avec Matthieu 2:20 : « Lève-toi, prends le petit enfant et sa mère, et va dans le pays d’Israël, car ceux qui en voulaient à la vie du petit enfant sont morts ». Ainsi, Joseph traverse « le pays d’Israël », passant à côté de plusieurs villes et se dirigeant vers la plus importante, Jérusalem, qui est collée au panneau suivant où se trouve le Temple. Visiblement, le Jérusalem de ce deuxième panneau est marqué par la présence d’un Dôme du Rocher octogonal et d’une église (fig. 171b). En revanche, le supposé Jérusalem de la deuxième lunette en haut n’a pas d’édifice octogonal, ni d’église (fig. 171a).

G.4 - De Rahova à Constantinople

En réalité, les trois lunettes (fig. 172, 173, 176) représentent les efforts de trois princes chrétiens pour la libération de Constantinople, en commençant par la croisade de Nicopolis. Ces princes chrétiens sont Manuel II Paléologue, Sigismond de Luxembourg (qui était le roi de la Hongrie, et ne devint empereur du Saint Empire Romain qu’en 1433), et Jean Sans Peur, qui n’était à l’époque que le comte de Nevers. Les deux derniers furent les chefs de file de la croisade avortée de Nicopolis (en 1396). Le prince de plus haut rang, chef nominal de l’expédition, était Sigismond, dont le pays souffrait le plus des attaques ottomanes. Mais puisque la puissance militaire appartenait à la cavalerie française, l’initiative de bataille était entre les mains de son chef, Jean Sans Peur.²³² Sur la route de Nicopolis, les croisés français prirent Rahova (l’Oryahovo de nos jours en Bulgarie), et massacrèrent ses habitants. L’exécution des paysans par les soldats, dans la partie inférieure droite de la première lunette, évoque le carnage de Rahova. Cette ville était située au bord d’une des plus larges sections du Danube, qui apparaît comme une mer (fig. 172). Les trois Mages tournent leur dos au massacre, comme s’ils n’étaient pas au courant des crimes commis au nom du Christ. L’étoile au-dessus de la mer est la *Stella Maris*, ou l’Étoile de Mer, symbole de la Vierge en tant que protectrice de Constantinople.²³³ En les montrant tous trois fixant cette étoile des yeux, le peintre souligne leur objectif commun qu’était la libération de Constantinople.

²³¹ Voir par exemple Christiansen 2006, p. 36; Nutall 2004, p.12.

²³² A cause des guerres qu’il avait conduites avec succès contre les Ottomans, le roi de Valachie, Mircea le Vieux (r. 1386-1418), était le plus expérimenté des chefs militaires de l’expédition. Il proposa d’attaquer en premier avec sa cavalerie le flanc droit de l’ennemi. Cette tactique fut refusée par Jean Sans Peur. Celui-ci opta, à tort, pour une attaque de cavalerie en direct, qui vint s’écraser contre les très longs piquets de bois plantés par les Ottomans devant leurs troupes

²³³ On devrait aussi se souvenir du poème de Dufay, cité en section A.8 et la note 227.



Fig. 172 - La première lunette évoque le massacre de Rahova par les croisés français ; les trois Mages tournent leur dos au carnage et regardent la *Stella Maris*.

Dans la deuxième lunette, les Mages avancent vers une citadelle défendue par des soldats qui leur barrent la route (fig. 173). La citadelle représente Nicopolis, et la scène évoque, sans trop insister, la défaite des croisés. La comparaison avec une illustration ottomane de la bataille de Nicopolis (fig. 174), ainsi qu'une version française (fig. 175) est très instructive. Dans la première, les défenseurs, vêtus comme des Ottomans, sont en train d'écraser les croisés devant une citadelle située en haut d'une montagne ; dans la deuxième, les défenseurs de la citadelle portent, comme dans notre lunette, des armures occidentales (le peintre n'avait vraisemblablement jamais vu un Ottoman) et se tiennent derrière les piquets qui infligèrent de lourdes pertes à la cavalerie française. Nous remarquons dans toutes deux, que la citadelle se trouve au sommet d'une montagne. Dans la miniature française, à la droite de la citadelle se trouve une deuxième formation rocheuse, qui ressemble à celle de la deuxième lunette et sur laquelle s'étend une extension de la citadelle. Les deux formations rocheuses de cette miniature longent une petite gorge, au fond de laquelle ruisselle un cours d'eau (comme dans la miniature ottomane). De façon similaire, nous avons dans cette troisième lunette, un cours d'eau qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre et ressort sous les sabots du cheval au cavalier tenant un faucon.



Fig. 173 – La deuxième lunette évoque Nicopolis et le cours d'eau qui ruisselle à côté



Fig. 174 - Nicopolis dans un manuscrit ottoman



Fig. 175 – Nicopolis dans un manuscrit français

Il y a même un petit pont en bois pour souligner la présence du ruisseau (marquée par une flèche). C'est en raison de la présence de ce cours d'eau que nous voyons dans la

seconde lunette un pont qui franchit une gorge et qui rattache la citadelle à son extension sur la droite. Une citadelle située en haut d'une montagne, avec un cours d'eau et un pont sur une gorge rocheuse, n'est certainement pas appropriée pour représenter le paysage beaucoup plus plat et plus désertique de Jérusalem. En revanche, elle s'adapte bien à la description qu'on a de Nicopolis.



Fig. 176 – La troisième lunette évoque la libération de Constantinople

Enfin dans la troisième lunette (fig. 176), l'étoile *Stella Maris* est devenue tellement brillante que les Mages ont maintenant des ombres. Comme l'étoile brillante que Gentile a placée au-dessus de la scène principale de la Nativité de Jésus, au milieu du tableau (fig. 153), l'étoile brillante de la troisième lunette célèbre la naissance, ou plutôt la renaissance, de Constantinople. Un indice supplémentaire a été introduit afin d'identifier plus facilement la citadelle de cette dernière lunette avec Constantinople : d'une porte cachée sur la droite, sort une espèce de cheval enveloppé par une couverture marquée d'armoiries. Ceci évoque l'évasion de Sigismond qui, contrairement à Jean Sans Peur, ne fut pas fait prisonnier, mais fuit le champ de bataille à bord d'un vaisseau vénitien. Il arriva à Constantinople par mer et de là,

regagna l'Europe. Sa sortie de Constantinople et sa fuite à travers le détroit des Dardanelles, furent accompagnées selon les sources par « le son des cris piteux des captives chrétiennes, assemblées par l'ordre du sultan, des deux côtés du détroit, afin d'humilier le roi vaincu ». ²³⁴ Cette fuite déshonorante de Sigismond est évoquée ici par le symbole de ce cheval (ressemblant à un chameau), ²³⁵ qui porte une cargaison cachée par une couverture ; celle-ci montre un blason qui paraît être une version simplifiée du blason de Luxembourg (fig. 176, 181a). En effet, en plus des bandes bleues et blanches, et de la couronne dorée, le blason du Luxembourg présentait un lion doré (fig. 181b). Dans la version de Gentile, le lion a été supprimé (fig. 181a), comme si le peintre voulait dire, avec un brin d'humour, qu'en fuyant Constantinople en cachette, Sigismond avait perdu son lion (en tant que signe de bravoure).

G.5 - Le choix des portraits par Gentile

Gentile da Fabriano était originaire de Fabriano situé dans les Marches, mais travaillait plutôt à Venise. Certains documents le situent en cette ville à partir de 1408, mais il semble qu'il y soit allé assez souvent dès 1402, ²³⁶ à une époque où Manuel II était toujours à Venise et prêt à regagner Constantinople. Le portrait de Manuel dans la scène principale de Nativité, ses vêtements exotiques et sa ménagerie de chasse, devaient être donc basés sur une observation directe, et conforme à la réalité.



Fig. 177 - Sigismond assis au milieu et portant une barbe blanche à Nicopolis



Fig. 178 - Sigismond par Pisanello



Fig. 179 - Melchior à l'image de Sigismond par Gentile

²³⁴ Ostrogorsky 1999, p. 552.

²³⁵ Dans les peintures italiennes, les Mages sont généralement accompagnés de chameaux, mais comme la monture de cette peinture était censée être celle de Sigismond, elle est représentée comme un animal hybride cheval/chameau.

²³⁶ Christiansen 2006, p. 25.



Fig. 180 - Jean Sans Peur, en tant que Gaspar, avec de nouveaux vêtements dans le style ottoman, et un palefrenier anatolien derrière lui



Fig. 181a, b – Armoiries de Sigismund, avec et sans lion

Comme Bertalan Kéry l'avait déjà observé, la ressemblance entre les visages de Melchior et le profil de Sigismund par Pisanello au Louvre (fig. 178) est si remarquable qu'ils doivent désigner la même personne.²³⁷ En outre, son bonnet de fourrure germanique qui gît au sol, est du même type que celui que Sigismund porte dans le deuxième dessin du Louvre (fig. 67), et dans le retable de Gand (fig. 133). Cependant, cette identification entraîne un double problème : Melchior est chauve et porte une barbe blanche, tandis que sur les dessins du Louvre (datant environ de 1432) il n'est pas chauve, et puisqu'il était né en 1468, il est probable que sa barbe n'était pas encore blanchissante à Nicopolis en 1396. Il y a deux explications possibles. Premièrement, le portrait que Gentile a fait de Sigismund était probablement basé sur une monnaie qui le montrait de profil, portant un bonnet qui ne laissait pas voir s'il était chauve ou pas. Deuxièmement, l'histoire des rois Mages devait avoir un Mage âgé, et puisque Sigismund avait une longue barbe et était le chef nominal de l'expédition, il était le meilleur candidat pour incarner Melchior. Il semble

²³⁷ Takács 2006, p. 141.

aussi que dans l'imagination populaire, ce roi germanique avait toujours porté une longue barbe blanche, car dans une miniature des *Chroniques* de Jean Froissart, datant environ de 1470, Sigismond est représenté avec une barbe blanche à Nicopolis (fig. 177). Gentile produisit ce tableau en 1423. Entretemps, Sigismond était devenu empereur et sa barbe avait blanchi. Gentile représenta donc Melchior à l'image du Sigismond de 1423 plutôt que celui de 1396.

Quant à Jean Sans Peur, il est probable que Gentile n'avait pu le voir lors de son passage à Venise (après sa mise en liberté par les Ottomans en 1397).²³⁸ Mais Venise avait participé à l'expédition de Nicopolis, et les marchands vénitiens avaient joué un rôle important dans le financement de la rançon de Jean Sans Peur. Celui-ci avait juré de rester à Venise tant que ses créanciers n'étaient pas tous remboursés ; et c'est ce qu'il fit. Les dépenses extravagantes du prince bourguignon pour reconstituer sa garde-robe, avaient dû impressionner les Vénitiens. La cour de Bourgogne était connue pour son opulence et Jean Sans Peur devait faire bonne figure en ce domaine, même s'il devait emprunter des sommes supplémentaires ; de fait, les dettes qu'il encourut après sa mise en liberté étaient à peu près égales à la rançon payée à Bayezid.²³⁹ Comme il avait tout perdu en captivité, et devait se reconstituer une garde-robe toute entière, la richesse des tissus ottomans et vénitiens a dû l'inciter à lancer une nouvelle mode, dont l'élément le plus visible était son turban, moitié ottoman (quant à la forme) et moitié vénitien (quant au tissu) (fig. 180). Par la suite, les Bourguignons portèrent ce genre de turban, comme le témoignent les figures 77, 90, et 91. Plus généralement, il semble que Jean Sans Peur ait pris goût aux objets ottomans : il avait emporté avec lui non seulement de la vaisselle et des "étrangères choses", mais un habillement ottoman complet pour son fils, le futur duc Philippe le Bon. Il rapporta aussi des armes ottomanes et quelques serviteurs anatoliens.²⁴⁰ C'est pour évoquer ceux-ci que Gentile a sans doute placé derrière lui un jeune palefrenier négroïde, avec une bandoulière portant des caractères pseudo-coraniques stylisés. Un autre serviteur est en train de lui remettre ses éperons, comme pour dire que c'est après le retour en Italie que Jean Sans Peur put regagner sa dignité de prince et monter à nouveau à cheval. En outre, Gentile a placé deux autres Bourguignons dans la suite de Jean Sans Peur : le cavalier au turban rouge sur la droite, et à côté de lui, celui qui porte un turban similaire à celui de Jean Sans Peur.

Les rois Mages de Gentile étaient tous passés à travers les territoires vénitiens à un moment ou un autre. Manuel II avait utilisé Venise comme port d'entrée pour sa visite européenne ; il retourna chez lui par le même port. Jean Sans Peur débarqua à Venise après sa captivité. Quant à Sigismond, en allant au concile de Constance, il arriva à

²³⁸ Il séjourna à Venise du mois d'octobre 1397 jusqu'en janvier 1398.

²³⁹ Schnerb 2001, p. 98.

²⁴⁰ Schnerb 2001, p. 105-106.

Trieste et traversa le territoire vénitien.²⁴¹ A Constance, Manuel Chrysoloras devait discuter les modalités du débat entre l’Eglise latine et l’Eglise grecque en vue de leur réunification, mais il mourut en route vers le concile. Nous voyons ainsi que les concepts tels la seconde Nativité, la visite de rois étrangers, ou le désir d’unification, se reflétaient déjà dans le tableau de Gentile. Ces mêmes concepts influencèrent, à leur tour, la composition des fresques de Gozzoli au palais des Médicis.

G.6 - Nicopolis et le réseau financier italien

Lorsque Jean Sans Peur fut fait prisonnier, il fallait trouver d’abord des intermédiaires valables pour négocier les termes de la rançon demandée et ensuite, des partenaires financiers capables de fournir l’argent et le délivrer au sultan. Le banquier italien Dino Rapondi (c. 1335-1415), qui représentait les intérêts de sa famille à Bruges, fut l’homme vers lequel se pencha le duc de Bourgogne à ce sujet. Celui-ci lui servit de conseiller et d’intermédiaire. En réaction à la panique qui envahit la cour de Bourgogne après la captivité du jeune prince, Rapondi assurait qu’« il n’est chose qui ne s’apaise et se règle par or et argent ».²⁴² C’est encore lui qui développa la stratégie pour la libération de Jean Sans Peur et organisa le refinancement de la dette bourguignonne lorsque le prince était encore à Venise, en attente du remboursement de ses créanciers vénitiens. Les vastes sommes destinées à la rançon, ainsi que le refinancement de ses dettes, avaient requis la participation de plusieurs banquiers italiens. Il n’est pas sûr que Palla Strozzi ait participé monétairement à cette entreprise,²⁴³ mais en tant que banquier, il devait certainement être au courant de la mobilisation des autres banquiers italiens pour cette tâche. Ainsi, son désir de doter cette peinture de plusieurs niveaux de lecture, provenait de deux sources différentes : son amour pour la culture grecque, et l’intervention de l’industrie financière italienne pour mettre un terme à la débâcle de Nicopolis. En commandant ce tableau, il immortalisait sous une radieuse enveloppe de religiosité, une histoire que les banquiers italiens comprenaient et dont ils se souvenaient.

Il n’est alors pas surprenant de voir qu’en réponse, son rival Cosimo dei Medici commandita sa *Procession des rois Mages* selon le même schéma de « double nativité » et par rapport à un événement qu’il avait lui même financé. La grandiose procession de la Chapelle du Palais de Cosimo devait non seulement surpasser visuellement le retable de son ancien rival, mais aussi démontrer la supériorité intellectuelle de son entourage : les nombreux philosophes grecs dans la foulée des

²⁴¹ Takács 2006, p. 54.

²⁴² Schnerb 2001, p. 91.

²⁴³ Je suis d’avis que Strozzi fut financièrement impliqué, mais un spécialiste en la matière, Bart Lambert, à qui je dois des remerciements, m’apprit qu’à l’heure actuelle il n’existe aucun document pour le prouver (communication personnelle).

Medici sur le Tableau B rappelaient que, si le philhellène Strozzi n'eut qu'un seul philosophe grec à son service, Cosimo en avait bien plus.

Epilogue

Depuis l'instauration de leur dynastie, les Song de la Chine (r. 960-1297) avaient constamment subi les attaques des hordes nomades d'au-delà de leur frontière, jusqu'au jour où ils succombèrent finalement aux Jin jürcen de la Manchourie en 1126. Peu de temps avant, l'artiste-empereur Huizong (r. 1100-26), avait abdiqué en faveur de son fils Qinzong (r. 1126-27), afin qu'il puisse organiser la défense contre les Jin. Vaine tentative, puisque père et fils furent tous deux capturés par l'ennemi, et furent emprisonnés en compagnie de trois cent membres de la famille impériale ainsi que des académiciens, des artistes et des hommes de lettres. Seul, le neuvième fils de Huizong, le prince Zhao Gou, réussit à s'enfuir. C'est lui qui parvint finalement à contenir l'invasion et établir un gouvernement Song au sud de la rivière Yangzi. Il se fit proclamer empereur et régna sous le nom de Gaozong (r. 1127-62). Mais comme l'ancien empereur était toujours vivant (bien qu'emprisonné), les revendications du prince Zhao Gou étaient mal acceptées, et il dut affronter plusieurs rébellions de la part de ses généraux. Pour être empereur, il devait se comporter d'une manière impériale, c.à.d. suivre l'exemple de son père en tant que littérateur, connaisseur, et mécène d'œuvres d'art. Ainsi, il rétablit non seulement l'Université Nationale dans les territoires sous contrôle Song, mais ressuscita les académies de calligraphies et peintures en tant qu'institutions attachées à la cour.²⁴⁴ Pour des souverains ambitieux en quête de légitimité, en Orient aussi bien qu'en Occident, une prétention à l'érudition et aux manières sophistiquées servaient à créer une apparence impériale.

Deux siècles plus tard, après avoir pris la Chine du Nord des Jin, et la Chine du Sud des Song, les Mongols poussèrent leurs conquêtes jusqu'à la Méditerranée ; mais leur empire se désintégra lorsque les princes mongoles essayèrent de se créer des royaumes indépendants. Comme les ducs de Bourgogne, qui étaient français mais gouvernaient des pays flamands et germaniques, ces princes mongols gouvernaient des territoires étrangers tout en restant attachés à leur propre culture nomade. L'Iran fut une exception, car depuis très longtemps, un processus d'acculturation s'était mis en marche, culminant sous le règne d'Abou-Sa'id (r. 1317-35), lui-même doué en calligraphie, littérateur de talent et mécène en œuvres d'art.

²⁴⁴ Fong 1992, p. 104-95.



Fig. 182 – Détail d’une page du manuscrit d’*Abou-Sa`id-nâma* qui fait allusion au fait que le premier fils de Gengis Khân était un bâtard

Un élément majeur dans le processus d’acculturation du jeune Abou-Sa`id fut la production d’un volume illustré de l’épopée persane, le *Châhnâma* ou le Livre des Rois, dans lequel chaque miniature devait illustrer à la fois un événement de l’histoire des Mongols et un épisode du *Châhnâma*. Cette copie spéciale du *Châhnâma* fut désignée par le sobriquet de *Abou-Sa`id-nâma* (lit. Livre de Abou-Sa`id) en hommage au roi pour lequel elle avait été faite.²⁴⁵ Il est intéressant de noter que le *Châhnâma* incluait une partie substantielle de l’*Histoire d’Alexandre*, non pas celle de Quinte Curce, mais la version plus pittoresque attribuée à l’auteur connu par la désignation pseudo-Callisthènes. Les fantastiques épopées d’Alexandre servirent à attirer l’attention du jeune prince mongol vers la poésie persane, et en même temps (comme l’histoire d’*Alexandre le Grant* de Vasco da Lucena produite pour Charles le Téméraire) elles pouvaient l’éduquer en matière de justice et bonne gouvernance.

Ce manuscrit servit aussi à se moquer des cousins d’Abou-Sa`id, tels les *khâns* de la Horde d’Or qui occupait la Russie. De même que l’*Exécution de Philotas* (fig. 123) faisait allusion à la trahison de Louis XI envers les habitants de Liège et envers Charles le Téméraire, une illustration du *Abou-Sa`id-nâma* (fig. 182) avait pour but de ridiculiser les membres de la Horde d’Or, en rappelant que leur ancêtre Jochi (1185–1226), n’était pas vraiment le fils aîné de Gengis Khân, mais un bâtard conçu lorsque sa mère avait été en captivité chez un clan rival.²⁴⁶ Les *khâns* de la Horde d’Or

²⁴⁵ Soudavar 1996. L’*Abou-Sa`id-nâma* est généralement désigné comme le *Châhnâma Demotte* dans les publications occidentales (Demotte étant le marchand responsable du démembrement de ce manuscrit).

²⁴⁶ Dans la partie droite de cette illustration malheureusement mutilée, le jeune héros Fereydoun (qui était destiné à conquérir le monde, mais fut, dès sa naissance, soustrait au courroux d’un tyran) questionne sa mère au sujet de l’identité de son père. Cette scène est suivie dans la partie gauche par la bagarre qui éclata entre les fils de Gengis, lorsque celui-ci voulut choisir comme successeur Jochi (qui n’était pas vraiment fils de Gengis). Pour finir, Gengis désigna son troisième fils comme successeur et

avaient toujours considéré que l’Iran faisait partie de leur fief, et qu’Abou-Sa`id et ses aïeux étaient des usurpateurs. Pour parer à cette revendication, Abou-Sa`id utilisa cette illustration du *Châhnâma* pour divulguer le secret de famille (Jochi étant un bâtard), que les histoires officielles des Mongols de l’Iran et de la Chine avaient passé sous silence. La survivance de l’unique copie de l’*Histoire Secrète des Mongols*, en mongolien, confirme la bâtardise de Jochi ; mais sans elle, cette illustration aurait été notre seule source à fournir un indice sur la généalogie problématique de la Horde d’Or. Une illustration est un document historique et sa lecture peut fournir des informations aux mêmes titres que des textes.

De façon similaire, certaines des peintures analysées dans cette étude, révèlent des informations qui ne se trouvent nulle part ailleurs. Par exemple, l’intervention d’Isabelle de Bourbon au profit des habitants de Liège, comme cela est suggéré par la fig. 121, n’est pas attestée dans les sources. De même, il n’y a pas de document qui prouve la participation de Palla Strozzi au financement de la rançon de Jean Sans Peur, ou de ses dépenses ultérieures. Cependant, la place préminente que le jeune prince occupe dans le tableau de Gentile (fig. 153), et les éperons qu’on lui attache aux pieds, suggèrent que Palla Strozzi avait commandité ce tableau pour mettre en évidence son rôle dans la réhabilitation de Jean Sans Peur à chevaucher de nouveau en tant que prince bourguignon.

Pour augmenter leur prestige ou établir une apparence de légitimité, les commanditaires d’œuvres d’art avaient souvent tendance à vouloir surpasser un chef-d’œuvre existant. C’est ainsi que, pour éclipser les ravissants Corans produits sous la domination mongole, Tamerlan commanda un grand et magnifique Coran dont les pages mesuraient 210 x 140 cm, et dont le poids était approximativement une tonne.²⁴⁷ De son côté, son petit-fils, le prince Bâysonghor (1397-1434), qui voulait surpasser le *Abou-Sa`id-nâma*, commanda sa propre version du *Châhnâma*, avec des illustrations plus majestueuses et plus



Fig. 183 – Une page du *Châhnâma* du prince timouride Baysonghor

demanda aux autres de lui prêter allégeance ; cet acte est illustré sur la droite, où l’on voit ces derniers mettre leur poing sur le cœur.

²⁴⁷ Soudavar 1992, p. 59-62.

complexes (fig. 183).²⁴⁸ De même, nous avons vu qu'en commandant les fresques de sa chapelle, Cosimo dei Medici s'était non seulement inspiré de l'*Adoration des Mages* de son rival, mais avait aussi essayé de la surpasser aussi bien en magnificence qu'en complexité.



Fig. 184 – La Coupe Farnèse



Fig. 185 – Croquis timouride de la Coupe Farnèse

Des marchands tels Marco Polo (1254-1324) avaient voyagé entre l'Est et l'Ouest au Moyen âge et avec eux voyagèrent les idées et procédures tels les signes numériques des doigts expliqués en section B.3. Les œuvres d'art, telle la Coupe Farnèse (une coupe romaine du 2^{ème} siècle) de Laurent le Magnifique qui appartenait autrefois à Tamerlan (fig. 184), voyagèrent d'une cour à l'autre en laissant des traces ici et là (telle le dessin de la Coupe Farnèse préparé par un artiste Timouride du XV^e siècle, fig. 185).²⁴⁹ Cependant, les ressemblances que nous avons pu détecter parmi les œuvres énigmatiques de l'Orient et de l'Occident, plutôt que d'être le fruit d'interactions mutuelles, sont essentiellement dues au fait que les circonstances similaires produisent les mêmes réactions chez les humains, où qu'ils soient et quel que soit le siècle. Lorsque le pape Eugène IV proclama en grande fanfare à Florence, la réconciliation des Eglises de Rome et Constantinople, il délivrait en réalité un discours politique à l'égard des pays occidentaux, sans prendre en compte la réalité de la situation politique à Constantinople (tel le Président Bush déclarant « Mission

²⁴⁸ Une analyse statistique de la structure du *Chāhnāma* de Bâysonghor (conservé au Palais Golestân à Téhéran) par Farhad Mehran montre que à l'instar du *Abou-Sa'id-nāma*, les illustrations du manuscrit traduisent des événements historiques, en complément des récits ; Mehran 1999.

²⁴⁹ Roxburgh 2005, p. 2-3.

accomplie » à bord du porte-avions USS Lincoln, sans tenir compte des troubles en Iraq). Bien évidemment, la réconciliation n'arriva jamais, et six siècles plus tard, lorsque le pape Benoît XVI visitait Istanbul (anciennement Constantinople), il essayait toujours d'obtenir l'unification qu'Eugène IV avait déjà proclamée en 1438 (fig. 186).²⁵⁰



Fig. 186 - Le pape Benoît XVI avec le patriarche Bartholomé à Istanbul

Malgré les différences en matière de religion et de culture, les mécènes sophistiqués de l'Occident, comme ceux de l'Orient, s'efforcèrent de produire des œuvres d'art énigmatiques, chacun dans sa propre sphère culturelle, sans subir l'influence de l'autre. Mais la structure des énigmes, et les conventions visuelles utilisées dans chacune d'elles, étaient similaires d'une sphère à l'autre. L'étude de chacune peut donc faciliter la compréhension de l'autre. Quoiqu'il en soit, le niveau de sophistication des énigmes semble aller de pair avec l'excellence artistique. Ainsi, les peintures énigmatiques offrent non seulement un grand plaisir visuel, mais la joie de pouvoir les déchiffrer et de les comprendre. Ils nous rappellent aussi que les artifices politiques et la réinterprétation des préceptes religieux, ne sont pas des phénomènes nouveaux mais existaient de tout temps.

²⁵⁰ Fisher et Tavenise 2006.

Annexe I – Images RIR

L'état remarquable de la préservation du Tableau A et l'absence de couches de peintures ajoutées, nous a permis d'obtenir d'excellentes images en réflectographie infrarouge (RIR) éclairant leur authenticité et nous révélant les méthodes de travail de Marmion.

En effet, les images RIR peuvent nous aider à déterminer si une composition est originale ou recopiée sur une autre. Par exemple, les changements du dessin sous-jacent ou de la peinture finale, prouvent en général que le peintre ne recopiait pas mais apportait des modifications à sa propre composition. Nous avons déjà remarqué comment Marmion avait changé l'orientation des yeux de l'empereur Frédéric (fig. 31-32) et comment il avait atténué les rides sur le front de la duchesse Isabelle (fig. 43-44). Dans ce qui suit, nous pouvons constater d'autres modifications, telles les deux bras en forme de flammes courbées sur le pommeau de l'épée du duc Philippe, qui avaient été dessinés en plus petit originellement (fig. 187-88).

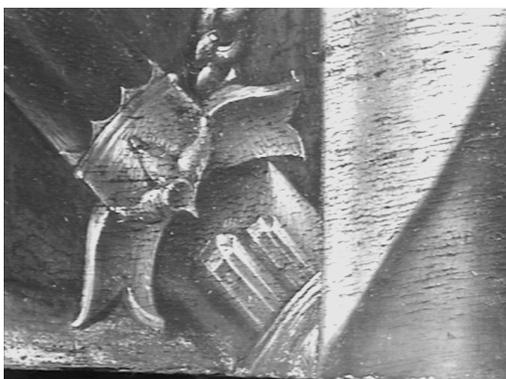


Fig. 187 – Pommeau de l'épée



Fig. 188 - Image RIR de la fig. 187

Une croix qui apparaît dans l'image RIR d'une miniature peinte par Marmion (voir Ainsworth 1992, p. 244, fig. 232), est aussi visible sur la capuche de la Vierge en RIR du Tableau A, mais sa raison d'être n'est pas encore comprise (fig. 190). Ce que nous

pouvons aussi remarquer est que le dessin sous-jacent est parfois plus élaboré que la peinture finale (par exemple les doigts de la Vierge) et parfois plus correct (la joue gauche de St Jean a été élargie en version finale, fig. 189).



Fig. 189 - La Vierge Marie



Fig. 190 - Le RIR montre une marque sur le voile de Marie

Malgré l'apparition d'une série de points blancs sur le contour du visage de Jésus, qui peuvent être interprétés comme les empreintes d'un carton perforé, on peut voir un dessin sous-jacent très élaboré, et un visage plus dramatique (y compris les rides en cornes au milieu des sourcils) que dans la version finale (fig. 191-92).



Fig. 191 - La tête de Jésus



Fig. 192 – sous-jacent de la tête de Jésus (avec les points blancs marqués par ↑)

En revanche, les muscles du torse de Jésus sont plus développés en version finale qu'en image RIR (fig. 193-94)



Fig. 193 - Torse de Jésus



Fig. 194 - Torse de Jésus en RIR

Sur l'avant-bras de Jésus et sur les mains de la Vierge, nous pouvons voir les coups de pinceau parallèles (en forme de gouttes allongées) pour marquer les zones d'ombres (fig. 196), ce que nous avons déjà constaté au sujet des Tableaux A et E.



Fig. 195 - Les mains de la Vierge



Fig. 196 - L'image RIR des mains de la Vierge

Enfin, la comparaison des dessins sous-jacents de Marmion avec ceux de ses prédécesseurs, révèle une grande affinité stylistique avec le maître célèbre du début du XV^e siècle, Robert Campin, surtout en ce qui concerne les zones d'ombres.²⁵¹ La ressemblance entre le traitement des visages du Tableau A et celui des figures de Campin (voir par exemple le panneau du *Crucifix* au musée Städel, fig. 197) est un argument de plus pour lier Marmion à Campin. Cette affiliation provenait peut-être du fait que Campin était originaire de Valenciennes, ville où vivait Marmion. En tout cas, il paraît plus logique que Marmion ait été disciple du grand peintre de la génération précédant celle de Campin, plutôt que disciple d'un Van der Goes bien plus jeune.

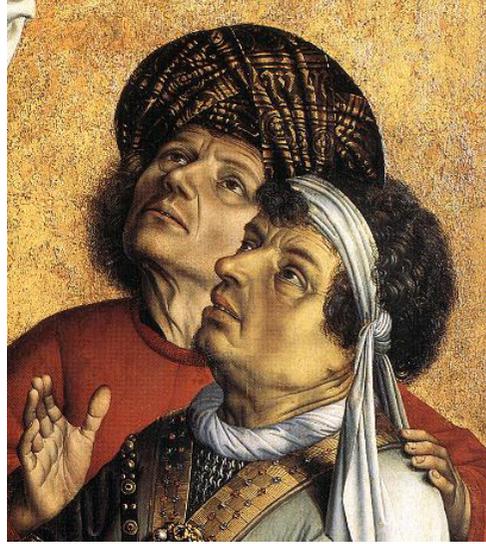


Fig. 197 – Visages conçus par Robert Campin

²⁵¹ Voir par exemple Campbell 1998, p. 77.

Annexe II – Le style de Marmion

Dans cette annexe, j'ai inclus deux autres tableaux de Marmion afin de mieux comprendre l'influence de son travail de miniaturiste, sur sa peinture en grand format.

Le premier est *Le miracle de la Vraie Croix*, peint à l'huile sur un panneau de taille modeste (68 x 60 cm), que le Louvre attribue à « l'entourage » de Marmion, mais qui est en réalité de la main du maître lui-même.



Fig. 198 – *Le miracle de la Vraie Croix* attribuable à Marmion



Fig. 199 – *Jésus crucifié entre deux brigands*, attribué ici à Marmion

Le deuxième est de taille assez grande (181.5 x 153.5cm) et peint sur toile souple (mais qui sera collée plus tard sur un panneau). Il représente Jésus crucifié entre deux brigands et appartient au Musée Royal des Beaux-arts à Bruxelles, qui l'attribue à

Derek Bouts (fig. 199). A cause de l'état précaire de sa peinture et de lacunes substantielles, nous pouvons y voir le dessin sous-jacent de Marmion. Contrairement au fragment d'Oxford (fig. 60), qui avait été créé dans le but d'obtenir un duplicata, la toile de Bruxelles était probablement conçue comme une œuvre légère et pliable, pour les cérémonies de cette cour de Bourgogne constamment en mouvement. Sa couche de peinture très fine indique une production rapide et probablement pour un usage temporaire.

A cause de la taille réduite de leurs illustrations, les miniaturistes tels Marmion ne pouvaient créer des portraits réalistes. Et comme beaucoup de leurs illustrations devaient être remplies de personnages, ils avaient tendance à créer des figures prototypes à utilisations multiples. En ajoutant des barbes plus ou moins longues et des panoplies variées, ils arrivaient à créer un grand nombre d'individus basés sur le même prototype. Par répétition, ces prototypes s'enracinaient de plus en plus dans leur mémoire et en ressortaient d'une façon presque automatique, pour guider le pinceau sans grande intervention de l'œil. Au lieu du carton perforé qu'utilisaient les ateliers de peintre, le patron du miniaturiste était en réalité imprimé dans son esprit.



Fig. 200 – Personnes barbues dans une miniature de Marmion



Fig. 201 - Détail de la fig. 197



Fig. 202 - Personnes barbues dans une miniature de Marmion

Ainsi, dans le domaine de la miniature, l'une des façons les plus faciles de reconnaître la main d'un artiste est de se pencher sur ses figures génériques. Dans le cas de Marmion, il semble qu'il continua la même pratique pour ses peintures à grand format, surtout s'il devait travailler vite ou devait remplir ses surfaces par beaucoup de figurants. Nous voyons donc apparaître les mêmes personnages barbues (avec un

gros nez et des paupières lourdes), aussi bien en ses miniatures, qu'en ses peintures sur panneaux ou sur toiles.



Fig. 203 - Détail de la fig. 199



Fig. 204 - Détail de la fig. 198



Fig. 205 - Détail de la fig. 199

Nous devons aussi prendre note de la dextérité de Marmion en matière de couvre-chefs multi-plies féminins, ayant des voiles transparents ; ainsi que de sa tendance à peupler ses scènes avec des rangées de personnes en diagonales (fig. 206-207).



Fig. 206 - Détail de la fig. 199



Fig. 207 - Détail de la fig. 198

Le penchant de Marmion pour des yeux profonds au contour très ridé, réapparaît dès que les dimensions de l'œuvre le permettent. Dans la fig. 208, la tête de l'homme barbu fait moins de 5 cm en hauteur, cependant ses traits sont aussi dramatiques que ceux de St Jérôme (qui est cinq fois plus grand sur la fig. 209).



Fig. 208 - Détail de la fig. 199



Fig. 209 - Détail de la fig. 127

En comparant le style de Marmion avec celui de Van der Goes, on peut voir deux différences. Premièrement, tandis que les personnages de Marmion jettent des regards précis, ceux de Van der Goes semblent regarder dans le néant (fig. 211). Deuxièmement, les brocarts en or de Van der Goes sont peints de façon très méticuleuse (fig. 210), tandis que ceux de Marmion sont symptomatiques d'un pinceau fluide et dynamique (fig. 49-51).



Fig. 210 – Brocart doré par Van der Goes



Fig. 211 - Regard perdu de Van der Goes

Annexe III – Emblèmes

Deux objets du trésor de la Schatzkammer du Kunsthistorisches Museum de Vienne, bourguignons d'apparence, portent le symbole des trois perles de sagesse regroupées en triangle, qui se trouve aussi sur le médaillon du chapeau de Frédéric III dans le Tableau A.



Fig. 212 - Epée de Charles le Téméraire



Fig. 213 - Perles décollées du pommeau

Le premier est une épée (fig. 212-14), dont la poignée et le fourreau sont recouverts de défenses de morse ou autres ossements. En se basant sur les inventaires de Charles le Téméraire, Hugo Van der Velden, a démontré que cette épée avait appartenu à ce dernier duc Valois de Bourgogne ; une légende s'était même propagée, reconnaissant sa garniture comme provenant des cornes de la licorne, et lui attribuant des qualités mythiques.²⁵² Le deuxième objet est un gobelet magnifique, ornés de symboles très élaborés (dont les trois perles de sagesse) et daté dans le catalogue du trésor entre 1453 et 1467, c.à.d. pendant le règne de Philippe le Bon.²⁵³ Je voudrais avancer l'idée que ces objets étaient tous deux des cadeaux de Marie de Bourgogne à son mari,

²⁵² Van der Velde 2000, p. 54.

²⁵³ Leithe et Distelberger, p. 63.

Maximilien de Habsbourg, et que les trois perles y furent appliquées comme symbole de la maison de Frédéric III, en juxtaposition au briquet qui fut le symbole de la maison de Philippe le Bon. Si l'épée date du temps de Charles le Téméraire, il semble que le gobelet fut plutôt fabriqué sur l'ordre de Marie ; donc entre le 27 Avril 1477 (date de son mariage) et le 27 Mars 1482 (date de sa mort tragique après une chute de cheval).²⁵⁴

Maximilien avait vendu ses trésors bourguignons pour financer ses guerres ; mais il avait par la suite essayé de récupérer, avec beaucoup d'acharnement, ces deux objets.²⁵⁵ Lui qui hésita longtemps à se remarier après la mort de Marie, devait avoir un attachement particulier aux objets qu'elle lui avait offerts personnellement. En effet, si l'union de Marie et de Maximilien fut au départ un mariage de raison,²⁵⁶ elle se transforma très vite en un mariage de cœur. Comme les chroniques l'attestent, Marie « aimait fort son mari »,²⁵⁷ et vivre auprès d'elle devint ce que Maximilien désirait le plus au monde. « Ils faisaient chambre commune et le soir, ils écoutaient de la musique et jouaient aux échecs. Marie apprenait à Maximilien le français, et Maximilien à Marie le vieil allemand ». ²⁵⁸



Fig. 214 – Perles cachant le briquet



Fig. 215 – Fourreau de l'épée à décor d'ossements et argent doré

²⁵⁴ Le raffinement du travail de l'or sur le gobelet, ainsi que la transformation du symbole du briquet, militent pour une manufacture tardive. Il ne peut appartenir à la fin du règne de Philippe, car son emblème des lettres nouées est différent de celui de Philippe, et ne peut être du temps de Charles, puisque dans ce cas on aurait eu les C et M nouées.

²⁵⁵ Leithe et Distelberger, p. 60 ; Marti et al. 2009, p. 281.

²⁵⁶ Marie avait hâtivement épousé Maximilien essentiellement pour deux raisons : parce que c'était une alliance déjà envisagée par son père, et que c'était le seul moyen de préserver son duché contre les convoitises de Louis XI (voir section E.2).

²⁵⁷ Soisson 2002, p. 25

²⁵⁸ Soisson 2002, p. 26.

Le symbole des trois perles de l'épée de Charles le Téméraire ne se trouve sur aucun autre objet confectionné pour les ducs de Bourgogne, surtout les armes des fig. 15, 18 et 19, qui ne sont ornées que du briquet et de son silex flamboyant.²⁵⁹ Un regard plus attentif nous montre cependant qu'ici aussi, le seul ornement de l'épée était le briquet, et que les deux groupes de perles sur le pommeau avaient été ajoutés par la suite : car d'une part, les courbes du pommeau n'étaient pas conçues pour recevoir ces perles (il y a un vide en dessous, fig. 213), et d'autre part, ces perles cachent des emblèmes de briquets. Or il est inconcevable que Charles le Téméraire ait accepté que le symbole primordial de la maison ducale soit caché par un autre symbole (fig. 214). Rigoureux et puriste comme il était, il n'aurait guère apprécié d'avoir des perles mal placées et instables sur le pommeau, imposant une manutention délicate de l'arme et la transformant en un objet de cérémonie ; l'usure de la lame (fig. 212) prouve bien que Charles s'en était servi, et que l'objet n'était pas purement cérémonial. Quant au rubis, sa couleur vive est en conflit avec la couleur sobre du restant de l'épée (dorure et ossements de même ton, fig. 215) ; et sa présence rend l'épée encore plus difficile à manier : car la moindre maladresse pouvait causer sa perte. Il devait y avoir à sa place, une petite pierre à feu, telle que sur les colliers de l'ordre de la Toison d'or. Elle fut remplacée par ce rubis, sans doute pour contrebalancer le rajout des perles sur le pommeau.



Fig. 216 - Gobelet



Fig. 217 - Symboles réunis des maisons Habsbourg et Valois de Bourgogne

²⁵⁹ La Schatzkammer possède aussi la croix de l'Ordre de la Toison d'or sur laquelle prêtaient serment les chevaliers. Plusieurs triplets de perles y sont visibles. Ils datent peut-être de l'époque du duc Jean de Berry (grand-oncle de Philippe le Bon) à qui avait appartenu cette croix dont l'étui porte toujours ses armes. Mais cette croix subit plusieurs modifications par la suite, et il est fort possible que les perles soient des rajouts du temps des Habsbourg (malgré l'agencement d'une perle dans le support qui porte le blason de Philippe), car les support des perles ne sont pas solidaires de la croix.

Le gobelet, dont le tronc est en cristal de roche, est un chef d'œuvre d'orfèvrerie orné d'emblèmes très intéressants (fig. 216-17). Sur la bordure du col et du pied, nous découvrons une alternance de quatre symboles séparés par des incrustations de pierres précieuses : un briquet, un triplet de perles, une fleur de lys, et un symbole de lettres nouées qui ressemble, au premier abord, à celui de Philippe le Bon. Ce dernier apparaît par exemple sur une page de manuscrit peinte par Vrelant (fig. 219) pour le duc Philippe. Une succession de briquets et de lettres nouées borde le toit de la tente qui porte le signe de la croix de St André. Mais les trois perles n'y figurent pas, et aucun autre objet, ou manuscrit ayant appartenu à Philippe le Bon, n'associe les perles avec les emblèmes de la maison ducale. Quant aux lettres nouées du gobelet, elles affichent une différence avec celle de Philippe le Bon : un deuxième nœud en forme de « A » apparaît au dessus de leur nœud central (fig. 217).

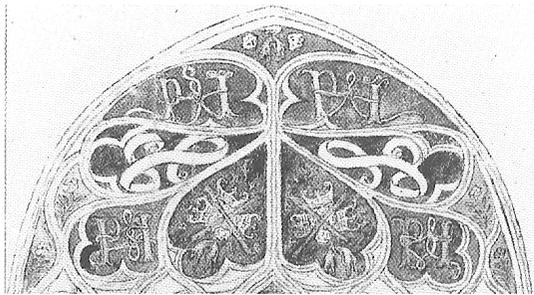


Fig. 218 – Lettres nouées de Philippe le Beau et Jeanne la Folle



Fig. 219 - Symboles du briquet et lettres nouées

Je propose que les lettres nouées du gobelet représentent deux paires de lettres M et A superposées faisant allusion à l'union de **M**arie de Bourgogne et **M**aximilien de Habsbourg, dont leur nom commençait par ces deux lettres. Etant donné que le père de Marie avait utilisé le symbole des C et M noués, et que son fils, Philippe le Beau qui avait épousé Jeanne la Folle, utilisa les lettres nouées P et J (fig. 218), Marie et Maximilien devaient aussi avoir un tel symbole. Quoi de mieux que deux M et A superposées et nouées, symbolisant en même temps la parfaite harmonie de leur alliance ?²⁶⁰ Pour les blasons, il était coutumier de combiner ceux des mariés après chaque alliance matrimoniale. De même, en commandant ce gobelet, Marie y avait placé l'ensemble des emblèmes auxquels elle et son mari avaient droit : le briquet que Maximilien pouvait maintenant réclamer en tant que nouveau souverain de l'ordre de la Toison d'or, les trois perles de la maison de Frédéric III, une fleur de lys qui

²⁶⁰ Les lettres M et A pouvaient symboliser aussi le cri héraldique du duché, *Montjoie saint Andrieu*, qui devint aussi le cri de l'ordre de la Toison d'or ; Pastoureau 1996, p. 100-101.

symbolisait la lignée Valois de Marie de Bourgogne, et les lettres nouées symboles de leur alliance (fig. 217).

Reste à savoir ce que signifiait ce symbole de Philippe le Bon qu'on a qualifié de « mystérieux chiffre aux deux E liées » et qui ressemble beaucoup à celui de Marie et de Maximilien.²⁶¹ Il faut partir du principe que les cordes devaient nouer l'alliance d'une femme et d'un homme. Dans ce cas on peut imaginer que l'emblème de Philippe avait double emploi : la corde nouait les lettres P et I de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal (le P étant délibérément modifié pour être symétrique du I)²⁶² mais faisait aussi allusion à l'union de Jason et Médée dans l'histoire de la Toison d'or (pour cette deuxième lecture, il faut voir le J comme étant superposé à un des bras du M). La présence de Jason et Médée sur la droite de la tente de Philippe le Bon, dans une miniature bordée des emblèmes ducaux (fig. 220), suggère bien qu'en tant que souverains de l'ordre de la Toison d'or, le duc et la duchesse pouvaient bien incarner le rôle de Jason et Médée. Comme le remarque Michel Pastoureau : « Tout est possible dans cette emblématique extraordinairement inventive et débridée du XV^e siècle. C'est un système ouvert, inventif, récurrent, polysémique, rempli d'écho, de soupapes, de lectures à différents niveaux. Certains éléments sont stables, d'autres plus éphémères. Ce qui compte c'est le répertoire d'ensemble ».²⁶³



Fig. 220 - Jason faisant la cour à Médée à côté de la tente de Philippe le Bon

²⁶¹ Pastoureau 1996, p. 100-101.

²⁶² Pour une page illustrée de manuscrit dans lequel la ressemblance de la section gauche de l'emblème de Philippe avec un P est encore plus accentuée, voir Marti et al. 2009, pl.4.

²⁶³ Pastoureau 1996, p. 100.

Bibliographie

- Acidina Luchinat, C. (Ed.), 1993.** *The Chapel of the Magi, Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence.* Londres : Thames et Hudson.
- Acidina Luchinat, C., et al., 1996.** *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze.* Florence : Cassa di Risparmio di Firenze.
- Acres, A., 2000.** "Rogier van der Weyden's Painted Texts" in *Artibus et Historiae*. Vol. 21 (41), pp. 75-109.
- Ainsworth, M., 1992.** "New Observations on the Working Technique in Simon Marmion's Panel Paintings." *Kren* 1992, pp. 243-54.
- Alberigo, G. (ed.), 1991.** *Christian Unity : The Council of Ferrara-Florence, 1438/39-1989.* Leuven: Peeters.
- Antoine, E. et al., 2004.** *Art From the Court of Burgundy : The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364-1419.* Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Avril, F., 2003.** *Jean Fouquet, Peintre et enlumineur du XV^e siècle.* Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Baum, W., 2002.** "Manuel Palaiologos (AD 1391-1425)." <http://www.romanemperors.org/manuel2.htm>.
- Beltran, E., et Prietzel, M., 1996.** "Le second chancelier de l'ordre : Guillaume Fillastre II." *Van den Bergen-Pantens* 1996a, pp. 118-27.
- Bérenger, J., 1990.** *Histoire de l'empire des Habsbourg, 1273-1918.* Paris : Fayard.
- Bermejo Martínez, E., 1982.** *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España.* Vol. II. Madrid : Instituto Diego Velazquez.
- Blondeau, Ch., 2005.** "Imiter le prince ? La diffusion des « Faits et gestes d'Alexandre » de Vasque de Lucène à la cour de Bourgogne." *Hofkultur in Frankreich und Europa im spätmittelalter/La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, pp. 185-208. Berlin : Akademie Verlag.
- Borchert, T. (ed.), 2002.** *Le siècle de Van Eyck : Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530.* Gand et Amsterdam: Ludion.
- Borsook, E., et Offerhaus, J., 1981.** *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: History and Legend in a Renaissance Chapel.* Doornspijk : Davaco.
- Bourassin, E., 1983.** *Philippe le Bon : Le grand lion des Flandres.* Paris: Tallandier.
- Braun et Schneider, 1975.** *Historic Costume in Pictures.* New York : Dover.
- Brion, M., 2006.** *Charles le Téméraire.* Paris : Tallandier.

- Bussagli, M., 1999.** "Implicazioni astroloiche nel Corteo dei Magi di Benozzo Gozzoli in palazzo Medici Riccardi a Firenze" in *I tre saggi e la Stella : Mitto e realtà dei Re magi*. Rimini : Il Cerchio Iniziative Editoriali, pp. 119-46.
- Calmette, J., 1949.** *Les grands ducs de Bourgogne*. Paris : Albin Michel.
- Campbell, L., 1998.** *The Fifteenth-Century Netherlandish Schools*. Londres : National Gallery.
- Cardini, F., 2001.** *The Chapel of the Magi in the Palazzo Medici*. Florence : Mandragora.
- Chastellain, G., 1863-66.** *Œuvres*. 8 vols. Ed. K. de Lettenhove. Bruxelles : F. Heussner.
- Christiansen, K., 2006.** "The Art of Gentile Fabriano." *Gentile Fabriano and the Other Renaissance*. Eds. L. Laureati et L. Mochi Onori, pp. 19-52. Milan : Electa.
- Christie's, 2004.** *Old Master Pictures*. Catalogue de ventes, July 7, 2004.
- De Roover, R., 1999.** *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*. Washington DC: Beardbooks.
- Deveraux, R., 2005.** "Reconstructing Byzantine Constantinople : Intercession and Illumination at the Court of Philippe Le Bon." *French Studies*. Vol. LIX, no. 3, pp. 297-310.
- Dhanens, E., 1998.** *Hugo van der Goes*. Antwerp : Fonds Mercator.
- Dijkstra, J., 2005.** "Technical Examination." *Early Netherlandish Paintings : Rediscovery, Reception, and Research*. Eds. B. Ridderbos et al., pp. 292-328. Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Diller, A. , 1961.** "The Greek Codices of Palla Strozzi and Guarino Veronese." *Journal of the Warburg and Coutauld Institute*. Vol. 24 (3/4), pp. 313-321.
- Félix, M., 2000.** *Le livre des Rois Mages*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Fillitz, H. (Ed.), 1987.** *Trésors de la Toison d'Or*. Bruxelles : Europalia.
- Fisher, I. et Tavernese, S., 2006.** "Christian Schism is Focus of Pope's Second Day in Turkey." *New York Times*, 30 Nov., 2006.
- Foister, S., 1996.** "The History of Campin Scholarship." *Robert Campin, New Directions in Scholarship*. Eds. S. Foister et S. Nash. Turnhout : Brepols.
- Foister, S. et al. (Eds.), 2000.** *Investing Jan van Eyck*. Turnhout : Brepols.
- Fong, W. C., 1992.** *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8-14th Century*. New York : Metropolitan Museum of Art.
- Friedlander, M.J., 1969.** *Early Netherlandish Painting*. Vol. IV. New York : Frederick A. Praeger.
- Gamble, H., 2006.** "Bible and Book." *In the Beginning: Bibles Before the Year 1000*, pp. 15-35. Ed. M. Brown. Washington DC : Smithsonian.
- Garnier, J. et Gauthier, J., 1905.** *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 (Côte d'or, série G)*. Dijon : Darantiere.
- Geanakoplos, D., 1991.** "A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos." *Alberigo 1991*, pp. 325-51.
- Giorgi, R., 2003.** *Saints in Art*. Tr. T. M. Hartman. Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Grosshans, R., et al., 1998.** *Gemäldegalerie Berlin: 200 Masterpieces*. Eds. R. Grosshans et G. Asmus. Berlin : SMPK.
- Grunzweig, A., 1931.** *Correspondances de la filiale de Bruges des Medici*. Part 1. Bruxelles: Maurice Lamartin.

- Hand, J. O., et al., 2006.** *Prayers and Portraits : Unfolding the Netherlandish Diptych*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Harbison, C., 1995.** "Fact, Symbol, Ideal : Roles for Realism in Early Netherlandish Painting." *Petrus Christus in Renaissance Bruges : An Interdisciplinary Approach*, pp. 21-34. Turnhout : Brepols.
- Harvey, M., 1991.** "Engand, The Council of Florence and the End of the Council of Basel." *Alberigo* 1991, pp. 203-25.
- Inju-ye Shirāzi, Mir Jamāl-od-din Hosayn, 1980.** *Farhang-e Jahāngiri*. 2 vols. Ed. R. Rahimi. Téhéran, 1359/1980.
- Jugie, S., 1997.** "Les portraits des ducs de Bourgogne." *Publications du centre européen d'études Bourguignonnes (XIV^e - XV^e s.)*. No 37, pp. 49-86.
- Jones, S., 2000.** "The Use of Patterns by Jan van Eyck's assistant and followers." Foister et al. 2000, pp. 199-208.
- Kemperdick, S., 1999.** *Rogier Van der Weyden : 1399/1400-1464*. Cologne: Köneman.
- Klein, P., 1996.** "Dendrochronological Findings in Panels of the Campin Group." *Robert Campin: New Directions in Scholarship*. Eds. S. Foister et S. Nash, pp. 77-86. Turnhout : Brepols.
- Koster, M., 2002.** "L'Italie et le Nord : le point de vue florentin." *Borchert* 2002, pp.79-107.
- Kren, T. (ed), 1992.** *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal*. Malibu, CA : J. Paul Getty Museum.
- Kren, T., et McKendrick, S. (Eds.), 2003.** *Illuminating the Renaissance : The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Lanckoronska, M.G., 1969.** "Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. No. 31, pp. 25-42.
- Lane, B., 1991.** "The Patron and the Pirate : The Mystery of Memling's Gdansk Last Judgment." *The Art Bulletin*. Vol. 73, no. 4, pp. 623-640.
- Lanne, E., 1991.** "Uniformité et pluralisme." *Alberigo* 1991, pp. 353-73.
- Leithe-Jasper, M., et Distelberger, R.,** *Le Kunsthistorisches Museum de Vienne : Le trésor impérial et ecclésiastique*,
- Lemaire, M.C., 1996.** "Histoire d'un mythe et de ses possibles interprétations : Un essai." *Van den Bergen-Pantens* 1996a, pp. 84-90.
- Machiavel, N., 1901.** *History of Florence*. Londres : W. Walter Dunne.
<http://etext.library.adelaide.edu.au/m/machiavelli/niccolo/m149h/chapter39.htm>
- De la Marche, O., 1885.** *Mémoires d'Olivier de la Marche : Maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*. Eds. H. Baune et J. d'Arbaumont. 4 vols. Paris : Librairie Renouard.
- Marti, S., Borchert, T. et Keck, G., 2009.** *Charles the Bold, Splendor of Burgundy*. Bruges: Mercatofonds.
- McKendrick, S., 1996.** *The Histoire d'Alexandre le Grant, An Illuminated Manuscript of Vasco da Lucena's French Translation of the Ancient Text by Quintus Curtius Rufus*. Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Mehran, F., 1999.** "Genealogy of Illustrated Manuscripts" Paper delivered at the *Statistics in Art* conference at the Internatioanl Statistical Institute, Helsinki, Aug. 10-18.

- Molinet, J., 1489.** *Épitaphe de Simon Marmion : Peintre.*
<http://www.florilege.free.fr/florilege/molinet/epitaphe.htm>.
- Nutall, P., 2004.** *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500.* New Haven, CT : Yale University Press.
- Ostrogorsky, G., 1999.** *History of the Byzantine State.* Tr. J. Hussey. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Pastor, L., 1894,** *The history of the Popes, from the close of Middle Ages, vol. IV.,* tr. F.I. Antrobus, London
- Pastoureau, M., 1996.** “Emblèmes et symboles de la Toison d’or.” Van den Bergen-Pantens 1996a, pp. 99-106.
- Paviot, J., 1996,** “Histoire de l’Ordre de la Toison d’or. ” Van den Bergen-Pantens 1996a, pp. 71-74.
- Paviot, J., 2003.** *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l’orient (fin XIVe siècle - XVe siècle).* Paris : Presses de l’université de Paris-Sorbonne.
- Piérard, Ch., 2000.** “Jean IV, seigneur d’Auxy.” *Les Chevaliers de l’Ordre de la Toison d’or au XV^e siècle,* pp. 106-107. Ed. R. de Smedt, Frankfurt : Pierre Lang.
- Pope-Hennessy, J., 2002.** *Fra Angelico.* Florence : Scala (reprint).
- Prietzl, M., 2001.** *Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07-1473): Kirchenfürst und herzoglichburgundische.* Stuttgart : Jan Thorbecke Verlag.
- Prietzl, M., 2003.** *Guillaume Fillastre D.J.: Ausgewählte Werke.* Ostfildern : Jan Thorbecke Verlag.
- Quintus Curtius Rufus, 2004.** *The History of Alexander.* Tr. J. Yardley. Londres : Penguin Books (reprint).
- Ricciardi, L. 2000.** “Medicean Symbols, Balls and Emblems in the 15th Century.” Cardini 2000, pp. 65-93.
- Ridderbos, B., 2005.** “Objects and Questions.” *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research.* Eds. B. Ridderbos et al., pp. 4-172. Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Ronchey, S., 2006.** *L’enigmo de Piero : L’ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro.* Milan : Rizzoli.
- Roxburgh, D., 2005.** *The Persian Album, 1400-1600 : From Dispersal to Collection.* New Haven, CT : Yale University Press.
- Sander, J., 1993.** *Niederländische Gemälde im Städel : 1400-1550,* Mainz am Rhein.
- Schnerb, B., 2005.** *Jean Sans Peur : Le prince meurtrier.* Paris: Payot-Rivages.
- Scott, M., 2000.** “Dress in Van Eyck’s Painting.” Foister et al. 2000, pp. 133-48.
- Soisson, JP, 2002,** *Marguerite, duchesse de Bourgogne,* Paris : Grasset & Fassquelle.
- Soudavar, A., 1992.** *Art of the Persian Courts.* New York: Rizzoli.
- Soudavar, A., 1996.** “The Saga of Abu-Sa`id Bahādor Khān: The Abu-Sa`idnāmeḥ.” *The Court of the Il-Khāns 1290-1340: The Cultural and Intellectual Milieu.* Eds. J. Raby et T. Fitzgerald, pp. 95-218. Oxford, UK : Oxford University Press.
- Soudavar, A., 1999.** “The Concepts of *al-aqdamo asahh* and *yaqin-e sābeq* and the Problem of Semi-fakes.” *Studia Iranica.* Vol. 28, fasc. 2, pp. 255-69.
- Soudavar, A., 2003.** *The Aura of Kings : Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship.* Costa Mesa, CA : Mazda Publishers.

- Soudavar, A., 2006a.** “The Significance of Av. *cithra*, OPers. *ciça*, MPers *cihr*, and NPers. *cehr*, for the Iranian Cosmogony of Light.” *Iranica Antiqua* 2006, pp. 151-85.
- Soudavar, A., 2006b.** “The Han-Lin Academy and the Persian Royal Library.” *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East; Studies in Honor of John E. Woods*, pp. 467-84. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Soudavar, A., 2009a.** “The Vocabulary and Syntax of Sasanian Iconography” in *Iranica Antiqua* 2009, pp. 417-60.
- Soudavar, A., 2009b.** “The formation of Achaemenid Imperial Ideology and its Impact on the Avesta” (forthcoming).
- Sotheby’s 2005.** *Old Masters Paintings*, catalogue de ventes, Dec. 6, 2005 at Olympia.
- Stieber, J. W., 1991.** “Christian Unity from the Perspective of the Council Fathers at Basel and of Eugnius IV.” Alberigo 1991, pp. 56-73.
- Taburet-Delahaye, E. (Ed.), 2004.** *Paris • 1400: Les arts sous Charles VI*. Paris : Fayard.
- Takács, I. (Ed.), 2006.** *Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxembourg 1387-1437*. Mainz : Verlag Philipp von Zabern.
- Talbot, A. M., 2004.** “Revival and Decline : Voices from the Byzantine Capital.” *Byzantium, Faith, and Power (1261-1557)*. Ed. H. Evans, pp. 17-64. New York : Metropolitan Museum of Art.
- Upton, J., 1995.** “PWTRVS.XPI. ME.FECIT: The Transformation of a Legacy.” *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*, pp. 53-63. Turnhout : Brepols.
- Van den Bergen-Pantens, Ch. (Ed.), 1996a.** *L’Ordre de la Toison d’Or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d’une société ?* Turnhout : Brepols.
- Van den Bergen-Pantens, Ch., 1996b.** “Chapitres de la Toison d’or au XV^e siècle. Souvenirs de quelques ensembles héraldiques peints dans les Pays-Bas Bourguignons.” Van den Bergen-Pantens 1996a, pp. 223-25.
- Van de Perre, H., 1996.** *Van Eyck : L’Agneau mystique*. Tr. D. Cunin. Paris: Gallimard.
- Van der Kemperdick, S., 1999.** *Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464*. Cologne : Könemann.
- Van der Velden, H., 2000.** *The Donor’s Image : Gerard Loyet and the Votive portraits of Charles the Bold*. Turnhout : Brepols.
- Vaughan, R., 2004.** *Philip the Good*. Woodbridge : Boydell Press (reprint).
- Villari, P., 1888.** *Life and Times of Girolamo Savonarola*. Tr. L. Villari. New York : (http://www.tracts.ukgo.com/girolamo_savonarola.htm, chapter 4)
- Voronova, T. et Sterligov, A., 2003.** *Western European Illuminated Manuscripts 8th to 16th Centuries*. Londres : Sirroco.
- Walsh, R. J., 2005.** *Charles the Bold and Italy 1467-1477 : Politics and Personnel*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Welch, S. C., 1976.** *Royal Persian Manuscripts*. Londres : Thames et Hudson.

Liste des illustrations

- Fig. 1 L'*histoire de Roland* du manuscrit des *Chroniques de France*, par Marmion, vers 1457, St Petersburg (Er .fr.88, fol. 154v).
- Fig. 2 Les *Deux lutteurs* du manuscrit du *Jardin des Roses*, peint par Shah Mozaffar, vers 1486, Art and History Collection, Arthur M. Sackler Gallery, Washington DC LTS1995.2.31, (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 3 Le *Diptyque de Melun* (panneau gauche): Etienne Chevalier et St Etienne, Gemäldegalerie, Berlin (inv. 1617) (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 3b Le *Diptyque de Melun* (panneau droit): *La Vierge et L'enfant Jésus*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp (inv. 132), image : Web Gallery of Art.
- Fig. 4 LA *Déploration Ducale*, par Simon Marmion, vers 1465, huile sur panneau, 86 x 117.5 cm, collection privée (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 5 La *Déploration* du musée Capodimonte de Naples, image : Friedlander 1924, pl. 37 (repr. 1969).
- Fig. 6 *Philippe le Bon*, Musée des Beaux Arts, Dijon (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 7 *Philippe le Bon*, , d'après Van der Weyden, Koninklijk Museum, Anvers, inv. 397, image : Wikipedia.
- Fig. 8 Le duc Philippe recevant une copie des *Chroniques de Hainaut* par Van der Weyden, Royal Library, Bruxelles (ms 9242, fol. 1).
- Fig. 9 *Philippe le Bon* comme Joseph d'Arimate, détail de la fig. 4.
- Fig. 10 Détail d'un dessin préparatoire du portrait de Philippe le Bon, the *Recueil d'Arras*, Bibliothèque d'Arras.
- Fig. 11 Statue moderne de Philippe le Bon par Bouchard, Dijon (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 12 *Jan Sans Peur*, Musée des Beaux-Arts, Dijon CA506, © Musée des Beaux Arts, Dijon.
- Fig. 13 Collier en or de l'Ordre de la toison d'or, Kunsthistorisches Museum, Vienne, image : Wikipedia.
- Fig. 14 Détail d'une couronne bourguignonne du XV^e siècle, Musée des Beaux Arts, Dijon (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 15 Pierre feu et trois flammes sur l'épée de Philippe, détail de la fig. 4.
- Fig. 16 Détail de l'armure de Maximilien I, Kunsthistorisches Museum, Vienne, inv. A817.
- Fig. 17 *Briquet*, pierre à feu et flammes sur une tapisserie bourguignonne, Château de Gruyère, Gruyère.
- Fig. 18 Fourreau du poignard dit de Charles le Téméraire, Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1950 (50.119a-c).
- Fig. 19 Détail du fourreau d'un poignard ducal au Musée des Beaux-Arts, Dijon (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 20 Détail du portrait comte Palatine Philippe le Guerrier, par Hans Baldung, c.1517, Alte Pinakothek, Munich, inv. 683, image : Web Gallery of Art.
- Fig. 21 Médaille de Bronze de Maximilien I (64mm), par Giovanni Maria Pomedello, 1516-19, Cabinet de Médailles, Bruxelles (Hill, G.F. 1930, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance Before Cellini*, 2 vols. Londres, no. 601, pl. 108).
- Fig. 22 *Philippe le Beau*, Louvre, Paris, inv. 2088 (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 23 Médaillon du chapeau de Frédéric, détail de la fig. 4.
- Fig. 24 Jeton posthume de Frédéric III, daté 1512 ; Kunsthistorisches Museum, Vienne (Photo par courtoisie de Michael Alram).
- Fig. 25 Médaillon du chapeau de Sigismond (détail de la fig. 66).
- Fig. 26 Monnaie de l'archiduc Ferdinand, Autriche, collection privée.
- Fig. 27 Monnaie de l'empereur Ferdinand II, vers 1624 (Dr. Busso Peus Nachf, catalogue d'Avril 2001, no. 2515).
- Fig. 28 Monnaie de Ferdinand I, vers 1535-41, Bohême, (Dr. Busso Peus Nachf, catalogue de Nov. 2006, no. 3061).
- Fig. 29 Mariage de Frédéric III sous la bénédiction du cardinal Piccolomini par Pinturicchio, 1502-08, bibliothèque Piccolomini Sienne (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 30 Portrait de Frédéric III, image : Wikipedia.
- Fig. 31, 32 Photos noir et blanc et RIR détails de la fig. 4 (Photos par Alain Roche).

- Fig. 33 *Charles le Téméraire*, entre 15 et 16 ans d'âge, Musée de l'Hospice Comtesse à Lille, Inv.P.1173, Photo RMN, ©Jacques Quecq d'Henripret.
- Fig. 34 Charles le Téméraire entre 17 et 18 ans d'âge, encre sur papier, *Recueil d'Arras*, Bibliothèque d'Arras.
- Fig. 35 *Charles le Téméraire*, entre 20 et 25 ans d'âge, peinture à l'huile par Roger Van der Weyden vers 1455, Gemäldegalerie, Berlin (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 36 Charles le Téméraire comme St Jean par Marmion, détail de la fig. 4 (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 37 Charles le Téméraire vers la trentaine, peinture à l'huile, probablement d'après un original par Marmion, vers 1500, Châteaux de Versailles, MV4018, (Photo RMN - ©Franck Raux).
- Fig. 38 *Isabelle de Portugal*, peinture à l'huile sur panneau, musée du Metropolitan, New York, don de Mary Stillman Harkness, 1950.145.15.
- Fig. 39 Détail d'*Isabelle de Portugal*, peinture à l'huile sur panneau, atelier de Rogier van der Weyden, vers 1460, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 78.PB.3, dimensions: 47.3 x 36.2 cm (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 40 Isabelle de Portugal comme Marie-Madeleine par Marmion, détail de la fig. 4, (Photo : A. Soudavar)
- Fig. 41 Détail de la *Présentation dans le Temple* par Marmion d'un manuscrit des *Heures*, reproduit par permission du Huntington Library, San Marino, Californie (HM 1173, fol. 53).
- Fig. 42 Portrait de Jean IV d'Auxy comme étant Joseph d'Arimathé, détail de la fig.109, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 43, 44 Détails en RIR et noir et blanc de la fig. 4, photos par Alain Roche.
- Fig. 45 Dessin de *Pieta* par Marmion, Harvard University, Fogg Art Museum, Francis H. Burr Memorial Fund, Alpheus Hyatt Fund and William M. Prichard Fund, 1941.343.
- Fig. 46 *La Vierge et l'homme de douleur* par Marmion, Groeninge Museum, Bruges (inv. 0201-202).
- Fig. 47 *Pieta* par Marmion, peinture à l'eau sur vellum, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, John G. Johnson Collection, 1917.
- Fig. 48 Image composite de trois têtes de Christ par Marmion provenant des fig. 4, 45 and 46.
- Fig. 49 Brocart en or, détail de la fig. 198 (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 50 Détail du retable St Bertin, Gemäldegalerie, Berlin (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 51 Brocart en or, détail de la fig. 4, (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 52 Image RIR de la joue du donateur dans le Tableau E, Par courtoisie de Lloyd DeWitt, Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 53 Détail de l'image RIR de la joue de Philippe dans le tableau A (Photo par Alain Roche).
- Fig. 54 Détail en RIR du marquage des zones d'ombre pour le donateur du Tableau E, Par courtoisie de Lloyd DeWitt, Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 55 Zones d'ombre dans le dessin sous-jacent du panneau de St Bertin, par courtoisie de Rainald Grosshans Gemäldegalerie, Berlin.
- Fig. 56 Détails en RIR des zones d'ombre sur le front de la duchesse Isabelle dans le Tableau A.
- Fig. 57 Panneau droit du retable de St Bertin par Simon Marmion, Gemäldegalerie, Berlin.
- Fig. 58 Fillastre offrant les *Grandes Chroniques de France* à Philippe, St Petersburg (Er .fr.88, fol. 1r).
- Fig. 59 Image composite du fragment d'Oxford et Tableau A.
- Fig. 60 Fragment de *Déploration*, huile sur toile, Christ Church, Oxford, UK.
- Fig. 61 Copie de la *Déploration*, XVI^e siècle, Groeninge Museum, Bruges, image : Web Gallery of Art.
- Fig. 62 Copie de la *Déploration*, XVI^e siècle, Rijksmuseum Amsterdam, image : Friedlander 1924, pl. 37 (repr. 1969).
- Fig. 63 *Déploration* par le Maître de la Madeleine de Mansi, vers 1500, collection privée (Photo par courtoisie de Christie's).
- Fig. 64 La cavalcade des Médicis par Benozzo Gozzoli, vers 1459, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 65 Médaillon de Jean VIII Paléologue par Pisanello, (Dr. Busso Peus Nachf., catalogue de vente 391 d'avril 2007, no. 977).
- Fig. 66 Balthazar à l'image de Jean VIII, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 67a Peinture à l'huile de l'empereur Sigismond, Kunsthistorisches Museum, Vienne, GG2630, image : Wikipedia.
- Fig. 67b Sigismond, dessin de Pisanello, Louvre, Paris, no. 2339, Photo RMN - ©Jean-Gilles Berizzi.
- Fig. 68 Melchior à l'image de Sigismond, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 69 Sigismondo Malatesta devant St Sigismond à l'image de l'empereur Sigismond, par Piero della Francesca, vers 1451, image : Wikipedia.
- Fig. 70 Sigismondo Malatesta, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 71 Melchior monté sur un mulet sur le mur Est de la chapelle, (Photo par courtoisie de A. Quattrone).

- Fig. 72a Les Mages en tant que prêtres mithraïques, sarcophage du V^e siècle, San Vitale, Ravenne, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 72b Détail des mosaïques du San Apollinare Nuovo, V^e siècle, Ravenne, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 73 Patriarche Joseph, vers 1439, Santa Maria Novella, Florence, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 74 James I de Scotland, par Pinturiccio, Bibliothèque Piccolomini, Sienne (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 75a Gozzoli en 1459, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 75b Gozzoli en 1439, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 76 Laurent en 1439 avec son tordu, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 77 Le roi Mage Gaspar, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 78 Image composite de la *Procession des rois Mages*, par A. Soudavar.
- Fig. 79 Plan de la Chapelle des Médicis, par A. Soudavar.
- Fig. 80 Feuille d'exercice de Dürer, Albertina Museum, Vienne, inv. 26327 recto.
- Fig. 81 Effigie de Neri di Gino Capponi sur sa tombe, Santo Spirito, Florence, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 82 Portrait de Neri Gino Capponi à Santa Trinita par Domenico Ghirlandaio (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 83 Neri di Gino Capponi faisant le signe de 50 à côté de Gozzoli (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 84a Théodore de Gaza en l'an 1459, (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 84b Théodore de Gaza, détail de l'*Adoration des Mages* par Botticelli, vers 1475, Uffizi, Florence.
- Fig. 85a George de Trébizonde in 1459, par Gozzoli, Palazzo Medici, Florence (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 85b George of Trébizonde vers 1440, image : Wikipedia.
- Fig. 86 Schéma de la division des zones temporelles de la *Procession* de Gozzoli, par A. Soudavar.
- Fig. 87 Détail de la fig. 64.
- Fig. 88 Mur Sud de la *Procession des rois Mages*, (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 89 Mur Ouest de la *Procession des rois Mages*, (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 90 Le duc de Bourgogne portant un couvre-chef bourguignon, détail du folio 349v du manuscrit des *Privileges de Gand et de la Flandre*, Österreichische Nationalbibliothek, Vienne, ms. 2583.
- Fig. 91a,b Dessin des couvre-chefs bourguignons, par Braun & Schneider 1861-1890.
- Fig. 92 Détail de la statuette votive de Charles le Téméraire, Trésor de la Cathédrale de Liège, image KIK-IRPA, Bruxelles.
- Fig. 93 Détail du sceau de Jean Paléologue, <http://asv.vatican.va/en/visit/sig/giovanniVIII.htm>.
- Fig. 94 Détail de la fig. 88 (Photo par courtoisie de A. Quattrone).
- Fig. 95 La *Vierge des Médicis*, Städel Museum, Frankfort (Photo Ursula Edelmann, par courtoisie de Artothek).
- Fig. 96 Hat specimen from Ghent, détail de la folio 36v, of the *Privileges of Ghent and Flanders* manuscript, c.1458, Österreichische Nationalbibliothek, Vienne, ms. 2583.
- Fig. 97 Détail de la fig. 95.
- Fig. 98 Jean le Baptiste et la Vierge, par Fra Angelico, vers 1437, Galleria Nazionale dell Umbria, Perugia, image : Web Gallery of Art.
- Fig. 99 St Louis et Jean le Baptiste, détail de la the *Crucifixion* du Parlement de Paris, Louvre, Ref. 2065, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 100 St Jean l'Évangéliste, détail de la *Triptyque de Sforza*, par Van der Weyden, Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles, inv 2407, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 101 Fillastre par Marmion, détail de la fig. 58.
- Fig. 102 Portrait of Fillastre par Van der Weyden, vers 1450, Courtauld Institute, Londres.
- Fig. 103 Fillastre en tant que St Damien, vers 1460, détail de la fig. 95.
- Fig. 104 Angelo Tani, par Memling, détail du *Jugement Dernier*, Muzeum Narodowe, Gdansk.
- Fig. 105 Angelo Tani par Van der Weyden, détail de la fig. 95.
- Fig. 106 Iris bleues et lis blancs, détail de la fig. 95.
- Fig. 107 Détail du panneau central du *Triptyque* de l'*Annonciation* par Van der Weyden, Louvre, Paris, inv. 1982 (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 108 Le *Triptyque de Braque*, Louvre, Ref. 2063, (Composite photo par A. Soudavar).
- Fig. 109 La *Déploration* de Jean d'Auxy (recto), Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection (1975.1.128).
- Fig. 110 Armoiries de Charles le Téméraire, image : Wikipedia.
- Fig. 111 La *Déploration* de Jean d'Auxy (verso), Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection (1975.1.128).
- Fig. 112 Armoiries des York, image : Wikipedia.
- Fig. 113 Portrait de Marguerite d'York, Louvre, réf. 1938-17, (Photo : A. Soudavar).

- Fig. 115 Détail du dessin sous-jacent de la fig. 109 en RIR, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 116 Détail du folio 6v du *Livre de la Toison d'or*, Bibliothèque Royale, Bruxelles, ms 9028.
- Fig. 117 *Alexandre et la nièce d'Artaxerxés*, détail du fol. 123 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.123, dimensions de la page: 43.2 x 33 cm.
- Fig. 118 Détail du fol. 5 des *Ordonnances de Charles le Téméraire*, British Library (Add. 36619).
- Fig. 119 Détail du portrait de Philippe de Croy, par Van der Weyden, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, image: Web Gallery of Art.
- Fig. 120 *Les jeux d'Isthme*, détail du fol. 99 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.99, dimensions de la page: 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 121 *Bagoas plaide en faveur de Nabarzanes; Thalestris et les Amazones rendant visite à Alexandre*, détail du fol. 133v de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.133, dimensions de la page : 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 122 *Alexandre est blessé lors de la bataille de Sudracae*, détail du fol. 204 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.204, dimensions de la page : 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 123 *L'exécution de Philotas et de son père*, détail du fol. 149 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.149, leaf: 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 124 *Orsines présente un cadeau à Alexandre; L'exécution d'Orsines*, détail du fol. 226 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.226, dimensions de la page : 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 125a *Alexandre tue Clitus ; Le combat d'Alexandre avec le lion*, détail du fol. 175 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.175, dimensions de la page: 43.2 x 33 cm, image : par courtoisie du Getty.
- Fig. 125b Monnaie en or de Philippe le Bon, Bruges 1454-60. Dr. Busso Peus Nachf, catalogue de ventes, Avr. 2007, lot. 154.
- Fig. 126 Alexandre malade à la rivière Cyndus; Mort de Sisinne, détail du fol. 41 de l'*Histoire d'Alexandre le Grant*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83.MR.178.123, dimensions de la page : 43.2 x 33 cm, image: par courtoisie du Getty.
- Fig. 127 St Jérôme et Johan II von Baden, peinture à l'huile sur panneau par Simon Marmion, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Johnson Collection, inv. 1329, image : par courtoisie de Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 128 Armoiries de l'archevêque de Carette, image: www.premiumorange.com/armoires-de-france/Arch-Eveches/TOURS-Archeveche.pdf
- Fig. 129 Détail de la fig. 127.
- Fig. 130 Monnaie de Lothar von Metternich, 1599, Trier, collection privée.
- Fig. 131 *La Fontaine de Grâce*, attribuable à Hubert van Eyck vers 1420, peinture l'huile sur panneau, Prado Museum, Madrid, image : par courtoisie du Prado.
- Fig. 132 RIR de la partie gauche fig. 131, image : par courtoisie du Prado.
- Fig. 133 Détail du panneau des *Juges justes* du retable de Gand vers 1430 par JanVan Eyck, St Bavon Cathedral, Ghent, image par courtoisie de Reproductiefonds.
- Fig. 134 Détail de la fig. 66.
- Fig. 135 *St Louis*, par El Greco, Louvre Museum, RF 1507 (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 136 Albert II de Habsbourg, image : Wikipedia.
- Fig. 137 Albert II ene tant qu'empereur des Romains, image : Wikipedia.
- Fig. 138, 141, 143, 146, 148, 151b sont les détails de la fig. 131.
- Fig. 139 Martin V, détail de la fig. 131.
- Fig. 140 Détail de la the statue de Martin V, par Jacopino da Tradate, 1419-21, Cathédrale du Dôme, Milan, image: Web Gallery of Art.
- Fig. 142 L'évêque Guillaume Fillastre, détail de la fig. 58.
- Fig. 144 Pierre Salmon présente son livre à Charles VI, par le Maître de Boucicaut, datée de 1409, ms. fr. 23279, fol. 53, Cliché BnF, Paris.
- Fig. 146 Sarcophage de Charles VI à la Cathédrale de St Denis (Photo par A, Soudavar).
- Fig. 147 Détail du portrait de Charles VII par Jean Fouquet, peinture à l'huile sur panneaux, Louvre, inv. 9106 (Photo par A, Soudavar).
- Fig. 149 Dessin du portrait de Henri V, image : Wikipedia.
- Fig. 150 Portrait de Henri V, peinture à l'huile, image : Wikipedia.
- Fig. 151a Détail du panneau des *Confesseurs*, retable de Gand, image : par courtoisie de Reproductiefonds.
- Fig. 152 Détail du panneau des *Juges justes* du retable de Gand, image : Web Gallery of Art.

- Fig. 153 L' *Adoration des Mages* par Gentile da Fabriano, vers 1423, Uffizi, Florence, image : par courtoisie de Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.
- Fig. 154 Manuel II Paléologue (détail d'une page de manuscrit), Louvre, Paris, MR 416 (Photo RMN - ©Daniel Arnaudet).
- Fig. 155 Balthazar en tant que Manuel II, détail de la fig. 153.
- Fig. 156 Jean VIII Paléologue, détail de la fig. 88.
- Fig. 157 Chosroes II, bas-relief de Tâq-Bostân, Iran, VII^e siècle, (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 158a Motifs du *farr* Sassanide sur stuc, Palais de Kesh, V^e siècle, The Field Museum of Natural History, Chicago (228832).
- Fig. 158b Motifs du *farr* Sassanide sur la robe de Manuel, détail de la fig. 153.
- Fig. 159 Monnaie de Justinien portant la *toupha*, (volé en 1831 du Cabinet des médailles, Paris).
- Fig. 160 Dessin de la statue of Justinien, image : Wikipedia.
- Fig. 161 Monnaie en or de Khosrow II, 611. (Dr. Busso Peus Nachf., catalogue de ventes, Avril 2001, no. 399).
- Fig. 162 Monnaie du type Chosroes II, de Obaydollah b. Ziyād, Basra 680AD, collection privée, (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 163 Croix arménienne avec des ailes stylisées, église de la saint Croix, Aghtl`amar, Turquie.
- Fig. 164 Ange portant une couronne en plume, détail d'un dessin sur papier, vers 1580, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC, inv. 33.6
- Fig. 165 Détail du sceau de Thomas, despote d'Epirus, 1313-18, British Museum, Londres (M&LA 62.7-29.1).
- Fig. 166 Plate with king hunting rams, Sasanian period ; A.D. 5th-6th century, Iran, Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1934 (34.33).
- Fig. 167a L'empereur Akbar chassant au léopard, détail d'une page du manuscrit d'*Akbar-nâma* de 1590-95, Victoria Albert Museum, Londres, IS 2 92 1896 (Photo : A. Soudavar)
- Fig. 167b Détail d'une porte en bois, probablement du royaume arménien de la Cilicie, XIII^e siècle ; par courtoisie de Sam Fogg, Londres.
- Fig. 168 Lettre fabriquée au nom de Tamerlan, encre sur papier, 16 x 17.3 cm, Archives Nationales, Paris, AE/III/204.
- Fig. 169 La *pradelle* tripartite de l'*Adoration des Mages*, détail de la fig. 152.
- Fig. 170 Une page de l'*Avis pour le passage d'Outre-Mer* de Bertrand de la Broquière, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 9087, fol. 85v, Cliché BnF.
- Fig. 171 a, b Détails de la lunette centrale, et panneau central de la *pradelle* de la fig. 153.
- Fig. 172, 173, 176, 180 – sont des détails de la fig. 153.
- Fig. 174 *Bataille de Nicopolis*, peinture à l'eau sur papier, une page du manuscrit de *Honar-nâma de Loqmân* daté de 1584, Worcester Art Museum, Jerome Wheelock Fund, 1935.13.
- Fig. 175 *Bataille de Nicopolis*, par Jean Colombe, vers 1474, détail du fol. 263v, ms. fr. 5594, Cliché BnF.
- Fig. 177 Sigismond à Nicopolis, dans les *Chroniques de Froissart* (Vol. IV, 2^{ème} partie, fol. 84), 1470-75, BL Harley 4380.
- Fig. 178 Sigismond portant le bonnet germanique, dessin de Pisanello, Louvre, no. 2479, (Photo RMN - ©Jean-Gilles Berizzi).
- Fig. 179 Melchior à l'image de Sigismond par Gentile da Fabriano, détail de la fig. 153.
- Fig. 181a Blason de Sigismond sans lion, détail de la fig. 153.
- Fig. 181b Blason officiel de Sigismond, image : Wikipedia.
- Fig. 182 Une page du *Abou-Sa`id-nâma*, Art and History Collection, Arthur M. Sackler Gallery, Washington DC LTS1995.2.13 (Photo: A. Soudavar)
- Fig. 183 Folio 413 du *Châhnâma* de Baysonghor, vers 1429, Palais du Golestan, Tehran.
- Fig. 184 Le pape Benoît XVI avec le patriarche Bartholomé à Istanbul. Photo New-York Times.
- Fig. 185 La coupe *Farnèse*, en calcédoine, Museo Archeologico, Naples (Photo : A. Soudavar).
- Fig. 186 Dessin timouride de la coupe *Farnèse* par Mohammad-e Khayyâm, Staatsbibliothek, Berlin (ms. Diez A, fol 72, p.3, no.2).
- Fig. 187,189, 191, 193, 195 - sont des détails de la fig. 4.
- Fig. 188, 190, 192, 194, 196 - sont des images RIR du Tableau A (Photos par Alain Roche).
- Fig. 197 Détail du *Voleur crucifié*, par Robert Campin, vers 1410, Städel Museum, Frankfort, image : Web Gallery of Art.
- Fig. 198 *Le Miracle de la Vraie croix* attribuable à Simon Marmion, peinture à l'huile sur panneau, Louvre, Paris, RF 1490, (Photo: A. Soudavar).
- Fig. 199 *Jésus crucifié Entre deux voleurs*, peinture sur toile, attribuable à Simon Marmion, Musée Royal des Beaux-arts, Bruxelles, Calvaire 8181, (Photo: A. Soudavar).

- Fig. 200 Détail de la fig. 41.
- Fig. 201, 203, 205, 206, 208 – sont des détails de la fig. 199.
- Fig. 200 Détail du *Relèvement de Lazare* par Marmion d'un livre des *Heurs*, reproduit avec la permission du Huntington Library, San Marino, Californie (HM 1173, fol. 84).
- Fig. 204, 207 – sont des détails de la fig. 198.
- Fig. 209 Détail de la fig. 127.
- Fig. 210, 211 Détails de l'*Adoration des bergers*, par Van der Goes, vers 1480, Gemäldegalerie, Berlin, (Photo : A. Soudavar)
- Fig. 212-15 Épée de Charles le Téméraire au Schatzkammer du Kunsthistorisches Museum de Vienne (Photo : A. Soudavar)
- Fig. 216-217 Gobelet bourguignon du Schatzkammer du Kunsthistorisches Museum de Vienne (Photo : A. Soudavar)
- Fig. 218 Détail de dessin : Philippe le Beau, Jeanne de Castille et leurs enfant priant devant une image de St Eloy, Kaarten en Plans, Inventaris in handschrift no.1097
- Fig. 219 Détail d'une miniature de Vrelant, Philippe le Bon sous sa tente.
- Fig. 220 Détail d'une miniature, BNF (ms 12476, fol, 1v).

Index

- Aachen 89
Abou-Sa`id-nâma 148, 149, 174
 Abu-Sa`id 147
 Agnès Sorel 19
 Akbar 133, 174
 Albert II de Habsbourg 73, 118, 119
 Alexandre 18, 91, 92, 96, 97, 102
 Amir Alishir Navai 18
 Angelo Tani 78, 79, 82, 84, 85, 172
 Antoine (fils de Jean IV) 89, 94, 96
 Antoine (le Grand Bâtard) 44, 90, 100
 Antoine Busnois 14
 Antoine de Croy 105
Arbre d`or 95
 Archduke Ferdinand II 31
 Armagnacs 116, 117
 Arméniens 69, 133
 Arras 121, 170, 171
 Artaxerxès III 91, 92, 107
 Artaxerxès IV 91
 Audenarde 96
 Bagoas 96, 97, 98, 102, 173
 Bâle (concile de) 68
 Bâle (concile de) 66
 Bâle (concile de) 62, 67, 68
 Balthazar 57, 58, 66, 72, 73, 129, 130, 132, 134, 171, 174
 banquet du Faisan 25, 43, 48, 103
 Bayezid 6, 43, 129, 135
 Bayezid (Sultan) 135, 144
 Benozzo Gozzoli 20, 56, 61, 64, 129, 171, 172
 Bertrandon de la Broquière 137
 Bethlehem 136
 Bohême 44, 111, 115, 122, 170
 Bonne d`Artois 8, 16
 Botticelli 65, 172
 Bouchard 5, 26, 27, 170
 Bourgogne 5, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 27, 34, 43, 44, 45, 47, 48, 52, 60, 68, 72, 73, 90, 96, 99, 102, 111, 115, 116, 117, 119, 121, 124, 126, 144, 145, 147, 157, 160, 165, 166, 167, 168
briquet 27, 29, 32, 93, 161, 162, 163
 Bruges 51, 78, 80, 84, 85, 171
 Calais 116
 Calixte III 44, 45
 Campin (Robert) 52, 83, 155, 174
 Castille 10, 11, 175
 Catherine de France 8, 93, 117
 Catherine de Valois 8, 9
Châhnâma 91, 148, 149, 174
 Chaldéens 69
 Champmol 15
Chanson de Roland 119
 Charlemagne 17
 Charles le Téméraire 6, 8, 10, 16, 18, 24, 29, 30, 34, 35, 45, 49, 72, 73, 87, 89, 90, 91, 92, 96, 110, 111, 148, 160, 161, 165, 171, 175
 Charles V (roi de France) 8
 Charles V de Habsbourg 8, 11
 Charles VI 8, 93, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 169, 173
 Charles VII 8, 19, 107, 117, 122, 123, 173
 Charolais (comte de)
 voir aussi Charles le Téméraire 66, 73
 Chastellain 26, 34, 35, 105, 106, 107, 124, 166
 Chosroes I 130
 Chosroes II 130, 131, 132, 174
 Christus (Petrus) 52
Chroniques de France 30, 47, 81, 119, 171
Chroniques de Hainaut 25, 170
Chroniques de Jean Froissart 144
 Cilicie 105, 119, 133, 174
 Clitus 104, 173
 Colchide 29
 Côme et Damien 77, 78, 80, 82
 concile de Constance 67, 115, 116, 145
 concile de Pavie 67
 concile de Réunification 63, 66, 67, 72, 73
 Constantinople 6, 13, 24, 43, 46, 48, 57, 65, 67, 135, 136, 138, 141, 142, 150, 166
 Cosimo dei Medici 9, 57, 68, 74, 77, 79, 150
 Ctésiphon 130
 Cymburge de Massovie 8, 33
 Damien de Médicis 9, 77
 Darius I 131

- Darius III..... 96, 102, 105
 despote Thomas 132, 134
 Dijon5, 7, 15, 27, 29, 48, 52, 166, 170
 Dinant 102
 Dino Rapondi..... 145
 Ducs de Bourgogne 8
 Dufay (Guillaume) 48, 138
 Dürer 53, 64, 172
 Éléonore de Portugal..... 8
 Etienne Chevalier..... 19, 170
 Eugène IV (Pape)..... 67, 69, 150, 151
Farr (Auréole de Gloire)..... 131
 Ferdinand I..... 8, 31, 32
 Ferdinand II..... 31
 Ferrare..... 62, 66, 67, 68, 73
 Filippo Lippi 62
 Florence ..6, 17, 20, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 68,
 69, 71, 72, 73, 77, 78, 83, 84, 135, 150, 165,
 166, 167, 168, 171, 172, 174
 Fouquet 19, 37, 122, 123, 173
 Fra Angelico 77, 168, 172
 Francfort..... 46
 Francisco Sforza..... 57
 Frédéric Barberousse..... 119
 Frédéric III de Habsbourg8, 24, 25, 30, 33, 39,
 49, 110
fusil 27
 Galaezzo Maria Sforza..... 57, 64
 Gand 52, 60, 80, 113, 117, 118, 119, 120, 123,
 125, 126, 143, 165, 173
 Ganelon..... 17
 Gaspar57, 58, 61, 66, 72, 73, 75, 143
 Gemistos Plethon 65
 Gengis Khan 135, 148
 Gentile da Fabriano20, 73, 128, 129, 136, 142,
 174
 Georges (fils de Jean IV)..... 89
 Georges de Trébizonde 64, 65
 Gérard David..... 80
 Ghent..... 7, 172
 Ghirlandaio 64, 165, 172
 Gilles Binchois..... 14
 Giovanni dei Medici..... 9, 58, 78, 79, 170
 Giovanni Rosini 77
 Gouffier..... 107
 Grégoire XII..... 67
 Gucciardini..... 37, 77
 Guerre du Bien Public..... 97, 98, 99, 102
 Guillaume Fillastre..15, 24, 29, 45, 46, 48, 52,
 78, 80, 81, 110, 119, 121, 125, 168
 Guillaume Fillastre (Cardinal).....45, 116, 121
 HABSBOURG8, 10, 52
Haec sancta (doctrine).....67
 Henri Bellechose15
 Henri IV (roi d'Angleterre).....93
 Henri IV de Castille.....113
 Henri V.. 9, 111, 116, 117, 123, 124, 125, 173
 Henri VI..... 9
 Héraclius.....130
Histoire d'Alexandre le Grand90
 Histoire de Roland.....17
Histoire Secrète des Mongols149
 Hongrie.....44, 122, 138
 Horde d'Or148
 Hubert van Eyck20, 113, 125
 Huizong147
 Isabeau de Bavière.....8, 117
 Isabelle de Bourbon8, 10, 93, 98, 149
 Isabelle de Portugal8, 9, 16, 24, 36, 41, 94, 164
 Isthme de Corinthe.....95
 Jacobites69
 Jacopino da Tradate121
 Jacopo Bellini59
 Jan Huss.....115, 124
 Jan van Eyck. 15, 20, 25, 37, 60, 77, 113, 119,
 165, 168, 169
 Jason29, 164
 Jean Chevrot15, 81
 Jean de Berry 8
 Jean de Gand..... 9
 Jean de Sultaniyeh135
 Jean Germain29
 Jean Gerson115, 116
 Jean IV d'Auxy86, 87, 88, 89, 95, 96, 171, 172
 Jean le Baptiste.....78
 Jean le Bon 8
 Jean Lemaire de Belges37
 Jean Malouel.....15
 Jean Molinet38, 39, 51
 Jean Petit.....115, 116
 Jean Sans Peur 8, 15, 16, 27, 28, 43, 115, 116,
 117, 123, 138, 141, 144, 145, 149, 168
 Jean VIII Paléologue57, 62, 65, 66, 67, 72, 73,
 129, 132
 Jean XXIII (Pope).....67
 Jeanne d'Arc.....116, 124
 Jeanne la Folle8, 11, 163
 Jehan de Croy105
 Jehan de Thoisy . 117, 123, 124, 125, 126, 127
 Jérusalem..... 43, 48, 68, 136, 137, 138, 141

- Jérusalem 43, 48, 68, 136, 137, 138, 141
 Jochi 148
 Johann II von Baden 42, 109, 110, 111
 John Wycliffe 115
 Joos Vijd 126
 Joseph d'Arimatee... 15, 24, 32, 51, 88, 89, 96
Justification 115, 116
Justification treatise 116
 Justinien 130, 132
 LANCASTRE 9
 Laurent le Magnifique 6, 9, 57, 58, 61, 62, 79, 150
Les faits d'Alexandre le Grant 6, 20, 89, 90
 Liège 98, 101, 149, 172
 Lille 5, 7, 34, 43, 171
 Lorenzo (frère de Cosimo dei Medici) 9
 Lothar II 110
 Lothar von Metternich 110
 Lotharingia 48
 Louis d'Orléans 8
 Louis de Bourbon 98
 Louis IX (St Louis) 119
 Louis XI. 8, 47, 72, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 110, 148, 161
 Machiavel 63
Madeleine de Mansi 53
 Mantoue 46
 Manuel Chrysoloras 135, 145
 Manuel II Paléologue 129, 138
 Marc d'Éphèse 65, 68
 Marco Polo 150
 Margaret of York 172
 Marguerite d'York 8, 16, 87, 89, 92
 Marie de Bourgogne 8, 10, 16, 49, 53, 94, 160, 163
 Marie-Madeleine 15, 24, 36, 39, 50, 53, 84
 Maries (les deux) 88
 Marmion 15, 17, 19, 20, 24, 26, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 48, 51, 52, 53, 81, 87, 88, 89, 109, 110, 113, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175
 Maronites 69
 Marquis Vida del Valle 23
 Marsile 17
 Martin Porée 81, 116, 117, 120, 121, 124, 125
 Martin V (Pape) ... 67, 116, 120, 125, 126, 127
 Maurice 130
 Maximilien. 8, 11, 16, 30, 32, 33, 49, 89, 111, 161, 162, 163, 170
 Maximilien II 28
 Médée 164
 Medici .9, 20, 56, 63, 76, 77, 79, 84, 171, 172
 Médicis 9, 17, 20, 37, 47, 57, 62, 63, 64, 66, 69, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 135, 145, 171, 172
 Melchior ... 15, 57, 58, 59, 60, 66, 72, 73, 142, 143, 171, 174
 Melchior Broederlam 15
 Memling (Hans) 81, 82, 84, 85, 172
 Michelangelo 53
 Michelle de France 8, 16
 Mircea le Vieux 138
 Montereau 27, 116, 117, 121, 123
 Montlhéry 97
 Nabarzanes 96, 97, 98, 105, 173
 Nancy 34, 49, 73, 89
 Neri di Gino Capponi 63, 64, 172
 Niccolo da Uzzano 64
 Nicodème 15, 24, 32, 51, 88, 89, 96
 Nicolas Rolin 15
 Nicolas V 44, 45
 Nicopolis 43, 116, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 174
 Ochus (voir Artaxerxés III) 91
 Orsines 102, 103, 173
 Orsini (Cardinal) 116, 120
 Ottomans 135, 140, 144
 Palazzo Medici 6, 20, 129, 165, 166
 Palla Strozzi 74, 135, 145
 Paris 7, 99, 115, 116
 Parmenion 105
 Parménion 101
 Patriarche Joseph 57, 59, 60, 172
 Paul II (Pape) 45, 48, 52
 Péronne 101
 Peuceste 99
 Philippe le Beau 30, 163
 Philippe Auguste 119
 Philippe de Croy 94
 Philippe le Beau 8, 11, 16, 30, 163, 175
 Philippe le bon
 Le grand lion 27
 Philippe le Bon. 5, 8, 9, 14, 15, 16, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 39, 43, 44, 47, 66, 68, 72, 96, 98, 101, 105, 106, 117, 123, 124, 137, 144, 152, 160, 163, 164, 165, 172, 173
 Philippe le Guerrier 30
 Philippe le Hardi 8, 14, 15, 115
 Philippe VI 8
 Philotas 100, 148, 173

- Piccolomini (Enea Silvio), Pape Pie II.. 32, 44
 Pie II (Pape)
 voir aussi Piccolomini32, 44, 45, 46, 71
 Piero della Francesca 48, 57, 64
 Piero Francesco 9, 79
 Pierre Cauchon... 116, 117, 120, 121, 124, 125
 Pierre d'Ailly 115
 Pierre de Médicis 9, 58, 79
 Pieter Bladelin 27
 Pinturicchio 32, 60, 170
 Pisanello... 57, 58, 72, 119, 142, 143, 171, 174
 Pise 77
 Podiebrad 111
 Qinzong 147
 Quinte Curce 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 102,
 105, 106, 107, 148
 Ratisbonne (Regensbourg) 44
Recueil d'Arras 26, 34, 170, 171
 Reims 17
 Richard Cœur de Lion 119
 Rimini 57
 RIR.. 33, 38, 39, 40, 41, 42, 88, 114, 115, 152,
 153, 154, 170, 171, 173, 174
 Roland 17
 Roncevaux 17
 Roxanne 93
 Rupelmonde 96
 Saadi 18
 Saint Empire Romain 24, 30, 111, 119, 138
 Sainte Chapelle (Dijon) 29, 48, 52
 Saint-Omer 83
 Saint-Sang de Bruges (Basilique) 10
 Santa Maria del Fiore 69
 Santa Maria Novella 60, 172
 Seine 99
 Sigismond (Empereur) . 31, 32, 57, 58, 59, 60,
 61, 62, 66, 67, 69, 72, 73, 116, 119, 122,
 123, 124, 138, 141, 142, 143, 144, 171
 Sigismondo Malatesta 57, 58, 60, 171
 Sisines 105, 106
 Sixtus IV (Pape) 45
 St Bertin (Abbaye de) 37, 42
 St Côme 77
 St Damien 77, 80, 81, 172
 St Denis (village de) 99
 St François 79
 St Jean 24, 26, 35, 36, 50, 77, 80, 84, 153, 171
 St Jean-Baptiste 79, 80
 St Jérôme 20, 108, 109, 158
 St Peter 53, 114
 St Pierre 77, 78, 79, 80
Stella Maris 138, 139
 Sultan Husayn Bayqara 18
 Tamerlan (Timour) .. 6, 17, 135, 136, 149, 150
Tamerlano de Haendel 136
 Thalestris (reine des amazones) 96, 98
 Théodore de Gaza 64, 65, 172
 Toison d'or (Ordre de la) 9, 11, 27, 28, 29, 35,
 43, 44, 45, 48, 52, 73, 75, 83, 87, 88, 94, 96,
 98, 162, 163, 164, 168, 169, 173
 Toul 45
toupha 132, 133, 134, 174
 Tournai 7, 45, 81, 117
 traité d'Arras 16, 124
 traité de Troyes 117, 123, 124, 125
 Trèves 109, 110, 111
TUDORS 9
 Turpin 17
 Valenciennes 52, 87, 155
 Van der Goes .. 5, 23, 24, 36, 51, 52, 155, 159,
 175
 Van der Weyden 15, 20, 24, 25, 27, 34, 36, 41,
 52, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 94, 167, 170,
 171, 172, 173
 Vasco da Lucena 90, 91, 94, 103, 107, 148, 167
 Verdun 45
Verte tente 101, 102
 Vienne 7, 28, 30, 31, 34, 36, 57, 119, 160, 167,
 170, 171, 172, 175
 vœu du Faisan 44, 45
 Vrelant 15, 163
 Zhao Gou (Gaozong) 147



C'est un livre qui ouvre des perspectives nouvelles et qui sur bien des points me paraît très convaincant ... Bien sûr, c'est un livre d'histoire de l'art mais c'est bien plus.

- Pierre Rosenberg de l'Académie française, et président-directeur honoraire du Musée du Louvre

Abolala Soudavar nous offre ici une étude stimulante et novatrice Les conclusions de M. Soudavar s'appuient sur des données historiques solides et sur une étude comparative très intéressante. En tout état de cause, ses réflexions nous invitent à une nouvelle approche des œuvres produites dans le cadre du mécénat bourguignon et à la recherche de niveaux de lecture différents de ceux qui, a priori, nous sautent aux yeux.

- Bertrand Schnerb, professeur d'histoire, Université de Lille

Je trouve les parallèles entre les scènes de la vie d'Alexandre et de celle de Charles le Téméraire tout à fait convaincants.

- Malte Prietzel, professeur d'histoire, Humboldt-Universität, Berlin

LULU.com

